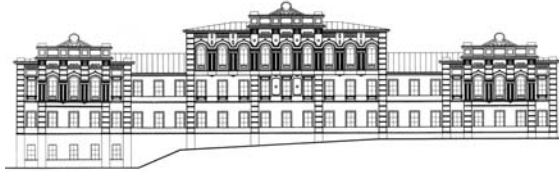


ISSN 2410-5325 (print)
ISSN 2522-1140 (online)

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 61
Issue 61

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 № 10 від 25.05.2018)

Збірник поданий на порталі
(<http://www.nbu.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
ХДАК є представленим учасником PILA

**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 № 10, 25.05.2018)

The journal is submitted to the portal
(<http://www.nbu.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
KhSAC is the Sponsored Member of PILA



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

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК:
rvv2000k@ukr.net

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

E-mail of Publishing department of KhSAC:
rvv2000k@ukr.net

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

Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во
К90 культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. –
Харків : ХДАК, 2018. – Вип. 61. – 400 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+78/79](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, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч 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;

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, Honored Worker of Arts of Ukraine.

Deputy Editor-in-Chief

Diachenko M. V., Kharkiv State Academy of Culture, Honored Worker of Culture of Ukraine, 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;

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

Н. В. Башмакова (N. V. Bashmakova)

Соната для армандоліни й баса continuo Дж. Б. Саммартіні в аспекті відображення художніх ідеалів пізнього Бароко (Sonata for armandonino and basso continuo by Giovanni Battista sammartini in the aspect of reflection of the artistic ideals of the late Baroque)..... 10

І. А. Гайденко (I. A. Haidenko)

Досвід оркестрування в програмному комплексі Steinberg Dorico (Orchestration practice in steinberg Dorico Software program)..... 16

В. В. Громченко (V. V. Hromchenko)

Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект) (Wind instrument solo in the context of music performing hermeneutics (pedagogical aspect)) 25

І. І. Гулеско (I. I. Gulesko)

До поетики хорового стилю Георгія Свиридова: новий тип художнього мислення (The poetics of georgy Sviridov's Choral style: new type of artistic thinking)..... 32

С. А. Добронравова, В. В. Шевченко (S. A. Dobronravova, V. V. Shevchenko)

Розвиток народного хорового виконавства в суспільстві на сучасному етапі (The development of the national choral singing in the society at the present stage) 41

Є Сяньвей (E Xianwei)

Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик» (The interpretation of traditions of the masks of the Beijing opera in the representation of the characters' images of the Chinese musical drama by Sang Bo "Butterfly") 53

О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko)

Концертний виступ як засіб вокальної підготовки студента-актора (The concert performance as the way of vocal training of the student-actor)..... 63

А. Ю. Єрьоменко (A. Yu. Yeremenko)

Дитяча музика А. Гайденка: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості (Children's music by A. Haidenko: bayan cycles of didactic and instructional orientation)..... 74

М. М. Жданов (M. M. Zhdanov)

Принципи циклоутворення хорової кантати А. П. Гайденка «Чотири дійства» як предмет герменевтичного дослідження (Principles of the cyclic formation of the choir cantata by A. P. Haydenko "Four acts" as a subject of the hermeneutic research)..... 86

- О. Л. Заверуха** (O. L. Zaverukha)
Авторська концепція «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова: взаємодія світоглядних засад і сучасного хорового письма (The author's concept of V. Silvestrov's "Liturgical chants": the interplay of ideological principles and the contemporary choral writing) 94
- Н. Ю. Зимогляд** (N. Yu. Zymohliad)
Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова (Gradations of meditative in Valentyn Sylvestrov's "Kitsch-music for piano")..... 106
- Н. С. Золотарьова** (N. S. Zolotaryova)
«Reminiscences de "Robert le diable"» Ф. Ліста в аспекті Мефістофельської символіки («Reminiscences de "Robert le diable" » by F. Liszt in the aspect of Mephistopheles symbolism) 117
- Ю. М. Іванова** (Yu. M. Ivanova)
Артистизм у контексті фахової підготовки студента-хормейстера (Artistry in the context of the professional training of a student-choirmaster).... 128
- Ю. І. Карчова** (Yu. I. Karchova)
Сучасні тенденції інтерпретування української народнопісенної виконавської парадигми (Contemporary trends of the interpretation of the Ukrainian folk-song performance paradigm) 138
- Л. О. Красовська** (L. O. Krasovska)
Про пластику та постановку номера естрадного співака (Body mobility in staging pop singers performances)..... 149
- Лі Мін** (Li Ming)
Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII — першої половини XX ст. (The reception of European opera art in Chinese music culture of the late 18th — early 20th century) 157
- І. І. Польська** (I. I. Polska)
Фортепіанний дует у системі фортепіанного ансамблю: жанрово-типологічні аспекти (The piano duet in the system of piano ensemble: genre-typological aspects) 167
- А. Ю. Рум'янцева** (A. Yu. Rumyantseva)
Виразність як категорія фортепіанно-виконавського музикознавства (Expressiveness as a category of piano-performance musicology)..... 179
- Т. М. Рябуха** (T. N. Riabukha)
Взаємодія фольклорних інтонацій та стилістичних тенденцій в українській пісенній естраді (The interaction of folklore intonations and stylistic tendencies in Ukrainian song variety arts) 190

О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova)	
Піанізм як метасистема: герменевтична розробка змісту поняття (Pianism as a metasystem: hermeneutical development of the scope).....	200
Т. П. Сухомлінова (T. P. Sukhomlinova)	
Типологічні ознаки відродження як історичного періоду розвитку музики в системі мистецтв (Typological signs of Renaissance as a historical period of music development in the system of arts)	210
Цао Хе (Cao He)	
Три пісні про розлуку в спадку Шан Деї: жанрові ознаки прихованого вокального циклу (Three songs about the parting in Shang Dei's legacy: the genre features of the concealed vocal cycle)	223
Чень Менмен (Chen Mengmeng)	
Специфіка взаємодії змісту й форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Ідучи снігом» (Specific synergy of content and form in Huang Ji's vocal miniature to Liu Xiang's poem «Going through the snow») ...	233
В. В. Шеремет (V. V. Sheremet)	
Стан і тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я (на прикладі діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової) (Status and development trends of the academic folk instrumental art of the north Black Sea region (the case of the Odessa National A. V. Nezhdanova academy of music))	242
Ян То (Yang Tuo)	
Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру (The first piano sonata by Ge Qing: the fundamentals of the composer's interpretation of the European genre of music)	252
Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography	
І. О. Борис (I. O. Boris)	
Традиції й сучасний розвиток національної професійної школи виховання акторів та режисерів (Traditions and current development of the national professional school of education of actors and directors)	261
В. С. Горєлова (V. S. Horielova)	
Особливості акторського стилю О. Райданова й Г. Козаченка у фільмах «Сватання на Гончарівці» та «Лимерівна» (Features of the acting style of O. Raidanov and G. Kozachenko in the films "Svatannya na Honcharivtsi" and "Lymerivna")	273
Т. Б. Грінє (T. B. Grinie)	
Нова буфонада як складова сучасних тенденцій розвитку циркового мистецтва (A new buffoonery as a component of modern trends in the development of circus art)	282

В. О. Дорошенко (V. O. Doroshenko) Самостійна робота студентів у контексті формування вокальної компетентності актора (Independent work of students in the context of forming the vocal competence of the actor).....	290
І. В. Зборовець (I. V. Zborovets) Світова література на українському телебаченні в інтерпретації Тимлера Спенглера (Німеччина) (World literature at Ukrainian TV in interpretation by T. Spengler (Germany)).....	299
Л. Й. Кохан (L. Yo. Kokhan) Репертуар музично-драматичного театру М. Старицького (1885–1891 рр.) (The repertoire of Mykhailo Starytsky music and drama theatre (1885–1891))	310
Т. С. Павлюк (T. S. Pavlyuk) Соматичні практики в сучасній бальній хореографії (Somatic practices in modern ballroom choreography)	319
О. В. Якобчук (O. V. Yakobchuk) Еволюція шоу-програм: минуле та сучасність (The evolution of show programs: past and present).....	329
І. М. Ян (I. M. Yan) Репертуар Українського музично-драматичного театру як чинник збереження культурних традицій Української нації (остання третина XIX — початок XX ст.) (The repertoire of the Ukrainian music and drama theater as a factor of conservation of cultural traditions of the Ukrainian nation (the last third of the 19th — the early twentieth century)).....	342
Розділ 3 . Теорія та історія мистецтв Part 3. Theory and History of Arts	
З. І. Алфьорова, А. М. Алфьоров (Z. I. Alforova, A. M. Alforov) Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності в практиці та теорії мистецтва (на основі аудіовізуального мистецтва) (Genre metamorphoses in the context of the non-locality principle in practice and theory of arts (a case study of audiovisual arts)).....	352
В. П. Пацунов (V. P. Patsunov) Парадокси «перевтілення» в акторському мистецтві. Теорія та практика (Paradoxes of “reincarnation” in the actor’s art. Theory and practice)	360
В. М. Шейко (V. M. Sheyko) Медична та літературна інтелігенція в часи Української революції 1917–1921 рр. (The medical and literary intelligentsia in the 1917–1921 Ukrainian revolution)	368
С. В. Оборська (S. V. Oborska) Сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проєктів (Contemporary issues of event management of artistic projects)	389

Розділ 1
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ
Part 1
THEORY AND HISTORY OF CULTURE

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.01>
УДК 78.082.2:780.614.11

Н. В. Башмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Народні інструменти», Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, м. Дніпро

nbashmakova.7@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9484-2406>

СОНАТА ДЛЯ АРМАНДОЛІНИ Й БАСА CONTINUO
ДЖ. Б. САММАРТИНІ В АСПЕКТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНИХ
ІДЕАЛІВ ПІЗНЬОГО БАРОКО

Розглянуто один зі значимих творів сонатного жанру барочної мандолінної музики. Виявлено базові принципи формоутворення, жанрову основу тематизму, рівні реалізації та взаємодії естетичних тенденцій музичної культури перехідного етапу — барокової й передкласичної систем. На основі аналізу мандолінної партії розкрито композиторський підхід до реалізації виразного ресурсу солюючого інструмента.

Ключові слова: *мандоліна, мандолінна музика, соната, Дж. Б. Саммартіні, бароко.*

Н. В. Башмакова, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой «Народные инструменты», Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

СОНАТА ДЛЯ АРМАНДОЛИНЫ И БАСА CONTINUO
ДЖ. Б. САММАРТИНИ В АСПЕКТЕ ОТРАЖЕНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕАЛОВ ПОЗДНЕГО БАРОККО

Рассматривается одно из ярких произведений сонатного жанра барочной мандолинной музыки. Выявлены базовые принципы формообразования, жанровую основу тематизма, уровни реализации и взаимодействия эстетических тенденций музыкальной культуры переходного этапа — барочной и предклассической систем. На основе анализа мандолинной партии раскрыт композиторский подход к реализации выразительного ресурса солирующего инструмента.

Ключевые слова: *мандолина, мандолинная музыка, соната, Дж. Б. Саммартини, барокко.*

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

SONATA FOR ARMANDONINO AND BASSO CONTINUO BY GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI IN THE ASPECT OF REFLECTION OF THE ARTISTIC IDEALS OF THE LATE BAROQUE

The aim of the paper is to reveal the levels of realization and interaction of the aesthetic tendencies of the music culture of the transition stage — the baroque and pre-classical systems in the Sonata for armandonino and basso continuo by G. B. Sammartini.

Research methodology. The author used the system and comparative approaches, as well as a problem analysis to identify the features of morphogenesis, the genre basis of thematic issue and the compositional approach to the realization of the expressive resource of the solo instrument.

Results. Sonata for Armandonino and basso continuo by G.B. Sammartini fixes the transition characteristic features of the pre-classical stage. In the compositional solution of the work the process of forming the semantic function of parts of the syntactic and cyclic form is recorded and the characteristic of this stage is the harmonic and architectonic integrity of the cycle. The three-part structures coordinate both the whole cycle and each part separately. The features of Baroque thinking are embodied both in the work of music and rhetorical figures, and in the textual distinguishing features of the themes, referring to the genre of trio-sonatas.

Novelty. An attempt is made for the first time to identify the main levels of realization of artistic ideals of the late Baroque in the given sonata.

The practical significance. The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures “Music Culture of Foreign Countries”.

Keywords: *mandolin, mandolin music, sonata, G.B. Sammartini, Baroque.*

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У зарубіжній та вітчизняній музичній науці мандолінінні сонати розглянуті лише в панорамному ракурсі (Sparks, Wilden-Husgen, Башмакова, Семікозов). Показово, що в цьому жанрі мандоліної музики в період його формування творили такі імениті митці, як Дж. Б. Саммартіні.

Мета статті — виявити рівні реалізації та взаємодії естетичних тенденцій музичної культури перехідного етапу — барокової та докласичної систем у Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соната для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні, яка є одним із цінних зразків мандолінного репертуару епохи пізнього бароко, стала відомою наприкінці ХХ ст. завдяки дослідницькій діяльності Дж. Тайлера, котрий опублікував її як нотну ілюстрацію до своєї праці, яка була присвячена початковому етапу історії мандолінного мистецтва (1989). Цей твір

зберігався в колекції рукописних манускриптів у Флоренції в бібліотеці маестро Марко Форначіарі. Серед представлених п'яти мандоліних творів у колекції чотири анонімні («*Sonata di Armandolino e Basso*», «*Sonata Mandolino a primo, e Basso*», «*Sonata Primo e Basso*», «*Sonata*») й один авторський. Твір під назвою «*Sonata per Armandolino del Sig.r Gio. Batt.a S. Martino*», на думку Дж. Тайлера, є найзначущішим з наведених артефактів та, відповідно до стилів музичної мови й підпису, належить Дж. Б. Саммартіні (1701–1775) — відомому італійському композиторові, органістові, хормейстерові та викладачеві, котрий зазвичай користувався саме таким варіантом написання власного імені (Tyler, 1989).

Подібно до передкласичної симфонії саммартінівського типу (твору, близького до увертюри, який виконувався як самостійний тричастинний цикл), соната, що аналізується, оснований на тричастинній концепції циклу: *Allegro* 2/4, *Andante* 2/4, *Allegro* 3/4. На фоні деяких скрипкових сонат Дж. Б. Саммартіні, створених у типовій для бароко чотиричастинній концепції циклу, соната для мандоліни реалізується за передкласичною схемою (швидко — повільно — менует).

У творі помітне формування семантичних функцій частин сонатно-циклічної форми. Наймасштабніша I ч., яка є образно-художнім джерелом темоутворення. Для II ч. — ліричного центру — характерні виразність і людяність, відображені в тріольних мотивах (висхідних за звуками септакордах), та в низхідних секундових інтонаціях. Фінальна частина мандоліної сонати Дж. Б. Саммартіні містить елементи менуету, що засвідчує процес уведення жанровості до сонати. Концептуалізація менуету, яка виконує узагальнюючу функцію, відображає характерний для бароко прийом узагальнення через гру.

У схематичному відтворенні форми аналізованої сонати наочно виражається притаманна передкласицизму гармонійна й архітектонічна цілісність циклу зі специфічно характерним тяжінням до масштабної рівності репризних розділів частин (з моменту тональної репризи).

1 ч.			2 ч.			3 ч.		
A	B	A ₁	A	B	A ₁	A	B	A ¹
29	31	14	20	14	13	24	20	14
G→D	D→e	G	e→G	G→h	e	G→D	D	G

Вочевидь, узагальнюючу функцію в крайніх частинах виконує G-dur, центральну — D-dur. Так, функція фіналу в менуеті реалізується не тільки поверненням до швидкого темпу, але і повторенням тональної логіки I ч. (за винятком відхилення в e-moll у центральному

періоді). Тобто менует є темповим і тональним аналогом I ч. У центральній e-moll'ній частині G-dur, є тональним центром, зіставляється з h-moll. Уведення у II ч. тональності, яка відіграє епізодичну роль у циклі (h-moll), підсилює загальну закономірність. Таким чином, в аналізованій сонаті функція центротворення та обрамлення виконує G-dur.

У мандолінній сонаті Дж. Б. Саммартіні відображається процес формування ознак сонатності, притаманний переломному етапові розвитку музичного мислення, що виявляється в повторенні головної теми в репрізі. Цей прийом засвідчив відрив сонати від двочастинної форми. Елементи барокового мислення відображені в мініатюрності й одноафектності всіх частин аналізованого циклу, які написані в простій тричастинній репрізній формі, однакової за структурою (перші два розділи – періоди типу розгортання; третій, репрізний розділ – простий період).

У I ч. найяскравіше виражена масштабна непропорційність трьох розділів: перші два періоди за масштабами подібні один до одного і майже вдвічі перевищують заключну будову (29 т. + 31 т. + 14 т.). Форма центральної частини характеризується масштабнішою врівноваженістю розділів (20 т. + 14 т. + 13 т.). Менует – жанрова основа III ч. Сонати – визначив особливості форми. Фінал циклу також написаний у простій тричастинній репрізній формі, однак її структура характеризується відмінністю тональної й тематичної репріз. Початковий період, який модулює в тональність доміанти, складається з трьох речень (10 т. + 6 т. + 8 т.), другий період (12 т.) містить інтонаційний матеріал I ч. Тематична репріза розпочинається проведенням матеріалу третього речення в тональності субдомінанти (C-dur), це надає розділу ознак серединного розвитку. За такого поділу виявляється масштабна відповідність розділів форми, що містять тематичний матеріал (24 т. + 12 т. + 24 т.). Цей спосіб будови простої тричастинної репрізної форми характерний для бароко – він використовувався у вставних танцях сюїт, зокрема в менуєтах.

ГП	СП	П-ЗП	ср.р.	П-ЗП	ГП	СП
G	→	D	D	G	G	
24			12		24	

На прикладі фіналу очевидна взаємодія барокової форми з елементами сонатності. Три речення початкового періоду відповідають ГП, СП і побічно-заключній партіям. У такому разі репріза набуває ознак дзеркальності, починаючись із П-ЗП (прийом характерний для старовинної сонатної форми). Завершеність частини й циклу загалом досягається повторенням кадансових зворотів, що використовувалися

в процесі розгортання циклу: фігури *exclamatio* (каданси початкового та центрального розділів I ч.) і мелодійного звороту, який завершує перше речення фіналу.

Таким чином, у Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні тричастинні структури координують як увесь цикл, так і кожную частину окремо.

У структурі тематизму твору (у фактурних рішеннях основних тем циклу) відбився жанр тріо-сонати, який кількісно домінує — 178 твір — в інструментальній музиці Дж. Б. Саммартіні. У початкових мотивних групах тем циклу реалізується ефект звучання трьох інструментів. У будові мотивної групи I ч. Сонати чітко простежується поділ на два плани: два верхні голоси, які грають мелодію в терцію, і характерні басові низхідні октавні ходи (під час повторення низхідному октавному стрибку передують оспівування з нижнім звуком).

У процесі порівняння мотивної складової теми I ч. з темою фіналу виявляється метричне перефразування тих самих інтонацій. У масштабах двох тактів на сильних долях є низхідний октавний стрибок, на слабких — низхідна секундова інтонація в терцовому подвоєнні (1–4 тт. III ч.). У такій двоплановості тем крайніх частин виявляється спорідненість із поліфонічними темами, характерними для ранньої сонати.

В основній мотивній групі II ч. також домінують низхідні секундові інтонації, підкреслені терцовими подвоєннями (1–5 тт. II ч.). Тут вони відтіняються виразними та слабкими мотивами в триольному ритмі, а наприкінці фраз використовується пунктирний ритмічний рисунок, що в бароковій музиці символізував урочистість і велич.

Притаманне бароковому мисленню оперування музично-риторичними фігурами також наявне в аналізованій сонаті. Представлені традиційні варіанти з'єднання фігур: *epistrophe* (однакові закінчення), що утворюється співвідношенням кадансів початкового й центрального розділів I ч.; рима кадансів — фігура *exclamatio* — розпочинає і середній розділ, формуючи *anadiplosis* (подвоєння), тобто повтор заключного звороту на початку наступної будови.

Музично-риторичні фігури та їх поєднання взаємодіють на різних рівнях форми. Розгортаючись на одних і тих самих звуках у різних фрагментах твору, вони постають у різних тональних рішеннях. Цей прийом композитор використовує не тільки в масштабах частини, але й усього циклу, що очевидно в результаті зіставлення заключного кадансу I ч. з кадансом першого періоду II ч. (73–74 тт. I ч. та 19–20 тт. III ч.).

Із заключної ритмоінтонації II ч. (висхідний рух тріолями по акордових звуках на сильній долі такту) починається друге речення

фінальної частини циклу (47 тт. II ч. I 11–12 тт. III ч.). Така тональна «міграція» мотивів і фігур з частини в частину зумовлює цілісність циклу.

Яскраво втілені в сонаті та характерні для музичної мови бароко прийоми, такі, наприклад, як зіставлення мажору й мінору, гра світла та тіні (G-dur / g-moll в 34–35 тт. I ч.). Особливий тон, властивий повільним частинам барокових циклів, створюється «пульсуючим» басом у II ч., де партія *continuo* основана на повторі одного звука, а на межі періодів поступальні низхідні басові ходи з пунктирним ритмом, передають велич, згідно з бароковою музичною символікою.

Можливості солюючого інструмента в Сонаті для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні представлені широкою палітрою технічних прийомів: подвійні ноти (терції); пасажи в тріольному ритмі (гамоподібні й арпеджовані); прийоми прихованої поліфонії. У структурі мандолінної партії композитор використав досить широкий діапазон (верхня межа — *d3*, нижня — *g*), що також свідчить про прагнення максимально реалізувати виразні ресурси інструмента. Часте використання подвійних нот у мандолінній партії, у поєднанні з двоплановістю тем крайніх частин, відображає гармонійну суть інструмента соло. Намір виграшно його представити позначився і в очевидній для I ч. сонати закономірності, у якій будови з безперервних шістнадцятих не перевищують трьох тактів. У цьому аспекті показова й основна тональність циклу — G-dur, вибір якої зумовлений звуковисотністю строю барокової мандоліни.

Висновки. Таким чином, Соната для армандоліни й баса *continuo* Дж. Б. Саммартіні відображає перехідність, що характерна для передкласичного етапу. У композиційному рішенні твору відбивається процес формування семантичних функцій частин сонатно-циклічної форми та відображена притаманна цьому етапу гармонійна й архітектонічна цілісність циклу. Тричастинні структури координують як увесь цикл, так і кожен частину окремо. Елементи барокового мислення втілено як в оперуванні музично-риторичними фігурами, так і у фактурній специфіці тематизму, що тяжіє до жанру тріо-сонати.

Список посилань

- Башмакова, Н. В. (2010). Становление и эволюция жанра сонаты в мандолиновой музыке второй половины XVII — XIX веков. Л. В. Шаповалова (Ред.), *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 111–121. Харків: ТОВ «С.А.М.».
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.

- Захарова, О. (1983). *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*. Москва: Музыка.
- Семікозов, А. А. (2013). *Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзієлло) (Дис. канд. мистецтвознав.)* Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Sparks, P. (1999). *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin*. Kensington, MD: A Plucked String Book.
- Tyler, J., and Sparks, P. (1989). *The Early Mandolin*. New York: Oxford Univ. Press.
- Wilden-Husgen, M. (1990). *Die Barockmandoline*. Grenzland: Theo Hüsgen.

References

- Bashmakova, N. V. (2010). *Formation and evolution of the genre of the sonata in mandolin music of the second half of the 17 – 19th centuries*. L. V. Shapovalova (Ed.), *Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education*, 28, 111-121. Kharkiv: LLC «SAM». [In Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Western European Musical Baroque: issues of aesthetics and poetics*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Zakharova, O. (1983). *Rhetoric and Western European music 17 – the first half of the 18th century: principles, techniques*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Semikozov, A. A. (2013). *Mandolin in the Western European music culture of the 18th century in the aspect of the interaction of opera and instrumental music (as exemplified in the concerts by A. Vivaldi and J. Paiziello) (Thesis for Candidate of Arts)*. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sparks, P. (1999). *An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin*. Kensington, MD: A Plucked String Book. [In English].
- Tyler, J. & Sparks, P. (1989). *The Early Mandolin*. New York: Oxford Univ. Press. [In English].
- Wilden-Husgen, M. (1990) *Die Barockmandoline*. Grenzland: Theo Hüsgen. [In English].

Надійшла до редакції 27.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.02

УДК 781.63:044.4'277.4](045)

І. А. Гайденко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ihaidenko@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3044-4158

ДОСВІД ОРКЕСТРУВАННЯ В ПРОГРАМНОМУ КОМПЛЕКСІ STEINBERG DORICO

Розглянуто практику інструментування клавiру для голосу й фортепіано в програмному комплексі Steinberg Dorico.

Показано і проаналізовано цілісний процес підготовки за допомогою комп'ютерних засобів декількох творів для концертного виконання симфонічним оркестром. Оцінено та систематизовано новітні методи створення й удосконалення оркестрової фактури. Розкрито наявні способи звукового та візуального контролю.

Виявлено й описано деякі недоліки роботи із цим програмним забезпеченням. Визначено перспективу подальшого дослідження теми.

Ключові слова: *оркестрування, клавiр, симфонічний оркестр, оркестрова фактура, нотний редактор, Dorico.*

І. А. Гайденко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРАКТИКА ОРКЕСТРОВКИ В ПРОГРАММНОМ КОМПЛЕКСЕ STEINBERG DORICO

Рассмотрена практика оркестровки клавира для голоса и фортепиано в программном комплексе Steinberg Dorico. Показан и проанализирован целостный процесс подготовки с помощью компьютерных средств нескольких произведений для концертного исполнения симфоническим оркестром. Оценены и систематизированы новые методы создания и усовершенствования оркестровой фактуры. Раскрыты имеющиеся способы визуального и звукового контроля.

Виявлені й описані деякі недоліки роботи з даним програмним забезпеченням. Определены перспективы дальнейшего исследования темы.

Ключевые слова: *оркестровка, клавир, симфонический оркестр, оркестровая фактура, нотный редактор, Dorico.*

I. A. Haidenko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ORCHESTRATION PRACTICE IN STEINBERG DORICO SOFTWARE PROGRAM

The aim of this work is to study creative and technological facilities of Dorico music notation software from Steinberg.

Research methodology. Analytical and comparative researching methods are used.

Results. The article is concerned with the practice of using new music notation software Dorico for orchestration of clavier into symphonic orchestral score.

The real process of preparing some songs for live concert with symphonic orchestra was reviewed and analysed. For the first time this music was written for voice and piano with help of other software. After that the files were imported to Dorico as MusicXML. Then parts of winds, brass, strings, drums and percussion instruments were added. Music content from clavier was selected with advanced filtered possibilities Dorico and copied into target parts. Such operation was permanently repeated until all extrapolation of required material was made. Then the score content was deeply edited with power opportunities of Dorico. For advanced music transformation MIDI keyboard was used. The sound was monitored with help of VST module Halion Symphonic Orchestra.

The new music software Dorico as a part of modern composer technology is really useful notation solution. Despite some insignificant shortcomings and high cost, this is a powerful composer's creative tool for professional work with sheet music.

Novelty. The paper presents an attempt to analyse some methods of clavier instrumentation for symphonic orchestra with help of innovative music notation software Dorico from Steinberg.

The practical significance. This work can be of interest to composers, arrangers, musicologists.

Keywords: *orchestration, clavier, symphonic orchestra, orchestral texture, Notation Software programs, Dorico.*

Постановка проблеми. Робота композитора неможлива без новітніх комп'ютерних музичних технологій. Сучасний автор використовує відповідні обладнання та програмне забезпечення на всіх етапах творчої діяльності: генерації музичних ідей, запису матеріалу, його розроблення та графічної або звукової реалізації. Комп'ютерні технології постійно вдосконалюються, проте робота композитора не стає легшою — використання нових можливостей потребує додаткового часу на їх вивчення, спеціальних знань і суттєвих коштів. Але для досягнення якісного практичного результату використання сучасних засобів для створення музики доцільне й необхідне.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ринок програмного середовища музичних комп'ютерних технологій постійно оновлюється, пропонує різноманітний товар різної ціни й навіть безплатний. Така розроблена спільнотою ентузіастів вільна програма, як *Musescore* (<http://musescore.com>), є надзвичайно якісним засобом для широкого спектра музичних потреб.

Утім, для професійної роботи композиторові потрібен якісний і платний інструмент. Але висока ціна програми ще не гарантує значних креативних можливостей. Рекомендації щодо практичних якостей програмного забезпечення та доцільності його використання

для творчої роботи має надати тільки досвідчений користувач після тривалої практики.

Новий нотний редактор Dorico від фірми Steinberg вже має позитивні відгуки. Nowakowski (2017) відзначає «можливості, які має використовувати кожен професійний композитор». Wherry (2017) оцінює програму як найбільше досягнення розробників музичного програмного забезпечення 2017 р. Walker (2016) підкреслював перспективи й можливості програми.

Розглянемо особливості Dorico в реальному процесі роботи з практичного оркестрування й віднайдемо способи вирішення нагальних проблем.

Об'єкт дослідження — деякі практичні моменти роботи сучасного композитора з інструментування клавiру для симфонічного оркестру.

Предмет — їх реалізація в комп'ютерній програмі Dorico.

Мета статті — дослідити засоби творчої роботи в конкретній програмі та сформулювати висновки щодо практичної придатності.

Методи дослідження — аналітичний і компаративний.

Результати мають зацікавити практикуючих композиторів і фахівців.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі інструментування для оркестру музичні ідеї, попередньо зафіксовані композитором у форматі клавiру, переносяться в багаторядкову нотну партитуру. Музичний матеріал не просто копіюється, а значно перероблюється та збільшується за обсягом. Якщо умовний такт фортепіанних нот записується на двох нотних рядках, то в симфонічній партитурі він займатиме до тридцяти й більше рядків партій оркестрових інструментів. Зміст транспортується, змінює мелодичний рисунок, акордова фактура поділяється на самостійні голоси, додаються нові елементи фактури, лінії мелодії. Дописуються партії інструментів ударної групи, вносяться специфічні виконавські позначки, репетиційні «цифри», динаміка, штрихи. Усе це ретельно перевіряється й коригується.

Коли партитура готова, з неї виписуються на окремі листи партії кожного інструмента й роздаються оркестрантам. Диригент вивчає партитуру, виходить керувати оркестром, тільки тоді твір можна почути в запланованому при інструментуванні звучанні. Виявлені після прослуховування помилки стають складною для вирішення проблемою, отже, їй доцільно позбутися на попередніх етапах створення оркестрової партитури.

Невід'ємною складовою сучасних методів написання музики є музичні комп'ютерні технології, які значно змінюють творчий процес і впливають на якість результату. Пошук оптимальних методів

комп'ютерного інструментування композиторами й розробниками триває (Гайденко, 2008). Розглянемо, як у 2018 р. на практиці інструментувати в новому нотному редакторі Dorico від відомої фірми Steinberg.

Проаналізуємо приклад оркестрування чотирьох вокальних творів І. Гайденка для виконання симфонічним оркестром Харківської філармонії. Ці твори існували у вигляді файлів нот для голосу й фортепіано, виконаних в іншій комп'ютерній програмі. Після набуття ліцензії на використання Steinberg Dorico виникла можливість переходу на формат файлів .dorico. Отже, клавіри експортовано в музичний .xml-формат і майже без утрат відкрито в Dorico. Можна було б паралельно створити новий проект партитури й увести нотний матеріал спочатку, але раціональніше використовувати структуру та контент уже існуючого клавіру. Для цього не створюватимемо новий проект, а лише додамо оркестрові інструменти до партії фортепіано й вокалу до існуючого. Отримуємо бланк партитури з матеріалом клавіру, вокалу та збереженою структурою твору.

Далі засобами програми розробимо оркестрову фактуру через екстраполяцію матеріалу клавіру на інструментальну партитуру. Цей творчий процес майже неможливо автоматизувати, що підтверджується недостатньою практичністю модуля аранжування у відомій програмі Sibelius. Команда розробників Sibelius, яка майже в повному складі перейшла в Steinberg, для створення програми нового покоління Dorico, не зацентувала на модулях автоматизації роботи, залишивши більше можливостей для вибору дій композиторів.

Перенесення наявної мелодії — проста й очевидна операція під час інструментування. Виявляємо певну лінію в клавірі, копіюємо та переносимо в партію обраного інструмента. Опції фільтру Dorico дозволяють вибрати потрібні елементи й надалі працювати з ними. Фільтруються й вибираються ноти, штрихові та динамічні позначки, темпова інформація тощо.

Для інструментування багатоголосової фактури необхідно мати опції вибору певної горизонтальної лінії. Наприклад, візьмемо чотириголосий фрагмент клавіру й переносимо його рисунок у партії дерев'яних духових. Для цього слід послідовно виділити та скопіювати перший голос, другий, третій... Така опція доступна в останній версії Dorico. Але, на жаль, поки що неможливо керувати саме цими важливими опціями фільтра за допомогою обраних клавіатурних комбінацій, тому, щоб знайти бажану команду, доводиться в графічному інтерфейсі мишкою здійснювати забагато дій.

Корекція скопійованого голосу надалі здійснюється засобами клавіатури. Програма, крім простого копіювання, дозволяє виконувати

вертикальну та горизонтальну транспозиції уривка, здійснювати вставки, змінювати довжину нот і пауз. Ці стандартні опції використовуються композитором для розроблення оркестрової фактури.

Для сучасного музиканта важливою є можливість користуватись MIDI-контролером. У Dorico наразі немає модуля вводу інформації в реальному часі. Тобто можна запустити програвання партитури та одночасно зіграти інструментальну партію певним тембром у реальному часі, але цю спробу неможливо записати програмно — нові партії додаються тільки покроково. Складно сказати, чи потрібен модуль запису в реальному часі для партитурного редактора. На форумі Dorico триває дискусія стосовно цього питання.

Для створення партитури важливе швидке переключення між концертним і транспонуєчим виглядом, що потрібно для роботи з партіями кларнетів, валторн, труб та саксофонів. У програмі це зроблено коректно, за винятком того, що в режимі графічного транспорту MIDI-клавіатура теж транспонує, що не можна вважати правильним.

Додаткові елементи нотного тексту вводяться в режимі *ropovers*. Спочатку комбінацією клавіш активуються вікна: такти й тактові лінії (Shift+B), ключі та октавні лінії (Shift+C), динаміка (Shift+D), фермати й паузи (Shift+H), тональності (Shift+K), орнаментика (Shift+O), акорди (Shift+Q), темп (Shift+T), розмір (Shift+M), техніка виконання (Shift+P).

Потім вводяться певні ключові слова зі списку. Наприклад: щоб додати коротку фермату Хенце на останню долю такту партитури, натискаємо комбінацію «Shift+H» і друкуємо «shorthenzefermata». Потрібний знак виникає на своєму місці в усіх партіях партитури. Щоб додати знак *forte* та *diminuendo* до певного відрізка, натискаємо «Shift+D» і друкуємо «F>». Dorico надає широких можливостей використання такої техніки.

Для роботи з партитурою важливо мати звуковий контроль записаного матеріалу. У сучасних комп'ютерних нотних редакторах цей процес здійснюється з використанням технології віртуального звука (VST) та банку звуків оркестрових інструментів. Семплерна технологія запису реальних музичних інструментів дозволяє досягнути в Dorico достатньо якісного контрольного звучання. Звісно, що до реальної звукової картини оркестрового концертного виконання цьому звучанню ще далеко, як справедливо зауважує Walker (2018). Це пояснюється поки ще недосяжністю якісного виконання комп'ютером партій реальних струнних і духових інструментів з безліччю їх виконавських і виражальних можливостей. Партитура — лише загальний план твору, художнім твором її роблять музиканти. Саме вони додають до цього

плану виконавські особливості, які й надають виконанню твору неповторності.

Утім, для функції контролю музичних можливостей Dogico достатньо. Програма реагує на більшість динамічних і штрихових позначок і, сподіваємося, що наступні версії програми робитимуть це ще краще. Dogico використовує якісну бібліотеку Halion Symphonic Orchestra і має можливість детальної корекції виразності й підключення додаткових модулів.

Безперечним здобутком Dogico є графіка. Програма використовує інноваційну концепцію, де нотний масив розглядається як потік (flow). В одній партитурі можуть поєднуватися кілька потоків, кожен з них може бути окремим твором або його частиною. Тобто вперше виникла можливість формувати для друку цілі нотні збірки з багатьох номерів, робити багаточастинні партії оркестрових інструментів, створювати ноти для фортепіанних ансамблів у чотири руки, де партії першого виконавця виписано на аркуші справа, а другого — на аркуші зліва.

Ще одна унікальна якість Dogico — робота з макетами (layout). Ця функція дозволяє працювати з обраною групою інструментів. Наприклад, щоб ретельно попрацювати тільки з групою дерев'яних духових, необхідно тимчасово позбавитися решти елементів партитури. Для цього слід створити новий макет, надати йому відповідну назву, увімкнути потрібні інструменти й активувати цю комбінацію одним кліком мишки. На екрані монітора залишаються тільки обрані інструменти, лише їх озвучить музичний програвач. Під час роботи з багатомоніторною системою різні макети можна запускати синхронно на окремих моніторах. Виявилось, що ця функція надзвичайно корисна для роботи з клавіром і партитурою. На одному моніторі бачимо клавір, на другому — активовану партитуру. Музичний програвач ілюструє партитуру, а композитор здійснює візуальний компаративний контроль клавіру.

Отже, для виконання запланованої роботи з інструментування творів І. Гайдена «Шлях» і «О, як солодко» на тексти І. Євси, «Весно» на текст Б.-І. Антонича та сцени №13 з опери «Ромео та Джульєтта» в програмному середовищі Dogico використовувалися такі операції: конвертація файлу клавіру у формат музичний *.xml; імпорт *.xml файлу в Dogico; додавання до клавіру й вокального рядка партії інструментів парного складу симфонічного оркестру: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи, 4 валторни, 3 труби, три тромбони, туба, литаври, великий барабан, малий барабан, тарілки, трикутник, бубон, арфа та група струнних, разом — 32 нотні рядки. Загальна кількість рядків з клавіром і вокалом становить 35. Такий аркуш партитури не відображається на моніторі в повному обсязі й для комфортної роботи

слід використовувати його фрагментарно. Суттєво надали можливості одночасної роботи на декількох моніторах і створення допоміжних макетів з різних оркестрових груп.

Використовувалося копіювання елементів клавiру в потрібну партію, чому сприяла активна робота з фільтрами: виділення нот, голосових ліній акорду, елементів тексту, динамічних та виконавських позначок. Для коригування партій у партитурі застосовувалася MIDI-клавіатура. Процес відбувався так: у клавiрі обиралася певна лінія в ритмізованому акордовому пласті, копіювалася й переносилася в партію, наприклад, струнних альтів. Далі спостерігаємо, що ритмічна канва нас влаштовує, але мелодія має бути перероблена. Тоді використовуємо функцію *lock*, яка допомагає «перегравати» MIDI-клавіатурою висоту нот уривка при незмінній ритмічній канві.

Але оркестрова партитура значно більша, ніж клавiр за обсягом інформації. Її особливість — додаткові поліфонічні лінії, оркестрові педалі, елементи музичної фактури, які фізично відсутні в клавiрі, але необхідні для повноцінного звучання оркестру. Цей матеріал додається до партитури за допомогою клавiатурного введення та з використанням MIDI-клавіатури.

Протягом усієї роботи здійснювався звуковий контроль за допомогою модуля Halion Symphonic Orchestra, який надавав картину достатньо якісного та тонкого звучання симфонічного оркестру.

Партитура й оркестрові голоси після необхідної редакції було переведено в графічний формат .pdf і передано замовникові. Водночас створено аудіофайли у форматі .mp3 для попереднього ознайомлення.

Висновки. Комп'ютерна програма Steinberg Dorico — нова перспективна система для сучасного композитора — дозволяє виконувати всі необхідні технологічні процеси щодо написання нотного матеріалу. Тестування програми для роботи з інструментування клавiру для великого симфонічного оркестру засвідчило її високу ефективність і перспективність для професійного використання. Професійна спрямованість програми пояснює її ціну і високі системні вимоги: потрібна професійна звукова та MIDI-апаратура, потужний сучасний комп'ютер.

Слід зауважити: придбавши Dorico, музикант не зможе нею задовольнити всі свої потреби в галузі сучасних комп'ютерних технологій. Необхідно використовувати якісну секвенсорну програму, звукові модулі, модулі звукової обробки тощо. Але у своїй ніші — нотного графічного редактора — Dorico ефективна, перспективна й конкурентоспроможна, але ще далека від досконалості, що підтверджує і Dave Walker (2018). Очікуємо в майбутніх версіях програми на більшу інтеграцію з продуктами Steinberg, наприклад, Cubase, функції логічного

редактора. Можна надати більше свободи користувачеві у створенні додаткових інструментів й управлінні ними. Бажана функція вводу матеріалу в реальному часі. Потрібна гнучка система управління темпом програвання. Розробники не передбачили функцію автоматичного збереження файла.

Утім, команда розробників стежить за відгуками користувачів, і є сподівання на усунення цих та інших недоліків у майбутньому.

Перспективи подальшого дослідження теми використання сучасних комп'ютерних технологій у процесі написання музики зумовлені їх постійним розвитком і вдосконаленням, значним впливом на техніку композиції та методи роботи з музичним матеріалом. Результати дослідження можуть мати цінність як для музикантів-користувачів відповідного програмного забезпечення, так і для його розробників.

Список посилань

- Гайденко, І. (2008). Застосування комп'ютерних методів при інструментуванні та аранжуванні музичних творів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 7, 46–51.
- Nowakowski, M. (2017). *DORICO Notation Software: Was it worth the wait?* Retrieved from <https://www.commdiginews.com/entertainment/dorico-notation-software-v-1-2-was-it-worth-the-wait-84876/>
- Walker, D. (2016). *Dorico 1.0.10*. Retrieved from <https://drdavewalkerblog.wordpress.com/>
- Walker, D. (2018). *Dorico, Sibelius and the «Horrible Compromise»*. Retrieved from <https://drdavewalkerblog.wordpress.com/2018/03/07/dorico-sibelius-and-the-horrible-compromise/>
- Wherry, M. (2017) *Steinberg Dorico*. Retrieved from <https://www.soundon-sound.com/reviews/steinberg-dorico-preview>

References

- Haidenko, I. (2008) Application of computer methods in the instrumentation and arrangement of musical works. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 7, 46–51. [In Ukrainian].
- Nowakowski, M. (2017). *DORICO Notation Software: Was it worth the wait?* Retrieved from <https://www.commdiginews.com/entertainment/dorico-notation-software-v-1-2-was-it-worth-the-wait-84876/> [In English].
- Walker, D. (2016). *Dorico 1.0.10*. Retrieved from <https://drdavewalkerblog.wordpress.com/> [In English].
- Walker, D. (2018). *Dorico, Sibelius and the «Horrible Compromise»*. Retrieved from <https://drdavewalkerblog.wordpress.com/2018/03/07/dorico-sibelius-and-the-horrible-compromise/> [In English].
- Wherry, M. (2017) *Steinberg Dorico*. Retrieved from <https://www.soundon-sound.com/reviews/steinberg-dorico-preview> [In English].

Надійшла до редколегії 13.04.2018 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>

УДК 78.087.1

В. В. Громченко, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Дніпропетровська академія музики імені М. Глинки, м. Дніпро

gromchenko.valeriy@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

ДУХОВЕ СОЛО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Досліджується педагогічна своєрідність академічних творів духового соло з позиції розвитку індивідуально-виконавських здібностей щодо трактування, тлумачення художньої композиції, її вивчення в контексті музично-виконавської герменевтики. Відзначається, що новизна дослідження полягає у вивченні специфічних особливостей, характерологічних ознак феномену академічного духового соло стосовно музично-виконавської герменевтики, а також у висвітленні його самобутності в сучасному музично-викладацькому процесі. Наголошується: духове соло характеризується великою творчою свободою, яка відтворюється в максимальній широті трактування ідейно-образного змісту твору, у найбільших градаціях засобів художньої виразності з підкресленням темброво-колеристичної специфіки, а також у яскраво вираженій тенденції до синтезу мистецтв.

Ключові слова: *духове соло, композиція, виконавець, художньо-естетичний потенціал, специфіка, ідейно-образний зміст, музично-виконавська герменевтика.*

В. В. Громченко, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе, Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

ДУХОВОЕ СОЛО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ (ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Исследовано педагогическое своеобразие академических произведений духового соло с позиции развития индивидуально-исполнительских способностей относительно трактовки, истолкования художественно-музыкальной композиции, её изучения в свете музыкально-исполнительской герменевтики. Отмечается, что новизна исследования заключается в изучении специфических черт, характерологических признаков феномена академического духового соло касательно музыкально-исполнительской герменевтики, а также представления его своеобразия в современном музыкально-педагогическом процессе. Подчёркивается: духовое соло характеризуется творческой свободой, которая выражается в максимальной широте трактовки и идейно-образного содержания произведения, в наибольших градациях средств художественной выразительности с подчёркиванием темброво-колеристической специфики, а также в ярко выраженной тенденции к синтезу искусств.

Ключевые слова: *духовое соло, произведение, исполнитель, художественно-эстетический потенциал, специфика, идейно-образное содержание, музыкально-исполнительская герменевтика.*

V. V. Hromchenko, Candidate of Art Criticism, Mikhail Glinka Music Academy of Dnepropetrovsk region, Dnipro

WIND INSTRUMENT SOLO IN THE CONTEXT OF MUSIC PERFORMING HERMENEUTICS (PEDAGOGICAL ASPECT)

The purpose of this article consists in revealing pedagogical singularity of compositions of wind academic solo from the position of developing individually performing skills to perusal, handling artistically musical creation, its studying in the context of music performing hermeneutics.

Research Methodology is represented by applying primarily empirical methods of observation and generalization. The structural and analytical method enabled to regularize the material concerning logic. The comparative method stipulated the difference regarding playing the wind academic instruments with accompaniment *fortepiano* as well as the procedure of the wind stage individual practice solo without any artistic and musical accompaniment.

Results. The obtained results make it possible to show the highest significance of an individual artistic solo composition concerning the creative capabilities of a student. Wind academic solo, representing stage-individual artistic process without any accompaniment, characterizes enormously wide creative freedom, which expresses in long amplitude interpretation of idea-imaginative content for the composition, in maximal gradations of the expressive means with emphasizing the timbre-coloring particularity as well as the bright tendency to syntheses of arts (choreography, theatricality).

The novelty is determined by studying the specific character, the sequence of characteristic attributes of the phenomenon of the academic wind instrument solo in the context of the music performing hermeneutics as well as representing its special nature towards the contemporary music pedagogical process.

The practical significance. The research has important implications for the wind solo performance, which consists of personal pedagogical transformations of the instrumental solo creations at each academic individual lesson. The material in this article can be used in the educational process of contemporary music institutions.

Keywords: wind instrument solo, composition, performer, artistic and aesthetic potential, specific character, idea-imaginative content, music performing hermeneutics.

Постановка проблеми. Відомо, що навчити музики не можна, музиці можливо лише навчитися. Однак значення викладача в музично-освітньому процесі в усі часи є максимально важливим. Педагогічна мудрість, кропіткі спільні зусилля педагога та його вихованців у процесі постановки багатьох компонентів виконавського апарату, формування складних психофізіологічних рефлексорних зв'язків для гри на інструменті не сприяють створенню унікальної оригінальності індивідуально-художнього прочитання, тлумачення музичного тексту молодим виконавцем.

Підкреслимо, що важливе значення в музичній педагогіці інструктивно-технічного матеріалу (гами, етюди, вправи) має формування професійно-технічних навичок музиканта й, за деяким винятком, може стати передумовою розвитку багатогранного художньо-образного мислення студента.

Становлення художньо-естетичних потенцій виконавця відбувається головню на основі його творчого «спілкування» з музичними творами, які переважно є шедеврами світової музично-виконавської культури. Проте жанрово-стильове різноманіття музичних композицій визначає відповідну специфіку їх навчально-педагогічного застосування.

Відтак, духове академічне музично-виконавське мистецтво, що представлене як ансамблевими, оркестровими, так і сольними творами у супроводі фортепіано у ХХ – на початку ХХІ ст., суттєво поповнюється композиціями духового соло, своєрідними п'єсами (переважно програмними мініатюрами) для одного духового інструмента без фортепіанного акомпанементу. Сценічно-індивідуальні художні твори соло, які створюються композиторами, видатними музикантами-виконавцями, представлені в навчальних програмах практично для всіх духових інструментів.

Таким чином, усвідомлення своєрідності, найхарактерніших ознак композицій духового соло, з точки зору їх використання в сучасній музично-педагогічній практиці, є одним з найважливіших науково-дослідницьких питань у сфері духового академічного мистецтва.

Актуальність запропонованої статті зумовлена численними творами духового соло, а також їх уведенням до новітніх навчальних програм класів духових академічних інструментів сучасних освітніх музичних закладів. Якщо в першій половині ХХ ст. такі твори, як «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, «Три п'єси для кларнета» соло І. Стравінського, «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена стали своєрідним відродженням духової музики соло з часів епохи Бароко (Партита a-moll для флейти соло І. С. Баха, 13 Фантазій для флейти соло Г. Ф. Телемана), то в другій половині ХХ – початку ХХІ ст. дедалі більше композиторів звертають увагу на яскраву оригінальність камерної музики, позначену звучанням того чи іншого духового інструмента.

Серед найвідоміших композицій духового соло, написаних як українськими, так і зарубіжними композиторами, відзначимо «Поєму для флейти» соло Л. Дичко, «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба, «Арлекін» для кларнета соло К. Штокхаузена, Сонату для кларнета соло Є. Станковича, Сонату для фагота соло Е. Денисова, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона

соло В. Рунчака, «Соло» для труби Е. Денисова, Фантазію для валторни соло М. Арнольда, Імпровізацію для тромбона соло Е. Креспо, Капричіо для туби соло К. Пендерецького тощо.

Повсякчасне використання подібних композицій у конкурсній, концертній, а також педагогічній діяльності актуалізує питання щодо їх багатогранної специфіки, зокрема й у навчально-виконавському аспекті художнього прочитання, тлумачення музичного тексту в контексті виконавської герменевтики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сценічно-індивідуальний художній акт творення на духовому академічному інструменті без будь-якого супроводу досліджено, на жаль, фрагментарно. Науковці звертаються до композицій духового соло переважно в контексті відповідних конструкційних (Левін, 1983; Качмарчик, 2008), технологічних (Апатский, 2006; Буркацький 2010; Марценюк, 2013), а також історичних (Усов, 1989; Апатский, 2010) питань. Але ж, підкреслимо, виявлення специфіки творів соло в контексті музично-педагогічного процесу, вплив таких композицій на еволюцію особистісного потенціалу студента щодо ідейно-образного прочитання, тлумачення художнього тексту, наголосимо, не здійснено.

Мета статті — розкрити педагогічну своєрідність академічних творів духового соло з позиції розвитку індивідуально-виконавських здібностей стосовно трактування, тлумачення художньої композиції, її вивчення в контексті музично-виконавської герменевтики, посприяти популяризації феномену духового соло у творчості сучасних українських композиторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першорядним атрибутом сценічно-індивідуального, художнього виконавства на духовому академічному інструменті, що визначається як духове соло, є відсутність фортепіанного або іншого супроводу (акомпанементу). У результаті прочитання музичного твору, його трактування, від першого й до останнього звука, залежить лише від абсолютного індивідуально-творчого уявлення виконавця-соліста. Відсутність традиційних для духового одноголосного виконавства фортепіанного вступу, піаністичних фрагментів розвитку музичного матеріалу, фінальних акордів завершення всієї композиції суттєво активізує, стимулює і загалом розвиває індивідуально-художній погляд соліста, його бачення образного змісту всього твору.

Саме ця особливість зумовлює ґрунтовну детермінованість багатьох специфічних ознак художньої практики не лише духового, але й інструментального соло загалом (композиції соло для струнно-смічкових, струнно-щипкових інструментів).

Долучаючи твори соло до навчального репертуару, викладач значною мірою вивільнює творчий потенціал виконавця. Усвідомлення та відчуття художньо-творчої свободи, як можливості музиканта до розширення ідейно-змістовного змісту композиції, неповторності індивідуального прочитання композиційного задуму, проявляється ще до концертного виступу. Самостійні й аудиторні заняття студента максимально подібні за рівнем результативності, оскільки прогресія заглиблення в образний світ твору соло не набуває музичного доповнення, своєрідної мистецько-творчої коректури художнього погляду соліста, що відбувається найчастіше зі сторони піаніста-концертмейстера.

Надзвичайно важливою особливістю духового соло в контексті музично-виконавської герменевтики є також загальний психофізіологічний стан музиканта. Відчуття сценічного хвилювання в безпосередньому концертно-сольному акті творення суттєво розширює емоційний горизонт тлумачення художнього тексту, що має вираження в незапланованості використання тих або інших засобів художньої виразності, переважно агогіки, динаміки (гучність звука), різноманіття артикуляційно-штрихової палітри, темброво-кolorистичних ефектів тощо.

Відтак, означене виявлення художньо-виконавської неповторності, оригінальності співавторського творення максимально розкриваються саме в композиціях інструментального соло, у яких, підкреслимо, можливості соліста тенденційно універсалізуються.

Потенційно-творча відкритість духового соло до взаємодії з різними видами мистецтва, насамперед сценічною хореографією й театралізацією музично-художнього творчого акту, розширюють спектр естетичної контактності виконавця зі слухачами, що відбувається саме через активізацію індивідуально-особистісного тлумачення твору солістом. Такі композиції, як «Арлекін» для кларнета соло К. Штокхаузена, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, «Homo ludens IX, (oboe: я і гобой) дев'ять не випадкових зупинок для гуляючого гобойста» для гобоя соло В. Рунчака та інші твори значною мірою посилюють художньо-образне бачення композицій виконавцем, активізують амплітуду розкриття його ідейно-творчого, художнього потенціалу.

Художнє прочитання музичного твору, написаного для виконання соло на духовому академічному інструменті, може суттєво варіюватись залежно від фактора зовнішнього оточення. Загалом наголосимо, що духові композиції соло можуть характеризуватись максимальним різноманіттям зовнішнього середовища стосовно виконавського процесу. Мобільність гри на духовому інструменті без будь-якого супроводу, зазвичай, партії фортепіано, дозволяє музикувати в найрізноманітніших ситуаціях. Наприклад, це може бути невеличка концертна сцена під

відкритим небом, радіо або телевізійна студія без наявності якісного фортепіано тощо.

Безумовно, виконання творів духового соло залежно від зовнішніх умов змінюватиметься, що в результаті сформує естетико-художню універсальність музиканта-соліста.

Та найсамобутнішою, найсвоєріднішою ознакою композицій академічного соло є максимальна можливість глибинного проникнення в темброву природу, звукову сутність інструмента. Увага до найтонших темброво-колористичних фарб інструментального звучання соло формується природним генетичним кодом історичної еволюції духового соло з часів античності, зокрема широковідомою творчістю давньогрецьких авлосистів, попередників сучасних гобоїстів.

Вагомим підтвердженням вищезначеної своєрідності творів духового соло слугують численні приклади звернення сучасних композиторів до видового різноманіття інструментальних духових сімейств. На межі ХХ — ХХІ ст. створено такі композиції: «Промову» для саксофона-баритона соло О. Щетинського, «In B» для саксофона-сопрано соло або кларнета соло Г. Гаврилець, «Аскези» для альтової флейти соло А. Жоліве, «Софт» для бас-кларнета соло Ф. Донатоні та інші твори.

Безсумнівно, комплексно концентроване усвідомлення специфіки духового соло підкреслено позначається явищем у явищі творчої свободи, у феномені її максимально проникаючого впливу на увесь художньо-виконавський процес. Саме це становить унікальність, індивідуально-особистісну неповторність тлумачення музичної композиції, своєрідність прочитання та багатство дешифрування її ідейно-образного змісту. Відомий композитор, мистецтвознавець Е. В. Денисов стверджує: «Справжній твір — не «одномірний», та чим далі проникаємо ми у його таємниці, тим більше захоплення ми відчуваємо. Але ж завжди, скільки б разів ми не повертались до цього твору та як глибоко б не проникав у нього наш аналітичний погляд, завжди залишаються ще одні двері, які виявляються зачиненими. Та у цій невичерпності — сила й особлива привабливість усього істинно великого у мистецтві» (Денисов, 1979, с. 136).

Зауважимо, що створення композицій соло — музикантів-виконавців дедалі частіше є правилом сучасної композиторської діяльності. Не винятком є і духове академічне музично-виконавське мистецтво.

Активізація професійно-виконавської вправності в музикантів безумовно мобілізує їх творчі, естетичні здібності. Саме вони й набувають оновлено-мистецького продовження в процесі написання артистом-солістом академічних творів соло для певного інструмента.

Таким чином, в одному виконавцеві формується самотутня творча взаємозбагачувальність, своєрідна синтетична система, зокрема «виконавець-композитор — композитор-виконавець».

Відтак, практичність розуміння творчою особистістю взаємовпливу двох видів художньої діяльності (композиторський та виконавський процеси) стверджує фундаментальний засіб щодо еволюціонування творчих здібностей артиста, потенційно активізує естетико-виконавську універсальність митця.

Зусилля викладача щодо написання студентських композиторських музично-художніх проб (невеличкі програмні п'єси), а також представлення їх під час класних занять та, що найкраще, публічно-концертних виступів, суттєво посилюють внутрішній слух молодого виконавця, його інтонаційно-звукову уяву, художньо-образне мислення.

Означені процеси в певній мірі формують виконавсько-технологічний рівень студента, адже уявлення звука, його точність інтонування, колорит тембрового забарвлення утворюють необхідні відчуття щодо загальної технологічно-виконавської специфіки гри на інструменті. Відомий викладач, науковець В. М. Апатський наголошує: «Якість звука музиканта передусім визначається тим образом ідеального звучання, яке живе у його душі» (Апатський, 2006, с. 134).

Висновки. Духове соло, являючи собою сценічно-індивідуальний художній процес без будь-якого супроводу (акомпанементу), характеризується значною творчою свободою, що виявляється в широті трактування ідейно-образного змісту твору, художньому стимулюванні щодо написання власних студентських композицій соло, максимальності градацій засобів виразності з підкресленням темброво-коліористичної інструментальної специфіки, а також у яскравій тенденції до синтезу мистецтв (хореографія, театралізація).

Зазначена своєрідність духових композицій соло значною мірою розвиває індивідуально-виконавські здібності до художнього прочитання, тлумачення творів, їх вивчення в контексті мистецтва музично-виконавської герменевтики.

Перспективи подальшого дослідження духового соло пов'язуються з його вивченням у контексті інструктивно-технічного матеріалу, зокрема етюдів та каприсів. Їх еволюціонування до рівня художньо-довершених, яскравих композицій соло в сучасному академічному духовому репертуарі розкриє немало нових своєрідних ознак сценічно-одноосібного духового виконавства в аспекті сучасної музичної педагогіки.

Список посилань

- Апатский, В. Н. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: «Задруга».
- Апатский, В. Н. (2006). *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Буркацкий, З. П. (2010). *Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста*. Одеса: Друкарський дім.
- Денисов, Э. (1979). О композиционном процессе. *Эстетические очерки*, 5, 126–136. Москва: Музыка.
- Качмарчик, В. П. (2008). *Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв.: монография*. Донецк: Юго-Восток.
- Левин, С. (1983). *Духовые инструменты в истории музыкальной культуры*. Ленинград: Музыка.
- Марценюк, Г. П. (2013). *Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва: монографія*. Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство».
- Усов, Ю. (1989). *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие (2-е изд., доп.)*. Москва: Музыка.

References

- Apatskiy, V. N. (2010). *History of wind musical performance art*. Kiev: Zadruga [in Russian].
- Apatskiy, V. N. (2006). *Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performance art*. Kiev: NMAU named after P.I. Chajkovskiy. [in Russian].
- Burkatskiy, Z. P. (2010). *Personally oriented approach to the virtuoso of clarinetist*. Odesa: Drukarskiy dim [in Ukrainian].
- Denisov, Ye. (1979). About compositional process. *Aesthetic essays*, 5, 126–136 [in Russian].
- Kachmarchik, V. P. (2008). *German flute art of the 18–19th centuries*. Donetsk: Yugo-Vostok [in Russian].
- Levin, S. (1983). *Wind instruments in the history of music culture*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Martseniuk, H. P. (2013). *Ukrainian trombone performance in the context of European music art*. Kyiv: Information and Analytical Agency [in Ukrainian].
- Usov, Yu. (1989). *The history of foreign performance on wind instruments*. (2nd ed.). Moscow: Muzyka [in Russian].

Надійшла до редколегії 12.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.04

УДК 78.03.087.68 (09) (073)

І. І. Гулеско, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

hop.dir@ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-1124-5225

ДО ПОЕТИКИ ХОРОВОГО СТИЛЮ ГЕОРГІЯ СВИРИДОВА: НОВИЙ ТИП ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Розглянуто феномен Георгія Свиридова в історії світової художньої культури ХХ ст. Хоровий стиль Г. Свиридова осмислюється в новому сучасному контексті процесів, що відбуваються в «художній картині світу» сьогодення. Поетика хорового стилю Г. Свиридова потребує нових підходів у дослідженні, передбачає культурологічні «занурення» у стиль, зміну співвідношення семантичного й технологічного в трактуванні жанру, що здійснено в інтонаційно-стильовому аналізі цієї статті.

Ключові слова: *хоровий жанр, хоровий стиль, інтонаційна семантика, фактура.*

И. И. Гулеско, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорovedения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

К ПОЭТИКЕ ХОРОВОГО СТИЛЯ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА: НОВЫЙ ТИП ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Рассмотрен феномен Георгия Свиридова в истории мировой художественной культуры ХХ в. Хоровой стиль Г. Свиридова подается в новом современном контексте процессов, протекающих в «художественной картине мира» сегодня. Поэтика хорового стиля Г. Свиридова требует новых подходов в анализе, предполагает культурологические «погружения» в стиль, изменение соотношения семантического и технологического в трактовке жанра, что предпринято в интонационно-стилевом анализе этой статьи.

Ключевые слова: *хоровой жанр, хоровой стиль, интонационная семантика, фактура.*

I. I. Gulesko, Candidate of Art Criticism, Professor of the Department of Choral Studies and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE POETICS OF GEORGY SVIRIDOV'S CHORAL STYLE: NEW TYPE OF ARTISTIC THINKING

The aim of this paper. The phenomenon of Georgy Sviridov has no equal in the 20th century world music history. There was no other composer except this great artist who had so much influence on the music creation, performance, research ideas, music pedagogy and the formation of music views of the entire 20th century era. His works still affect composers, musicians and listeners. In future our descendants shall discover the true in-depth Sviridov who in his

lifetime created alive “moving” tradition. The analysis of artistic processes in the contemporary music culture of the last 50 years due to the new cultural situation requires new comprehension of new cultural context.

Research methodology. Main methodological paradigm of contemporary music study and education is culturological in aesthetic and artistic aspect of music specific character.

Results. Nowadays the new spirituality of the 20th century and new millennium appears. The “artistic picture of the world” with humanitarian study dominance is being formed. The new types of interaction between music works and listeners have appeared. Under the contemporary style pluralism conditions new aesthetic fund is being formed. And this fund is not just about the genres and author styles, it is a “fund of soul and thought” that contains music history emotional chronicles of the 20th century era. Sviridov appeared to be first in the line of composers who formed new tendencies in developing of genres of vocal-choral music.

Novelty. The novelty of Sviridov’s chorus style with its polysemantic functions in figurative and semantic polysemy and contrast association is specified. The new era of sociocultural context transforms polystylistics into the culture of new synthesis with new genres, new forms, new types of factures, and acquires ontological interpretation. Sviridov’s chorus style poetics requires new analysis approaches, suggests culturological immersing into the style, disclosure of “codes” and “symbols” of timbre-texture semantic complexes in the chorus cycles based on lyrics by S. Yesenin, A. Blok, F. Sologub, A. Pushkin. The composer’s entire heritage needs revision in the context of embodiment of soul motives and folk-song sources. Nowadays, a different methodological apparatus that is an intonation-style analysis of style’s elements, music language, texture and form in the correlation with new cultural and geopolitical context is required.

The practical significance. Sviridov is a dramatist-composer who has his own system of working with lyrics. He creates his conceptually-semantic contexts on the pre-music level including into dramatically lined-up text of his own musical and semantic complexes. His finalized idea turns out to be the sum of those contexts.

Key words: *choral genre, choral style, intonational semantics, texture.*

Постановка проблеми. Феномен Георгія Свиридова в історії світової музичної культури ХХ ст. не має рівних. Жоден композитор не здійснив такого впливу на творчість, виконання, дослідницьку думку, музичну педагогіку й формування уявлень про музику цілої епохи ХХ ст., як цей видатний художник. Його мистецтво продовжує впливати на композиторів, музикантів, слухачів, воно «крещендує» й сьогодні. Майбутнім нащадкам ще належить відкрити справжнього глибинного Г. Свиридова, котрий за життя створив живу «рухому» традицію, яка розвивається далі. Аналіз художніх процесів у музичній культурі останнього сорокаріччя потребує, відповідно до сучасної культурної ситуації, осмислення нового контексту культури.

Основна методологічна парадигма сучасної музичної науки й освіти — культурологічна — в аспекті естетико-художньої специфіки музики. Нині виникла нова духовність ХХІ ст., нові види взаємодії між музичним твором і слухачем. Формується «художня картина світу» при домінуванні гуманітарного знання. В умовах сучасного плюралізму стилів створюється новий естетичний фонд. І це не лише власне жанри й авторські стилі, але ще й «фонд душі та думки», емоційний літопис музичної історії епохи ХХ ст. У цьому сенсі Г. Свиридов є першим із композиторів, котрий сформував нові тенденції в розвитку жанрів вокально-хорової та вокально-симфонічної музики.

Музика Г. Свиридова сьогодні актуальна, причому сам вектор пізнання її спрямований по «стрілі часу» в майбутнє, де можливе повне пізнання світу свиридовських ідей та образів. Його «художня картина світу» достовірно свиридовська, у її центрі — провідна тема композитора: «Художник — Батьківщина — революція — суспільство — внутрішній світ людини». Г. Свиридов вільно або мимоволі став духовним і музичним лідером цілого напрямку сучасної музики радянського періоду. Він сформулював російську національну музичну ідею, а саме: відмову від неправдивих авторитетів, рішучий стрибок до кореневої системи інтонації, основ хорових жанрів, простоти. Понині не усвідомлене значення «Поэмы памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории». Значення цих творів для радянської й пострадянської музики епохальне. «Поэма» — новий тип пісенної ораторії, «Патетическая» — новий тип ораторії-дійства, що стали програмними для творів кантатно-ораторіального жанру в союзних республіках тодішнього СРСР. Слід згадати такі твори, як: «По следам Руставели» та «Николоз Бараташвили» О. Такташвілі, «Саят Нова» А. Ахияна, «Я стверджуюсь» Є. Станковича, кантату М. Скорика «Человек», ораторії В. Салиманова «Двенадцать», оперу-ораторію В. Рубіна «Июльское воскресение», «Севастополь».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість Г. Свиридова досліджувалася на різних рівнях: від конкретних інтонацій до оцінки філософських концепцій (праці А. Сохора, Л. Полякової, А. Белоненка, Т. Куришевої, Т. Масловської, Ю. Паїсова, В. Живова, В. Цендровського, О. Сокурової й О. Коловського), які об'єднує загальна методологічна база, історико-діалектичний підхід до явищ у контексті засвоєння інтонаційної теорії Б. Асаф'єва.

Як відомо, вихід у 1990 р. збірки «Музыкальный мир Свиридова» (редактор-укладач А. Белоненко) став помітним явищем у вітчизняному свиридознавстві (Музыкальная академия, с. 212–213). Але сьогодні доцільний і культурологічний підхід до музичних суджень щодо стилю

композитора. У їх центрі — категорії семантики, співвіднесені з нею поняття жанру, стилю, форми, мови, фактури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Свиридов — композитор-драматург, котрий власні концепційно-сенсоутворюючі контексти створює ще на домузичному рівні, долучаючи до драматургічно побудованого текстового контексту свої музично-семантичні комплекси. Остаточою оформлена ідея в нього і є сумою цих контекстів.

Важливо відзначити й так званий «поліфонізм» мислення (згідно з М. Бахтіним), особливий свиридівський хронотоп, де «простір» і «час» по-своєму трактуються в композиції, у формі, фактурі. У тексті-інтертексті Г. Свиридова відбивається його бачення «художньої картини світу» як «по горизонталі», так і «по вертикалі», і «по діагоналі» — це вже власне авторські відкриття (курсив, акценти, символи, знаки).

Звідси й новизна свиридовського хору, функції якого полісемантичні в його образно-смісловій багатозначності, контрастній асоціативності. Масштаб здобутків минулого століття потребує не лише осмислення нового контексту, а й нових підходів під час аналізу цих явищ і процесів у творчості та виконанні. Нова ера соціокультурного контексту перетворює полістилістику на культуру нового синтезу з новими жанрами, формами, типами фактур та набуває онтологічного трактування.

Поетика хорового стилю Г. Свиридова потребує і нових підходів аналізу, передбачає культурологічні «занурення» в цей стиль, розкриття «кодів», «символів» темброфактурних полісемантичних комплексів у хорових циклах на вірші С. Єсеніна, А. Блока, Ф. Сологуба, А. Пушкіна. Усю спадщину композитора слід переглянути в контексті втілення в ній духовних мотивів, народнопісенних основ. Необхідний інший методологічний апарат, інтонаційно-стильовий аналіз елементів стилю, музичної мови, фактури, форми у співвідношенні з новим культурним і геополітичним контекстом.

Свиридов має особливий культурно-генетичний «код», що поєднує «високе» і «особисте». Адже в естетиці російської нації міститься естетика нашої співучості: примат вокалу. Його музика — позачасова, вона поза простором — і в разі збереження внутрішньої монологічності саме ця «поліфонія сенсів» зумовлює тематизм особливого типу — полісемантичний. Ця рівнинність російської природи, її простір (згідно з Д. Лихачовим): хори Г. Свиридова «Табун», «Грусть просторів» порівнюються у фактурі хорової музики з хорами В. Калинникова «На старом кургане» та Ю. Сахновського «Ковыль». Це становить золотий фонд російської акапельної творчості.

Свиридов фактично змінив співвідношення семантичного й технологічного елементів у трактуванні жанру, звертаючись до багатства культурного досвіду минулого, упроваджуючи нову концепційність, нові композиційно-формотворні рішення в емоційних сферах (принципи остинатності та варіантності, що трактували широко (системно): це симфонізм небетховенського типу).

Адже свиридовська епічна драматургія відбиває просторово-часове православне світовідчуття (це його модель і власне еталон динамічної драматургії в нього інший), і тому свиридовську духовну музику слід сприймати в контексті православної традиції.

Духовна музика композитора — це особливий культурний простір у контексті російської духовної музики початку ХХ ст. — музики т. з. нового напрямку. Це неканонічна модель у вітчизняній традиції духовної музики С. Рахманінова, П. Толстякова, А. Кастальського, А. Гречанінова та ін. Потрібні нові підходи як до інтерпретації творів Г. Свиридова, так і їх інтонаційно-стильового аналізу в геополітичному контексті.

Проблема стилю Г. Свиридова дискусійна й недостатньо розроблена. Пізнання етосу композитора, філософсько-естетичних концепцій, класичності його музичних форм (зі строфічністю), техніки хорового письма, фактури — важлива проблема для дослідників. Сьогодні немає загальної теорії хорового стилю як культурно-історичного феномену, яка могла б містити систему методів вивчення хорової музики, її жанрову еволюцію у зв'язках з історико-культурними процесами. До них можна долучити такі поняття: стиль епохи, стиль національної школи, стиль жанру, авторський стиль, стильовий напрям, стиль як компонент музичної мови.

Поняття хорового стилю містить тематизм, жанр, фактуру, її темброво-колеристичний аспект. Ю. Паїсов називає складовими хорового стилю й принципи функціонально-гармонійного остинато, резонансної гармонії, а також концертності та пісенності як композиційного начала.

Нині недостатньо розроблені питання фактури Г. Свиридова. Фактура композитора відображає глибинний зв'язок з російськими хоровими традиціями, авторське індивідуальне зближення традицій пра-класичного і класичного хорового стилю з народнопісенною традицією. Вона втілюється в індивідуалізації структури музичної тканини, взаємодії вертикалі й горизонталі. Свиридівська фактура — тонка система взаємодії прихованих у ній голосів. Під фактурою розуміємо «просторово-звукову організацію тимчасово звучних елементів голосів» (термін наш — І. Гулеско). Вона полімелодична, поспівочно-підголосочна.

Це рухливий рельєф, де щільність виникає як зміна розрідженості тембрів в індивідуалізації хорової тканини.

Поліфонію Г. Свиридова можна визначити як поліфонію диференційованих голосів, що внеможливають суто поліфонічні (класичні) прийоми та форми. Г. Свиридов базується на традиції спадкоємності стилю М. Мусоргського. Його мистецтво фундаментальне, він відбив художню лінію ХХ ст., а корені глибокі (знаменний розспів, духовний вірш).

Свиридівська лінія в кантатно-ораторіальному жанрі характеризується прагненням до синтезу традиційних жанрових ознак з хоровою поетикою російської історико-епічної опери з особливостями багаточастинних вокально-циклічних композицій, з використанням симфонічних принципів переважно як внутрішніх, не вивідних на поверхню властивостей формоутворення. Г. Свиридов — творець російського музичного християнського пантеїзму, який є основою його творчого методу, особливістю стилю. Це засвідчує спадкоємність традиції М. Римського-Корсакова.

У сучасному виконавстві недостатньо осмислена інтерпретація національного хорового стилю, а саме: хоровий стиль Г. Свиридова, який фігурує в класифікації стилів ХХ ст. як зазначений епохальний стиль (необароко).

Вивчення хорового стилю у ВНЗ упродовж усього навчання диригента-хормейстера надзвичайно важливе. Слід визначити на кожному етапі навчання ступінь занурення у виконавську поетику хорового стилю композитора, що містить такі категорії: тематизм, фактуру, форму, темброву драматургію, артикуляцію (у широкому сенсі), контекстуальні й концепційні особливості форми-змісту. Вміло осягаючи авторські коди (текст — контекст — інтертекст — уртекст) диригент розкриває глибинні авторські константи, власне свиридівські (хори: «Табун», «Вечером синим», «Где наша роза?», «Грусть просторов», «Курские песни», «Повстречался сын с отцом», «Веснянка»). У великій формі («Памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория») необхідно поєднувати тонку роботу з великим фресковим штрихом.

Виконавські аспекти хорового стилю Г. Свиридова визначаємо як лірико-епічний тип, що співвідноситься з іншими стилями (наприклад, А. Давиденка, С. Рахманінова, А. Бородіна, М. Римського-Корсакова). Допомогає в цьому сенсі й порівняльний аналіз записів інтерпретацій одних і тих самих творів композитора А. Юрловим, В. Мініним, В. Чернушенком та ін. З позиції нової парадигми культури трактуємо поняття хорова поетика, інтонаційна семантика, хорова фактура, темброфактура, тематизм полісемантичного типу. Свиридівська епічна

драматургія відображає просторово-часову свідомість (еталон динамічної драматургії у відмінній від бетховенського типу).

Свиридовська творчість зумовила новий тип диригента режисерського плану, співака-соліста й виконавця загалом. Він за життя «створив живу традицію», що розвивалася та набула втілення в інших стилях В. Рубіна, О. Тактакішвілі, В. Тормиса, Ю. Алжнева, В. Гавриліна, Б. Кравченка. Г. Свиридов оновив національну лірико-епічну традицію сучасним контекстом завдяки універсальності стилю, полізнаковості, полісимвології, полісемантичності.

Свиридівська традиція набула втілення у творчості українських композиторів останнього сорокаріччя ХХ ст.: Є. Станковича, Л. Дичко, А. Гайденка, Ю. Алжнева, В. Дроб'язгіню, О. Козаренка (у широкому загальноестетичному сенсі, у кандидатській дисертації О. Цехмістро розглянуто процеси трансформації жанрів кантати й ораторії, активізації синтезуючих процесів в Україні аж до зміни жанрової моделі сучасної ораторії).

Значним внеском у сучасну «свиридовіану» є книга «Музыка как судьба» (Свиридов, 2002), що вже стала бібліографічною рідкістю. У ній Г. Свиридов постав філософом, ученим, мислителем і драматургом. Його оцінки точні, яскраві, іноді суб'єктивно індивідуальні (негативна оцінка музики С. Прокоф'єва). Вражає точність у баченні таланту, як, наприклад, захоплення стилем музики В. Тормиса, а також висока оцінка «Літургії» М. Леонтовича. Г. Свиридов високо оцінює російську культуру й мистецтво: «Русская культура неотделима от чувства совести. Совесть — вот что Россия принесла в мировое сознание» (Свиридов, 2002). Композитор високо оцінив творчість С. Рахманінова за його суттєвий внесок у духовну музику.

Помітним внеском у біографію Г. Свиридова став вихід збірки «Г. Свиридов в воспоминаниях современников»; укладач — А. Вульф (2006). Це перша книга, що передає його живий погляд правдиво, без ретуші. Багато фактів і подій життя композитора розкриваються вперше, наприклад, родовід Свиридових, дитинство композитора у Фатежі й Курську, навчання та військовий період у Ленінграді. Цінність цих спогадів полягає в тому, що автори відтворюють майже дослівно висловлювання та судження самого Г. Свиридова.

Висновки. Г. Свиридов і Харків — це тема, яка звучить безперервно фактично з кінця 50 рр. ХХ ст. Прем'єра «Патетической оратории» відбулася в 1962 р. Виконавці: державна капела філармонії, диригент — Є. Дущенко, хормейстер — В. Палкін. Ювілейні концерти до 60-, 70- та 80-річчя Г. Свиридова проводилися складами камерного хору, хору інституту мистецтв та академії культури під керівництвом В. Палкіна,

Ю. Кулика, В. Бриллианта, В. Ірхи та В. Бойка. У постійному репертуарі цих колективів — «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», «Курские песни», кантата «Ночные облака», концерт для хору «Пушкинский венок», поема «Ладога» и цикл «Гимны Родины».

Г. Свиридов створив нові смислові концепції, власне смислове «поле» твору. Його семантика музики самого слова проектується на жанр і стиль, стильові моделі усталені, наповнені світоглядним началом, забарвлені колористичною потенцією слова.

Музика композитора є своєрідним літописом епохи середини 50–90 рр. і має дивовижну здатність ставати контекстом культури. Г. Свиридов служив ідеї російського мистецтва, великої культури, носієм і продовжувачем якої він став.

Перспективи подальших досліджень. Маємо на меті в наступних розвідках дослідити хорову творчість Г. Свиридова, яка впливатиме на музичну освіту, насамперед на курси «Хорова література», «Хорознавство», «Історія сучасної музики», здійснити аналіз духовної музики композитора.

Список посилань

- Вульф, А. (Сост.). (2006). *Свиридов в воспоминаниях современников*. Москва.
- Георгий Свиридов в воспоминаниях современников (с. 726). (2006). Москва.
- Гулеско, И. И. (1980). *Хор в кантатно-ораториальных произведениях Г. В. Свиридова (принципы хорового мышления)*. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения) (с. 25). ИИФЭ имени М. Рыльского. Киев.
- Гулеско, И. И. (2006). Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления. *Материалы II Всероссийской научно-практической конференции г. Курск* (с. 14–16). ФГУ «Курский ЦНТИ». Курск.
- Гулеско, И. И. (2007). Жанрово-стилистические аспекты хоровой поэтики Георгия Свиридова. *Материалы II Всероссийской научно-практической конференции г. Курск* (с. 64–69). ФГУ «Курский ЦНТИ». Курск.
- Гулеско, І. І. (1992). «Музыкальный мир» Георгия Свиридова. *Музыкальная академия*, 1, 212–213.
- Лаврентьева, И. (1976). *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва.
- Музыкальная академия*. (1992), 1, 212–213.
- Свиридов Г. (2002). *Музыка как судьба*. А. Белоненко (Сост.). Москва.
- Свиридов, Г. (2002). *Музыка как судьба* (с. 799). Москва.

References

- Vulfov, A. (Comp.). (2006). *Sviridov in the memoirs of his contemporaries*. Moscow. [In Russian].

- George Sviridov in the memoirs of his contemporaries* (p. 726). (2006). Moscow. [In Russian].
- Gulesko, I. I. (1980). *Chorus in cantata-oratorical works of G. V. Sviridov (principles of choral thinking). (The abstract of the thesis of the candidate of art criticism)* (p. 25). Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine. Kiev. [In Russian].
- Gulesko, I. I. (2006). The musical poetics of George Sviridov as a new type of artistic thinking. *Materials of the II All-Russian Scientific and Practical Conference Kursk* (pp. 14-16). FSI "Kursk's Center for Scientific and Technical Information". [In Russian].
- Gulesko, I. I. (2007). *Genre-stylistic aspects of the choral poetics of George Sviridov. Materials of the II All-Russian Scientific and Practical Conference Kursk* (pp. 64-69). FSI "Kursk's Center for Scientific and Technical Information". [In Russian].
- Gulesko, I. I. (1992). Georgy Sviridov's "Music World". *Music Academy*, 1, 212-213. [In Ukrainian].
- Lavrentyeva, I. (1976). *Vocal forms in the course of analysis of musical works*. Moscow. [In Russian].
- Music Academy* (1992). 1, p. 212-213. [In Russian].
- Sviridov, G. (2002). *Music as fate*. A. Belonenko (Comp.). Moscow. [In Russian].
- Sviridov, G. (2002). *Music as Destiny* (p. 799). Moscow. [In Russian]
- Надійшла до редколегії 11.05.2018 р.*

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.05

УДК [784.4.:784.5:784.1]

С. А. Добронравова, викладач фахових дисциплін, Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра народнохорового мистецтва і фольклору, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-6712-4185>

zoryanaboyanovych@ukr.net

В. В. Шевченко, професор, викладач диригування, хорового аранжування та інших фахових дисциплін, Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра народнохорового мистецтва і фольклору, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-6348-2997>

7vita7@ukr.net

РОЗВИТОК НАРОДНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В СУСПІЛЬСТВІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Розглядається розвиток народних хорових колективів у сучасний період становлення української нації. Проаналізовано значення народних хорових колективів для суспільства, актуальні дослідження, що розкривають проблеми хорового виконавського мистецтва, визначено основні функції. Означено сутнісні характеристики аматорських та професійних колективів хорового мистецтва. Виявлено вплив хорового мистецтва на суспільство в Україні. Описано способи вирішення зазначеної проблематики. Подано власні рекомендації щодо поліпшення розвитку народного хорового виконавства в Україні.

Ключові слова: *хорове мистецтво, народні колективи, аматорські колективи, пісенна творчість, традиції, культура, суспільство.*

С. А. Добронравова, преподаватель специальных дисциплин, Киевский национальный университет культуры и искусств, кафедра народнохорового искусства и фольклора, г. Киев

В. В. Шевченко, профессор, преподаватель дирижирования, хоровой аранжировки и других специальных дисциплин, Киевский национальный университет культуры и искусств, кафедра народнохорового искусства и фольклора, г. Киев

РАЗВИТИЕ НАРОДНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ОБЩЕСТВЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Рассматривается развитие народных хоровых коллективов в современный период становления украинской нации. Проанализировано значение народных хоровых коллективов для общества, определены основные функции. Отмечены существенные характеристики аматорских и профессиональных коллективов хорового искусства. Обозначено влияние хорового искусства на общество в Украине. Проанализированы актуальные исследования, раскрывающие проблемы хорового исполнительского искусства. Описаны способы решения указанной проблематики. Разработаны собственные рекомендации по улучшению развития народного хорового исполнительства в Украине.

Ключевые слова: *хоровое искусство, народные коллективы, аматорские коллективы, песенное творчество, традиции, культура, общество.*

S. A. Dobronravova, teacher of special disciplines, Kyiv National University Culture and Arts, Department of Folk Choir Art and Folklore, Kyiv

V. V. Shevchenko, professor, teacher of conducting, choral arrangement and other professional disciplines, Kyiv National University of Culture and Arts Department of Folk Choir Art and Folklore, Kyiv

THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL CHORAL SINGING IN THE SOCIETY AT THE PRESENT STAGE

The aim of this paper is to find out and analyze the features and development prospects of the Ukrainian folk choral art, their amateur and professional essence, and define their value and basic functions in Ukrainian society.

Research methodology. A large number of scientific, theoretical materials have been analyzed. Five main research papers (dissertation paper, scientific articles) are processed with the help of a thorough analysis.

Results. The role of the essence and value of the folk choral performance in Ukraine has been proved. The influence of the choral art on the society in Ukraine is indicated. The current research revealing the problems of choral performing art is analyzed. The ways of solving these problems are described. The authors have developed their own recommendations for improving the development of folk choral performance in Ukraine.

Novelty. The paper presents an attempt to carry out the complex analysis of the folk choral singing in the period of modern development.

The practical significance. The material in this article can be of interest to the students of higher educational establishments in the field of folk choral art. Recommendations are given to the study in the educational program of folk choral art and practical work with amateur and professional folk choral collectives.

Keywords: choral art, folk groups, amateur collectives, song creativity, traditions, culture, society.

Постановка проблеми. На сучасному етапі традиційне хорове мистецтво в Україні потребує відродження. Суспільство не є достатньо обізнаним із власним хоровим мистецтвом, зокрема кращими його репрезентаторами. Головна причина – зниження суспільного інтересу до культурно-мистецьких проєктів. За допомогою маніпуляційних технологій телебачення та індустрії розваг відбувається відокремлення суспільства від українських традицій, що водночас призводить до зниження моральних принципів нації загалом, загального інтересу до української культури. Ще однією актуальною причиною є всесторонній та масштабний розвиток масової поп-культури, що породжує супутні проблеми, пов'язані з відображенням та поширенням кращих зразків народного хорового виконавства. На нашу думку, народне хорове мистецтво – той засіб, який здатен сформувати духовний розвиток

суспільства, а також відродити національні традиції, звичаї та обряди, які започаткували українську державу як націю й за допомогою яких ми можемо ідентифікувати себе з-поміж інших народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сутність народнопісенного виконавства та професійну підготовку виконавців народної пісні (народну пісню як складову національної художньої культури) досліджено в наукових розвідках: Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, Н. М. Корнієнко, І. Ф. Ляшенка, О. С. Найден, В. І. Новійчук, О. М. Семашко, Г. А. Скрипник, Л. С. Черкашина та ін. Дослідженню проблем українського народного хорового виконавства та особливостям його розвитку в Україні (XIX – XX ст.) присвячена дисертаційна праця О. М. Скопцової, де автор розкриває значення народнопісенної творчості в культурно-мистецькому середовищі. Означенню актуальних проблем українського хорового співу, з'ясуванню основ хорового співу та етнохудожніх цінностей української пісенної культури в системі музичної фольклористики приділяли увагу такі вчені: С. Й. Грица, Г. А. Дзюба, О. Г. Бенч-Шокало, А. І. Іваницький та ін.

Важливими для цього дослідження стали наукові розвідки, в яких набули висвітлення сутність і особливості українського народного хорового виконавства (О. М. Скопцова); проблеми хорового виконавства на сучасному етапі (С. А. Федюра); хорове мистецтво в культурно-мистецькому середовищі (К. Ю. Давидовський); виховання молоді за допомогою хорового мистецтва (О. А. Яненко); історія та сучасне побутування традиційної народної пісні (В. С. Доріневська).

Проте питання, пов'язані з дослідженням значення народнохорового мистецтва, достеменно не розкриті, розглянуто лише окремі аспекти розвитку хорових колективів, що, на нашу думку, унеможливило визначити цінність, значення хорового виконавства для суспільства України. Мало досліджено роль українських хорів, їх функції, способи впливу на суспільство. Надто важливо ґрунтовно проаналізувати сутність і значення народного хорового мистецтва як одного зі способів пробудження суспільної свідомості. Оскільки народне мистецтво України є ціннісним надбанням українського суспільства, де хори народної пісні, фольклорні хорові колективи мають бути ключовими репрезентаторами українського народнопісенного мистецтва.

Мета — на основі комплексного аналізу з'ясувати та проаналізувати особливості й перспективи розвитку українського народного хорового мистецтва, розкривши їх аматорську та професійну сутність, значення, основні функції в українському суспільстві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народна творчість тісно взаємодіє із професійним мистецтвом. Національну художню культуру,

розвиток якої підпорядковується загальним законам еволюції, має свою специфіку, яка зумовлена історичними передумовами та соціокультурним простором, досліджує В. С. Доріневська в «Деяких питаннях сценічного втілення народної пісні» (2017, с. 258–261). Народну культуру науковці розподіляють на матеріальну й духовну, вивчення обрядових пісень, без урахування їх важливих обрядових функцій, обрядової атрибутики, неможливе. У творенні народної культури людина відіграє ключову роль. Творча діяльність людини, що формувалася протягом багатьох століть і є однією з форм вияву мистецької діяльності людства, набула відображення в терміні «фольклор». Це поняття віддзеркалює культурний досвід людини, одяг, житло, предмети побуту та інтер'єру, виготовлення знарядь праці, предметів прикладного й художнього вжитку, духовної культури — мови поезії, музики, танців (Ляшенко (Ред.), 1996, с. 38).

А. Іваницький (1999, с. 4) у праці «Українська музична творчість» визначає народну творчість як складову усної традиції, синонімом якої є термін «фольклор», уведений англійським істориком та бібліографом Вільямом Томсоном ще в 1846 р. Творення фольклору відбувається переважно в сільському середовищі, адже воно є тим місцем, де людина проходить свій життєвий шлях, налагоджує власний та громадський побут, формує систему обрядів, ритуалів, котрі стають для неї нормою поведінки (Ляшенко (Ред.), 1996, с. 39).

Для багатьох українців, котрі протягом століть були позбавлені власного державотворення, народна культура, фольклор — більше, ніж народна традиція. Фольклор завжди залишався важливим фактором збереження національної свідомості. В умовах русифікації, колонізації, дискримінації українських шкіл у радянський період (усунення національної мови практично з усіх навчальних закладів) важливою основою були народна культура, пісенний фольклор (Ляшенко (Ред.), 1996, с. 300).

С. Грица у своїх етномузикологічних розвідках «Трансмісія фольклорної традиції» (2002, с. 28) визначила український фольклор як питому національну цінність, що в умовах чужих режимів зазнав численних заборон, тому й не зміг бути представлений у всій повноті на європейській культурній арені.

Хори народної пісні — важлива складова музичної культурної спадщини країни, яка водночас належить до сучасної народної творчості. Хоровий спів здатен зацікавлювати велику кількість людей, об'єднувати їх спільними ідеєю та інтересами.

Важливою особливістю українського народного гуртового (колективного) та хорового співу є процес утворення багатоголосся. Носії

традиції народного багатоголосого співу становлять своєрідний творчий організм, що формувався протягом багатьох років і навіть десятиліть. Українське багатоголосся розвинулося від найдавніших і найпростіших форм (перегуки-діалоги двох гуртів-виконавців у календарно-обрядовій традиції) до складного підголоскового співу, поєданого з іншими формами багатоголосся. Це – унікальне художнє явище у світовій народній музичній культурі, яке за своїм багатством можна порівняти лише з грузинським чоловічим багатоголоссям. Багатоголосна пісня посідає значне місце, адже на ній ґрунтується колективна народна творчість (Скрипник (Ред.), 2006, с. 114).

Як зазначає О. М. Скопцова (2005, с. 3), нині народне хорове мистецтво завдяки глибокій духовній сутності відіграє важливу роль у відродженні й актуалізації художніх цінностей, інтеграції та культурному розвитку суспільства. Адже народний хор є одним із традиційних різновидів народного хорового мистецтва, що завдяки своєму яскравому національному колориту всесторонньо виявляє естетику української фольклорної культури.

В Україні широко розповсюджені хорові ансамблі, як аматорського, так і професійного рівня. Аматорськими зазвичай вважають колективи, учасники яких не здобули професійної освіти. Такі колективи об'єднують прихильників народної хорової пісні. В аматорських колективах учасники виступають на добровільній основі, а самі колективи не є прибутковими. Проте часто хоровий колектив, розпочинаючи свою діяльність як аматорський, стає успішним і набуває визнання на професійній сцені, а у відгуках фахових мистецьких видань подається як професійно сформований. У багатьох випадках успішний розвиток аматорських колективів безпосередньо залежить від керівного складу.

У сучасній творчості аматорство – соціокультурний феномен. Аматорство – це не заняття людини певною діяльністю у вільний час, це гуманістичний акт, у якому людина перетворює хобі на основну діяльність (Ляшенко (Ред.), 1996, с. 318). Сучасне аматорство часто орієнтується саме на ті зразки творчості й виконавської майстерності, що досягли високого рівня завдяки професійним методам, а саме на академічні форми мистецтва та професійні норми виконавства. Поряд із цим існують тенденції, сутність яких визначається орієнтацією на фольклорні або напівфольклорні форми творчості. У репертуарі аматорських колективів важливе місце посідають народні пісні, танці, народна інструментальна музика, які засвоєні через професійне мистецтво та звичні форми його поширення: ноти, радіо, телебачення, популярні й наукові збірники народної творчості. У хорах народної пісні,

сучасного аматорства, що розвиваються у фольклорному руслі, помітний вплив професійного мистецтва (Ляшенко (Ред.), 1996, с. 319–320).

О. М. Скопцова, аналізуючи професійні хорові колективи, відзначає критерії мистецького професіоналізму, уважаючи, що в сучасному мистецтві це питання недостатньо розкрито. На думку дослідниці, основні ознаки мистецького професіоналізму такі: дотримання національних художньо-естетичних принципів хорового виконавства; жанрово-стильова різноманітність репертуару; синтез хорового й сольного співів, народної хореографії та інструментальної музики; культивування своєрідної виконавської манери, наявність специфічних народних тембрів; професійне виконавство пов'язане із професійною діяльністю артистів, котрі володіють комплексом теоретичних знань і практичних навичок, набутих у результаті фахової підготовки та досвіду роботи; наявність керівного складу та фінансування (державне меценатство, спонсорство, інвестиції тощо) (Скопцова, 2005, с. 26).

Раніше, наприкінці XIX ст. в українському суспільстві як аматорські, так і професійні хорові колективи мали змогу активно гастролювати, адже розвиток хорового виконавства набув яскравих форм виявлення та поширення.

У Галичині концертно-гастрольні поїздки здійснювали студенти, учасники гурту «Дружній лихвар», члени академічного братства, а також сільський хор, керівником якого був Й. Вітошинський. На Наддніпрянщині хорову культуру розвивали та поширювали під впливом творчості М. Лисенка (Скрипник (Ред.), 2009, с. 14).

Нині такі гастрольні тури майже не відбуваються через брак коштів, спонсорів, українських меценатів.

Ельвіра Едуардівна Запорожець (2008) відзначила, що становлення концертної хорової композиції, вокально-хорового виконавства в середині XIX ст. є важливим етапом в історії української музики.

Розвиток хорового мистецтва в 1990 рр. зацікавив велику кількість слухачької аудиторії, композиторів, виконавців, музикознавців. У той час дедалі більше українців виявили інтерес до сучасних опусів, а також старовинної музики.

О. М. Батовська (2016, с. 20) визначає сучасну хорову музику як стильову толерантність, що поєднує багато смислів, серед яких найважливішим є відновлення пам'яті, традицій.

В Україні немало хорових колективів існують завдяки власним зусиллям, самостійно вирішують проблеми фінансування, шукають шляхи виходу на міжнародний рівень, беруть участь у різноманітних конкурсах, фестивалях, присвячених народнопісенній культурі, репрезентуючи та поширюючи українське хорове мистецтво на світовому

рівні. Знаковими хоровими колективами України, на нашу думку, є: Національний академічний народний хор України імені Г. Верьовки (Василюк), Національна заслужена академічна капела України «Думка» (Василюк), Державний академічний Волинський народний хор (*Державний академічний Волинський народний хор. Офіційний сайт*), Етнографічний хор «Гомін» (*Етнографічний хор «Гомін». Офіційний сайт*), академічний камерний хор «Хрещатик», Черкаський академічний заслужений народний хор, Чернігівський академічний народний хор, заслужений академічний Закарпатський народний хор, заслужена академічна капела України «Трембіта» (Василюк) та ін.

О. А. Яненко в дослідженні «Хорове мистецтво як засіб формування мобільного фахівця-музиканта» зауважила, що активно пропагували національне хорове мистецтво в Україні та за її межами наприкінці ХХ ст. капела «Думка» (керівник Є. Савчук) та український народний хор імені Г. Верьовки (керівник А. Авдієвський). Активно концертує хор Національної опери України імені Т. Г. Шевченка під керівництвом Л. Венедиктова (Яненко).

Як відзначила О. А. Яненко, у зв'язку з необхідністю долучення молодого покоління до масової музичної культури на початку ХХІ ст. музично-педагогічні факультети реорганізовували в мистецькі факультети, де хорове мистецтво набуло нового статусу (Яненко).

Протягом багатьох років одним з кращих хорових колективів серед ВНЗ Києва є студентський хор кафедри хорового диригування Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова (керівник А. Т. Авдієвський) (Яненко).

Знаковим, на нашу думку, є народний хор кафедри народнопісенного та хорового мистецтва імені С. Павлюченка (художній керівник і головний диригент О. Скопцова) — провідний навчально-творчий колектив України, володар Гран-прі ІІІ всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені П. Демущького (Київ, 2001); дипломант ІІІ Міжнародного фестивалю «Пісня без кордонів» (Київ, 2007); лауреат літературно-мистецької премії імені Д. Луценка «Осіньне золото» за 2010 р. (Полтава, вересень 2010); лауреат міжнародного хорового фестивалю-конкурсу MUNDUS CANTAT (Сопот, Польща, 2013).

Камерний хор імені Б. Лятошинського (керівники В. Іконник та К. Пігров) є своєрідним пропагандистом як західноєвропейської хорової музики, так і сучасної української. Цей колектив започаткував камерний хоровий рух в Україні, виконує різностильову музику — від старовинних духовних творів до сучасних авангардних, які вирізняються технічною складністю та оригінальним композиторським задумом.

О. Яненко відзначила, що в 1986 р. в Ужгороді засновано камерний хор «Кантус» під керівництвом Е. Спокача, а 1991 р. починає діяти рівненський камерний хор «Воскресіння» (керівник О. Тарасенко). На початку 1990 рр. засновано самодіяльний хор «Київ», який згодом стає муніципальним (керівник М. Гобдич). У 1990 р. створено професійний камерний хор Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. Яскравим прикладом самобутності сучасного хорового колективу є представник нового типу – житомирський камерний хор «Орея» (керівник О. Вацек) (Яненко).

Згодом у Києві започатковано всеукраїнський конкурс хорових диригентів (діє з 1999 р.), у якому й досі беруть участь безліч молодих хормейстерів з усієї України. Яскравим явищем хорової культури України стали конкурси хорових колективів імені М. Леонтовича, де змагаються як професійні хори, так і аматорські. Понад десять років діє хорфест «Золотоверхий Київ» (організатор М. Гобдич). Цей фестиваль демонструє потужність і українського хорового виконавства, і композиторської творчості загалом. Ключовою ознакою фестивалю стало висвітлення найяскравіших здобутків української композиторської школи. Протягом трьох десятиліть діє Кіровоградський камерний хор, що відзначається своєю майстерністю (керівник Юрій Любович) (Яненко).

Нині надто важливо популяризувати хорове мистецтво, адже спостерігається засилля пісенної поп-культури України, яка переважно поширюється російською мовою, за допомогою державної культурної політики, та всіх можливих засобів масової інформації, інвестування українських вокальних мистецьких проєктів (залучення інвесторів, меценатів, спонсорів, які б допомагали і сприяли розвитку та успішно просуvalи колективи в маси) поширювати українську народну пісенну культуру. Помітно, що небагато популярних естрадних виконавців співають державною мовою або якщо й співають, то лише кілька композицій, а основний репертуар складається з популярних російськомовних пісень.

Державні структурні підрозділи у сфері культури повинні різноманітно сприяти розвитку хорів як фінансово, так і на законодавчому рівні. Необхідно, щоб хори в Україні здійснювали повномасштабну гастрольну діяльність не лише великими містами, але й районними центрами, сільськими місцевостями.

О. М. Скопцова (2005) доцільно відзначила, що, незважаючи на фінансово-економічні проблеми, відсутність регіональних програм культурного розвитку та комплексу державних інформаційно-культурних заходів, сфера сучасного народного хорового мистецтва

характеризується інтенсифікацією музично-концертного життя, заснуванням нових професійних та аматорських колективів, підвищенням рівня їх виконавської майстерності, активізацією професійної композиторської творчості для народного хорового виконавства.

Проте ситуація в державі не може не відобразитися на суспільстві, розвитку культури в державі загалом. Питання державотворення культури нації повинно активно вивчатися владою. Нині необхідно здійснювати фінансування народнохорової сфери з метою посилення інтересу суспільства до хорових колективів. Важливо відновити концертно-гастрольну діяльність хорових колективів. Для розвитку в сучасному мистецькому континуумі народним колективам необхідно заручитися підтримкою Міністерства культури України, щоб поширювати народнописенну культуру на державному рівні, розвиваючи національну свідомість населення. Хорові колективи виконують важливі функції, які здатні сприяти якісним змінам у суспільстві. Тому слід відзначити, що хорове мистецтво виконує особливі функції: виховну (особистість виховується в колективному дусі); компенсаторну (призначена надати можливості особистості реалізувати бажання й здібності); прагматичну (яка виявляється у прагненні людини реалізуватись у житті); комунікативну (об'єднує людей навколо позитивної основи); пізнавально-просвітницьку; гедоністичну; етичну; естетичну; соціальну тощо (Давидовський, 2014, с. 179–184). На нашу думку, саме ці функції позитивно впливають на свідомість людей, формують дух патріотизму, любов до Батьківщини, повагу.

Висновки. Отже, однією з важливих форм духовної культури та специфічного її виду є народне хорове виконавство, яке має суттєвий соціокультурний потенціал, що визначає його характеристики в суспільстві та здатне позитивно впливати на населення. Нині відродження національної свідомості в суспільстві має велике значення, тому пріоритетним завданням керівних структур має бути виховання любові в громадян до власної культури й мистецтва дієвими засобами. Одним із них є активні гастрольні тури знакових народнописених колективів по містечках і селах України з метою репрезентації власної культури за допомогою пісні, поширення серед широких мас населення, формування любові до національного ціннісного надбання. Хорові колективи є важливим та ефективним засобом, за допомогою якого пісенна народна культура може набути важливого значення в суспільстві. Актуальними є ґрунтовне вивчення й аналіз концертно-гастрольної діяльності знакових хорових колективів у сучасному культурно-мистецькому просторі України, що становить перспективи подальших досліджень.

Список посилань

- Батовська, О. М. (2016). Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а cappella (на прикладі «Прощай, XX век» В. Мужчиля). *Вісник КНУКіМ. Серія: «Мистецтвознавство»: збірник наукових праць*, 34. Київ: КНУКіМ.
- Василюк, А. *Хорові та вокально-хорові колективи*. Узято з <http://www.ukrmusic.org/tematychni-kat-atalohy/horovi-ta-vokalno-horovi-kolektyu>
- Грица, С. Й. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. Київ–Тернопіль: Видавництво «Астон».
- Давидовський, К. Ю. (2014). Хорове мистецтво в культурно-мистецькому середовищі (на прикладі творчої діяльності жіночого хору Київського інституту музики імені Р. М. Глієра). *Вісник НАККіМ*, 2. Київ: НАККіМ.
- Державний академічний Волинський народний хор. Офіційний сайт*. Узято з <http://volynchoir.com.ua>
- Доріневська, В. С. (2017). Деякі питання сценічного втілення народної пісні. *Молодий вчений*, 10 (50). Херсон.
- Етнографічний хор «Гомін». Офіційний сайт*. Узято з <https://homin.etnoua.info/pro-hor-homin/>
- Запорожець, Е. Е. (2008). *Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України*. Узято з http://www.rusnauka.com/25DN_2008/MusikaAndLife/29238doc.htm
- Іваницький, А. І. (1999). *Українська народна музична творчість: навчальний посібник* (2-ге вид., доопр.). Київ: Музична Україна.
- Скрипник, Г. А. (Ред.). (2009). *Історія української музики* (Т. 1: XX ст., с. 800). Київ: НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського.
- Народний хор імені С. Павлюченка. Офіційний сайт*. Узято з <http://fmm.knukim.edu.ua/ukrajinskij-narodnij-khor-im-s-pavlyuchenka>
- Скопцова, О. М. (2005). *Становлення та особливості розвитку народно-хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття)* (Дисертація кандидата мистецтвознавства: 17.00.01). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Скрипник, Г. А. (Ред.). (2006). *Українська музична енциклопедія* (Т. 1). Київ: НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
- Ляшенко, І. Ф. (Ред.). (1996). *Українська художня культура: навчальний посібник*. Київ: Либідь.
- Федюра, С. А. (2013). Хорове виконавство на сучасному етапі. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки: збірник наукових праць*, 1. Ніжин.
- Яненко, О. А. (2012). Хорове мистецтво як засіб формування мобільного фахівця-музиканта. *Хорове мистецтво України та його подвижники*

ки: збірник матеріалів II міжнародної науково-практичної конференції, 18–19 травня 2012 р. Державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич. Узято з <http://ddpu.drohobych.net/fd/univ/conf/ZbirnykPDF.pdf>.

References

- Batovsky, O. M. (2016). Innovative forms of the performance presentation of contemporary academic choral music a cappella (for example, “Goodbye, XX Century” by V. Menzhel). *Herald KNUCiM. Series: “Art Studies”: a collection of scientific works*, 34. Kyiv: KNUCiM. [In Ukrainian].
- Vasilyuk, A. *Choral and vocal choral groups*. Retrieved from <http://www.ukrmusic.org/tematychni-kat-atalohy/horovi-ta-vokalno-horovi-kolektyy>. [In Ukrainian].
- Gritsa, S.Ya. (2002). *Transmission of folk tradition: ethnomusicological intelligence*. Kyiv-Ternopil: Aston Publishing House. [In Ukrainian].
- Davydovsky, K. Yu (2014). Choral art in the cultural and artistic environment (the case of the creative activity of the female choir of the Kyiv Institute of Music named after R. Glier). *Bulletin NAKKiM*, 2. Kyiv: NAKKiM. [In Ukrainian].
- State Academic Volyn People’s Choir. Official site*. Retrieved from [http // volynchoir.com.ua](http://volynchoir.com.ua) [In Ukrainian].
- Dorinjevskaya, V. S. (2017). Some questions of the stage performance of the folk song. *Young Scientist*, 10 (50). Kherson [In Ukrainian].
- Ethnographic Choir “Gomin”. Official site. Retrieved from <https://homin.etn-oua.info/pro-hor-homin/> [In Ukrainian].
- Zaporozhets, E. E. (2008). *Historical stages of development of vocal-choral art of Ukraine*. Retrieved from http://www.rusnauka.com/25DN_2008/MusikaAndLife/29238doc.htm. [In Ukrainian].
- Ivanitsky, A. I. (1999). *Ukrainian folk musical work: a textbook* (2nd ed., Refined). Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, G.A. (ed.). (2009). *The history of Ukrainian music* (Vol. 1: XX centuries, p. 800). Kyiv: NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky. [In Ukrainian].
- Folk Choir named after S. Pavlyuchenko. Official site*. Retrieved from <http://fmm.knukim.edu.ua/ukrajinskij-narodnij-khor-im-s-pavlyuchenka>. [In Ukrainian].
- Skoptsova, O. M. (2005). *Formation and features of development of folk choral performance in Ukraine (late 19 - 20 centuries)* (Thesis of the candidate of art studies: 17.00.01). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, G. A. (ed.). (2006). *Ukrainian Music Encyclopedia* (Vol. 1). Kyiv: NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky. [In Ukrainian].

- Lyashenko, I. F. (ed.). (1996). *Ukrainian Art Culture: Textbook*. Kyiv: Lybid. [In Ukrainian].
- Fedura S.A. (2013). Choral performance at the present stage. *Scientific notes of the M. Gogol Nizhyn State University. Psychological and pedagogical sciences: a collection of scientific works*, 1. Nizhyn. [In Ukrainian].
- Yanenko, O. A. (2012). Choral art as a means of forming a mobile specialist-musician. *Choral Art of Ukraine and its ascetics: a collection of materials of the 2nd International Scientific and Practical Conference, May 18-19, 2012*. Ivan Franko State Pedagogical University. Drohobych. Retrieved from <http://ddpu.drohobych.net/fd/univ/conf/ZbirnykPDF.pdf>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 16.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.06

УДК 792.54:782.1](511.12):792.028.6](045)

Є Сяньвей, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

E_Xianwei@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0003-3340-2279>

УТЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ МАСОК ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ В ОБРАЗАХ ГЕРОЇВ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ САН БО «МЕТЕЛИК»

У тлумаченні образів героїв музичної драми Сан Бо виявлено ознаки, властиві маскам пекінської опери. В образах Старого Батька та Лян Женбо визначено властивості підамплуа, відповідно, старого та молодого (з фазанячим пір'ям на головному уборі) шена. Образ Цу Інтей еволюціонує від підамплуа дань-квітки до чжедань. Поєднання ознак підамплуа дань-старої та чоу властиві образу Старого П'яниці. З'ясовано причини подолання ознак підамплуа дань-квітки в тлумаченні образу Спрей. Контраст між зовнішньою відповідністю масці дань-квітки та фантазмагоричним наповненням внутрішнього світу героїні характеризує образ Маленької Сирітки. Переосмислення традицій масок пекінської опери спостерігається в ігноруванні принципів зовнішнього оформлення образів акторів, залученні психологізації під час їх тлумачення.

Ключові слова: *пекінська опера, амплуа, підамплуа, маска, ієрархічна система, поліперсонажна група, музична драма.*

Є Сяньвей, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВОПЛОЩЕННЯ ТРАДИЦІЙ МАСОК ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ В ОБРАЗАХ ГЕРОЇВ МУЗИКАЛЬНОЇ ДРАМИ САН БО «БАБОЧКА»

В тлумаченні образів героїв музичної драми Сан Бо виявлені ознаки, властиві маскам пекінської опери. В образах Старого Отца і Лян Женбо визначені властивості підамплуа, відповідно, старого та молодого (с перьями фазана на головному уборі) шена. Образ Цу Інтей еволюціонує від підамплуа дань-цветка до чжедань. Сочетання ознак підамплуа дань-старої і чоу властиві образу Старого П'яниці. Вияснені причини подолання ознак підамплуа дань-цветка в тлумаченні образу Спрей. Контраст між зовнішньою відповідністю масці дань-цветка і фантазмагоричним наповненням внутрішнього світу героїни характеризує образ Маленької Сирітки. Переосмислення традицій масок пекінської опери спостерігається в ігноруванні принципів зовнішнього оформлення образів акторів, залученні психологізації під час їх тлумачення.

Ключевые слова: *пекінська опера, амплуа, подамплуа, маска, ієрархічна система, поліперсонажна група, музична драма.*

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE INTERPRETATION OF TRADITIONS OF THE MASKS OF THE BEIJING OPERA IN THE REPRESENTATION OF THE CHARACTERS' IMAGES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA BY SANG BO "BUTTERFLY"

The aim of the article is to reveal the interpretation character of the traditions of the masks of the Beijing opera in the roles of the Chinese musical drama of the early 21st century Sang Bo "Butterfly".

Research methodology. Achieving the objectives of the study required the use of a system of such research methods as historical, typological, comparative, and hermeneutic.

Results. The author reveals the features of the masks of the Beijing opera in the images of the characters of Sang Bo's musical drama. The article establishes the levels of the hierarchical system of differentiation of the characters of the Beijing opera. The author reveals the features of the subcharacter of the old and young Sheng with the pheasant feathers on top of the headdress in the images of the Old Father and Liang Rengbo. The image of Cu Yintei evolves from the subcharacter Dan-flower to the Zhengdan. The mixing of the subcharacter Dan-old woman and Chou is revealed in the image of the Old Drunkard. The article establishes the reasons for overcoming the subcharacter Dan-flower, observed in the interpretation of the image Spray. The contrast between the external correspondence of the Dan-flower mask and the phantasmagoric filling of the inner world characterizes the image of the Little Orphan. Rethinking the traditions of the masks of the Beijing opera is observed in ignoring the principles of the external design of the actors' images, with the introduction of psychological features into their interpretation.

Novelty. An attempt is made to establish the characteristic aspects of the demonstration of the traditions of the masks of the Beijing opera in the Chinese musical drama of the early 21st century Sang Bo "Butterfly".

The practical significance. The material in this article can be used in the process of further studying of the special nature of the contemporary Chinese musical drama.

Keywords: Beijing opera, role, subcharacter, mask, hierarchical system, poly-character group, musical drama.

Постановка проблеми. У музичній драмі Сан Бо «Метелик» (2008), поруч із численними європейськими впливами, спостерігається своєрідне втілення понад 200-річних традицій пекінської опери (цзинцзюй). Вони проявляються в опосередкованому впливі естетики національного театру масок, амплуа пекінської опери, що набувають переосмислення в музичній драмі.

Мета статті — виявити особливості втілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми початку XXI ст. «Метелик» Сан Бо.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Історія масок і гриму в Китаї», що розпочинається в період династії Сун (960 – 1279), продовжена в пекінській опері. У цьому національному музично-сценічному жанрі й досі існують суворі сценічні «правила <...> стосовно ролей, або амплуа героїв», які набувають значення набору характеристик, «притаманних різним віковим і соціальним групам давнього Китаю» (Чжен Синці, 1984, с. 92), що спостерігаються в зовнішніх (риси обличчя, фігура, вік) та голосових даних акторів. Наявність системи сталих вимог до акторів пекінської опери актуалізувала твердження: «Амплуа — це доля. Властивість на все життя» (Морковская, 2006, с. 35).

На думку Н. Нестерової, «<...> амплуа китайської опери постає аналогами італійської комедії масок, оскільки обом властива символіка театральної маски». Як у китайській, так і в європейській театральній системах, дотримання регламенту, що обмежує свободу актора «театру масок» відповідно до його типажу, поєднується з незначною імпровізацією. При цьому, за спостереженням Хоу Цзянь, європейська диференціація голосів на різні тембри (тенор, бас) не характерна китайській народній опері. У ній тембр актора під час виконання ролі визначала вікова характеристика: «<...> якщо герой старий, брутальний, співак співає низьким голосом, водночас у молодого й витонченого персонажа голос має бути неодмінно високим і ніжним» (Хоу Цзянь, 2010, с. 46).

У сюжеті пекінської опери діють «чотири основні персонажі» (Морковская, 2006, с. 41) — шен, дань, чоу і цзін (хуалянь). Шен — чоловічий персонаж, загальні вимоги до зовнішності якого — «ідеально правильні риси обличчя»; дань — жіночий образ, утілення «яскравої краси»; чоу — актор з комічним виразом колоподібного обличчя, здатний представляти, згідно з Чжен Синці (1984, с. 92), «злодія, коміка або клоуна»; і, нарешті, цзін (хуалянь) — «розфарбоване обличчя» — чоловічий персонаж з дзвінким тембром голосу. При суворості правил диференціації персонажів (або амплуа) у процесі постановки пекінської опери спостерігається «певна варіативність стосовно кожного образу і п'єси» (Чжен Синці, 1984, с. 92). Чотири основні персонажі, що відрізняються «умовностями сценічного виконання, гримом, костюмами й місцем у сюжеті спектаклю» (там само), маючи між собою складні відносини, передають різноманітність змісту пекінської опери.

Генезис амплуа пекінської опери достатньо давній. Прообразами амплуа пекінської опери шен і чоу були ролі артистів театру «ю» періоду «Весни та осені» (772 — 481 рр. до н. е.) — «чан-ю» (актор, котрий співає) та «пай-ю» (комік, блазень).

Два з чотирьох основних персонажів (амплуа) пекінської опери — шен і дань, утілення чоловічого та жіночого начал — зазнають

внутрішньої диференціації на підамплуа, а потім підвиди, у результаті чого виникають поліперсональні групи. Умовою диференціації (внутрішньої типології) амплуа шен і дань є проникнення психологічних характеристик у їх структуру. У результаті виникає своєрідна поліперсональність усередині одного амплуа — підамплуа, що водночас поділяються на підвиди. Специфіка внутрішньої типології амплуа, яка зумовлює сценічні різновиди (підамплуа та їх підвидів), детермінує різноманітність масок.

Навколо традиційних амплуа пекінської опери шен і дань сформувалася ієрархічна система диференціації на підамплуа та їх підвиди. *Внутрішня типологія амплуа шен і дань як ієрархічних систем* відображає відмінності їх функціонування в структурі пекінської опери. У процесі диференціації амплуа шен на підамплуа та підвиди, відповідно до рольових функцій персонажів у сценічному оформленні пекінської опери, виникає тріадична ієрархічна система.

Перший рівень типології амплуа шен пов'язаний з його диференціацією «залежно від віку та характеру» (Хоу Цзянь, 2010, с. 41), завдяки чому виникають три підамплуа — старший шен (старий, за визначенням Хоу Цзянь (2010, с. 60)), молодший (або молодий) шен і шен-воїн. Підамплуа старшого шен не передбачає підвиди, що зумовлює *однорівневість його типології*. З підамплуа шена-воїна та молодого шена пов'язана диференційована система залежних від нього сценічних образів — підвидів, у результаті чого виникає другий рівень типологічної системи. Амплуа шен передбачає наявність трирівневої ієрархічної системи диференціації на підамплуа та підвиди.

Підамплуа шен-воїн, від якого потребується наявність акробатичного таланту, згідно з Л. Морковською (2006), залежно від костюма, постає в таких підвидах, як *чанкао* або *дуаньда*. Маски, що репрезентують підамплуа шена-воїна — його підвиди, розрізняються атрибутами, які визначають не тільки зовнішній вигляд, але і внутрішній світ героїв. Сценічний образ чанкао має виступати перед глядачами в «повному одягненні»; його атрибути — «панцир зі штандартами за спиною, чоботи <...> і довгий спис»; як офіцер, він має «гарно танцювати та одночасно співати». Сценічне відтворення цього дуаньда пов'язане з появою на сцені «в короткій одежі та зі <...> зброєю». Репрезентація сцен «жорстокої війни» або «воєнних п'єс» у пекінській опері пов'язана з чоловічим та жіночим підамплуа — «войовничим героєм» і «войовничою героїнею» (або «жінкою-воїном») (Хоу Цзянь, 2010, с. 60). Однак принципова відсутність у музичній драмі Сан Бо батального начала внеможливе втілення в ній ознак воєнізованих підвидів чоловічого та жіночого підамплуа пекінської опери.

Підампла молодшого шена має презентувати «вихований юнак із тонкими рисами обличчя, без бороди та панцира» (Морковская, 2006, с. 41). Підампла молодшого шена, згідно з Л. Морковською, поділяється на чотири підвиди, а саме: *шен у капелюсі* (репрезентує образ чиновника); 2. *шен із віялом* (інтелектуал); 3. *шен з фазанячим пір'ям на головному уборі* (талановита людина); 4. *бідний шен* (інтелектуал-невдаха).

Типологію амплау дань — жіночого персонажа, що відзначається сценічною пластикою, ніжною грацією, витонченістю (класичне втілення цього амплау в пекинській опері ХХ ст. належить легендарному акторові Мей Ланьфан, котрий після завершення сценічної кар'єри навчав молодих артистів таємницям професії), відображено в системі підамплау за відсутності диференціації на підвиди. Другого рівня типології дань з пекинської опери (підвиди підамплау), на відміну від шен, немає. Диференціація амплау дань базується на відмінностях вікових, кольорових та функціональних. Амплау дань поділяється на шість підамплау: *чжедань* (*дань у темному халаті*), якій властива функція «головної героїні», *дань-квітка*, *дань-воїн*, *дань у картатій сорочці*, *дань-стара та цайдань*.

Герої музичної драми Сан Бо відповідають трьом з чотирьох основних персонажів (амплау) пекинської опери, а саме: шен, дань і чоу. Персонажа, який відповідав би амплау цзин, немає серед героїв опери Сан Бо. Оскільки композитор був зацікавлений, щоб відображення національних театральних традицій взаємодіяло з розкриттям втаємничених процесів внутрішнього життя героїв, амплау цзин, якому не властива внутрішня типологія, вилучено з китайської музичної драми ХХІ ст.

Амплау шен у музичній драмі Сан Бо репрезентують два підамплау — старий шен та молодий шен. Підамплау старого шена в музичній драмі Сан Бо представляє образ Старого Батька; підамплау молодого шена — головний герой музичної драми — Лян Женбо. Оперному образу Старого Батька притаманні властивості, що характеризують маску старого шена, серед яких — бажання видати заміж доньку, ретельна перевірка намірів Нареченого. Водночас розкриття головної ідеї музичної драми Сан Бо — виявити закохану пару, яка позбавить рід метеликів, яких очолює Старий Батько, від давнього прокляття ціною жертвоприношення, додає до тлумачення образу ознак, що виходять за межі, які не характерні для маски старого шена пекинської опери.

Оперний образ Лян Женбо відповідає традиції пекинської опери щодо підамплау молодшого шена. Перебіг розвитку оперної дії внеможливе зіставлення героя з підвидом «шен у капелюсі»: Лян

Женбо — Поет-Блукач, вільний художник, котрий надає перевагу мандруванню замість притаманної чиновникові покори пану. Що стосується інших підвидів оперно-сценічного тлумачення підамплуа молодого шена, то, напевно, кожен з них певною мірою повинен відповідати специфіці оперного образу Лян Женбо. Оперного Лян Женбо як інтелектуала мав би представляти шен із віялом; з іншого боку, властива героєві Сан Бо бідність дозволила би тлумачити його образ і як відповідний масці інтелектуала-невдахи. Переконливим є втілення в образі Лян Женбо того підвиду оперно-сценічного підамплуа молодого шена, з яким пов'язаний образ талановитої людини — з фазанячим пір'ям на головному уборі. Композитор, на відміну від традиційного тлумачення цього образу в національній легенді, представляє героя як Поета, натхнення якого наказує йому складати вірші, присвячені пошуку власної ролі в структурі світобудови, поступово визначаючи рятівну, жертвову роль кохання.

Якщо в оперній дії Сан Бо лише два персонажі стосуються амплуа шена, репрезентуючи, відповідно, підамплуа старого шена (Старий Батько) і підвид молодого шена, головний убір якого прикрашений фазанячим пір'ям (Лян Женбо), то до амплуа дань у його різноманітних підамплуа дотичні чотири жіночі образи — Цу Інтей, її двійник Спрей, Старий П'яниця (Стара Мати) і Маленька Сирітка. Однак тлумачення жіночих образів в опері Сан Бо не обмежується чітко регламентованим діапазоном, характерним маскам пекінської опери. У результаті неможливо визначити образно-виражальний діапазон, властивий оперним героїням, з ознаками, притаманними лише одному з підамплуа дань.

Широким є образний діапазон такого персонажа опери, як Старий П'яниця. Під його маскою більшу частину музично-драматичної дії (до початку Фіналу) ховається Стара Мати головної героїні (Цу Інтей). Помилка Старої в юнацтві призвела до тривалого існування роду метеликів на межі життя та смерті. Виправлення помилки в умовах хронотопа музичної драми можливе ціною жертвовного кохання Обраних — доньки Старої Матері та Поета-Блукача (Лян Женбо). Поєднання суперечливих пристрастей — каяття, бажання подовжити життя роду, убезпечити доньку та її нареченого від жертвовної смерті в коханні, почуття власного безсилля в процесі музичної драми жертвування відтінені загальним комічним (трагікомічним) колоритом у відтворенні образу Старої Матері. У структурі цього оперного образу очевидна взаємодія підамплуа дань-старої та амплуа чоу.

У тлумаченні образів Спрей і Цу Інтей, що тривалий час у часопросторі музичної драми постають у функції своєрідних двійників, оскільки кожна з них претендує на функцію Обраної, неодноразово

спостерігається перехід («модуляція») від одного підамплуа дань до іншого. Перетворення, властиві образам Спрей та Цу Інтей, мають спільну початкову фазу, що визначає їхню належність до єдиного підамплуа напівфантастичної юної дівчини — дань-квітки (метелика). Обидва втілення підамплуа дань-квітки спочатку радісно мріють про кохання, яке відкриє для них бажаний світ життя, пробудження від сну невинності та долучення до черги метаморфоз. З розвитком музично-сценічної дії образи дівчат-метеликів позбавляються властивої їм на початку подвійної функції. В образі Спрей, яка на відміну від Цу Інтей, відсторонена від жертвовної драми кохання, спостерігається перехід від світлих надій до трагічного передчуття приреченості, що призводить до смерті героїні, котра не відчула взаємного почуття. У тлумаченні образу Цу Інтей, яка подолала всі стадії любовної метаморфози, спостерігається поступова модифікація підамплуа дань — від дань-квітки до чжедань (дань у строкатому халаті), утілення функції головного жіночого персонажа в структурі амплуа. Підкреслимо, що з процесу еволюції амплуа дань в образі Цу Інтей вилучені такі його підамплуа, як дань-стара і дань-воїн.

Образ Маленької Сирітки настільки самотній, що його відповідність будь-якому жіночому підамплуа дань уможливлена лише на рівні зовнішньої подоби дань-квітки.

Відзначимо суттєві відмінності між сценічним функціонуванням акторських масок у пекінській опері та образами героїв музичної драми Сан Бо. Специфіка сценічної мови традиційної пекінської опери зумовлювала показ «сутності та характеру героїв» за допомогою єдності «мови жестів, рухів, інтонацій» (Чжен Синци, 1984, с. 92), які доповнюються кольоровим оформленням костюма та гриму. У музичній драмі Сан Бо роль інтонаційної драматургії набуває самодостатнього значення, що зумовлює ослаблення ролі сценічно-дієвого оформлення, властивого пекінській опері, у якій, згідно з Н. Нестеровою, важлива «символіка жестів», яка набуває значення тексту. Зі структури музичної драми Сан Бо вилучено акробатично-циркове та батальне начала, як і нанесення гриму та створення масок. У сучасному національному музичному театрі вокально-інструментальне мистецтво, у поєднанні зі словесно-поетичним, стало самодостатнім (як у європейській опері). Музично-поетичний текст сучасної китайської опери як драми є виразним, інтонаційно семантизованим, що внеможливіє значущість символіки жесту як важливого для пекінської опери підтексту. У музично-словесній драматургії опери Сан Бо концентруються всі змістовні рівні, які в пекінській опері розподілялися між жестами, пантомімою, танцями, акробатикою, цирковими трюками та батальними сценами

у виконанні акторів, сприяючи повноті викладення сенсу спектаклю. Самодостатність музичної драматургії є суттєвим показником жанрової трансформації музичної драми Сан Бо як «твору сценічного» — від утілення ознак пекінської опери до національної опери, що базується на традиціях європейської вокально-інструментальної драматургії.

Героїв музичної драми Сан Бо на основі відображення традицій масок пекінської опери доцільно поділити на такі групи. Перша — оперні герої, у образах яких утілені ознаки амплуа та підамплуа масок пекінської опери, друга — герої музичної драми Сан Бо, у тлумаченні яких прообрази пекінської опери на початку подані доволі точно, але в процесі розвитку вони віддаляються від старовинних архетипів. У результаті до образів героїв другої групи додаються властивості, які не характерні персонажам пекінської опери, збагачуючи традиційні функції амплуа та підамплуа під впливом динаміки розвитку сюжету та психологізації змісту. Третя група — це залучений оперний образ, що набув максимальної індивідуалізації та від початку не обмежений традиціями масок пекінської опери.

Тлумачення образу Старого Батька в музичній драмі Сан Бо дозволяє долучити його до першої групи. Попри динамізм розвитку, образ Старого Батька (єдиний персонаж, котрий уособлює першу групу) цілком відповідає підамплуа старого шена.

Особливості композиторської інтерпретації оперних образів Лян Женбо, Цу Інтей, Спрей, Старого П'яниці дозволяють долучити їх до другої групи. У їх тлумаченні композитор поступово відходить від традиційного розуміння підамплуа масок пекінської опери, надаючи героям ознак драматичних характерів, індивідуалізуючи їхній внутрішній світ. У результаті опера, виходячи з традиційної національної моделі «комедії масок», поступово перетворюється на драму характерів. Усеохоплююча метаморфоза, властива китайській музичній драмі перетворень, спостерігається в тлумаченні образів героїв, які представляють другу персонажну групу.

З образом Маленької Сирітки (усоблює третю групу персонажів опери Сан Бо) пов'язаний єдиний, але надзвичайно значущий номер одноактної опери. Її музично-поетичний та сценічний «портрет» настільки індивідуалізований, що не відповідає масштабам традиційного тлумачення жодного з підамплуа дань — надто «вузького» для функціонування новаторського оперного персонажа. З образом Маленької Сирітки композитор пов'язує завдання відображення викривленої фантазмагоричної картини світу. Видіння Маленької Сирітки віщують можливу загибель усесвіту, що втратив здатність до здійснення життєдайної метаморфози. Однак зовнішній обрис Маленької Сирітки

відповідає одному з підамплуа дань, зокрема дань-квітці як прообразові оперного персонажа. Значним є розрив між зовнішнім виглядом і внутрішньою сутністю героїні, чия уява віщує катастрофу, що знищить світ. Музично-драматичний та словесно-поетичний розвиток образу стверджує думку щодо заперечення значущості змістовного поля будь-якого традиційного підамплуа разом із відповідними законами сценічного розвитку.

Аналіз особливостей композиторського тлумачення образів «Метелика» другої групи (Лян Женбо, Цу Інтей, Спрей, Старий П'яниця) свідчить, що їх розвиток базується на основах властивого пекінській опері методу «творчого реалізму» (Чжен Синци, 1984, с. 92), який значно переосмислюється в музичній драмі Сан Бо. «Творчий реалізм» у традиційних зразках пекінської опери, згідно з Чжен Сінці, оснований на трьох правилах акторської гри: «грай п'єсу, але не демонструй відточеність власної техніки»; «утілою постаті реальних людей, а не грай роль»; «не ставай рабом правил» (там само). Узагальнює зміст трьох правил акторської гри в пекінській опері положення, згідно з яким «Сценічні закони не обмежують волю актора» (там само).

Правила акторської гри та творчий метод деякою мірою відображено в композиторській інтерпретації класичного національного сюжету та традицій пекінської опери в музичній драматургії твору Сан Бо. Наслідуючи національні традиції, композитор долає естетичні межі пекінської опери як «театру масок» з метою створення лірико-психологічної музичної драми характерів, збагачуючи її європейським досвідом. У результаті в словесно-музичному тлумаченні оперних персонажів «Метелика» відбувається вільне переосмислення традиційних масок пекінської опери.

«Зміна масок — це трюк у традиційному китайському театрі», за допомогою якого «відображається зміна настрою героя. Коли в серці героя паніка змінюється на лють, актор має протягом декількох секунд змінити маску» (Хоу Цзянь, 2010, с. 46). У музичній драмі Сан Бо традиції «трюку», властивого пекінській опері, виявляються достатньо умовно, зокрема в неочікуваній та стрімкій зміні стану героя, наслідком чого є своєрідний «вихід» персонажа за межі можливостей, характерних для певного підамплуа. Наслідкуванням традиції зміни масок слід пояснити неочікувану метаморфозу в становленні образу Лян Женбо у фіналі № 5 («Ніч»), коли оперний герой з ліричного персонажа миттєво перетворюється на носія жорстокості, що констатує факт викрадення Нареченої (Цу Інтей).

Висновки. Перетлумачення традиції масок пекінської опери в музичній драмі Сан Бо «Метелик» виявляється, по-перше, в ігноруванні

принципів зовнішнього оформлення образів акторів (відсутність характерних особливостей накладання гриму); по-друге, у поєднанні ознак, властивих різним маскам, у художньому полі функціонування одного персонажа; по-третє, у додаванні ознак психологізації до тлумачення оперних персонажів, що сприяє подоланню типовості їхніх характерів як умови сценічного буття.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні специфіки втілення традицій національної традиції масок пекинської опери в китайській музичній драмі Сан Бо «Метелик».

Список посилань

- Морковская, Л. (2006). Маски пекинской оперы. *Вокруг света*, 8 (2791), 32–41.
- Чжен Синци. (1984). Многогранное искусство традиционной китайской оперы. *Древняя и современная культура Китая. – Культуры – диалог народов мира*, 4, 88–97. ЮНЕСКО, Франция, Париж.
- Хоу Цзянь. (2010). *Художественный мир китайской народной оперы: монография*. [В. Г. Антонюк (Науч. ред.)]. Луцк: ПВД «Твердиня».

References

- Morkovskaya, L. (2006). Masks of the Beijing opera. *Around the world*, 8 (2791), 32-41. [In Russian].
- Zheng Sinzi. (1984). The versatile art of traditional Chinese opera. *Ancient and modern culture of China. - Cultures - the dialogue of the peoples of the world*, 4, 88-97. UNESCO, France, Paris. [In Russian].
- Hou Jian. (2010). *The artistic world of the Chinese folk opera: monograph*. [V. G. Antonyuk (Scientific ed.)]. Lutsk: Printing and Publishing House "Tverdinja". [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.07

УДК 784.9.091:378.147.091.212](045)

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

elvero1110@gmail.com

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

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК ЗАСІБ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-АКТОРА

Розглянуто психологічні аспекти публічного виконання вокального твору в процесі навчання студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно». Відзначені вітчизняні та зарубіжні дослідження останнього десятиріччя, присвячені проблематиці психології художньої творчості в різних видах мистецтва та питанням вокального виконавства у сфері драматичного мистецтва. Проаналізовано психологічний стан сценічного хвилювання співака, залежність рівня хвилювання від типу нервової системи індивідуума, виявлення дії закону домінанти (згідно з О. Ухтомським) і «орієнтовного» рефлексу (згідно з І. Павловим) під час концертного виступу. Наведені найрезультативніші способи подолання сценічного хвилювання, що застосовуються в педагогічній практиці в процесі вокальної підготовки студентів-акторів.

Ключові слова: концертний виступ, сценічне хвилювання, вокальна підготовка, студент-актор.

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

КОНЦЕРТНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ КАК СПОСОБ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-АКТЕРА

Рассмотрены психологические аспекты публичного исполнения вокального произведения в процессе обучения студентов специализации «актерское искусство драматического театра и кино». Отмечены отечественные и зарубежные исследования последнего десятилетия, посвященные проблематике психологии художественного творчества в разных видах искусства и вопросам вокального исполнительства в сфере драматического искусства. Проанализировано психологическое состояние сценического волнения певца, зависимость уровня волнения от типа нервной системы индивидуума, проявление действия закона доминанты (по А. Ухтомскому) и «ориентировочного» рефлекса (по И. Павлову) в процессе концертного выступления. Приведены наиболее результативные способы преодоления сценического волнения, которые применяются в педагогической практике в процессе вокальной подготовки студентов-актеров.

Ключевые слова: концертное выступление, сценическое волнение, вокальная подготовка, студент-актер.

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

THE CONCERT PERFORMANCE AS THE WAY OF VOCAL TRAINING OF THE STUDENT-ACTOR

The purpose of this article is to highlight the value of a concert performance as an important modus of vocal training of the student-actor.

Research methodology. General scientific methods are used in this article: cognitive, analytical, psychological and comparative methods; special attention is paid to the music and psychological methods.

Results. Mastering student-actors art of singing is based on the general level of their endowments in the music and artistic sector. The public performance as one of the types of vocal training contains rather high requirements to the performer, especially in the psychological aspect. At the same time the successful scenic performance provides considerable rise, first of all, in the art performing professional area. Forming the correct singing mindset, the preservation of a state «vocal and creative tranquility» have a crucial role in the setting of scenic nervousness, during the concert performance. Against the backdrop of a scenic stage the singer has to show the abilities concerning overcoming enormous nervousness. The basic in the solution for this problem is the following: systematic training and improvement of the vocal and artistic equipment of the student; a detailed preliminary work on the subject matter of the vocal work; the concentration on a music artistic image; good training of singing of the vocal work; first-hand practical experience of concert performances acquired by the student. During the concert performance the vocal skills acquired by the student and music artistry of the performance of works are shown, on the one hand; on the other hand — the experience of public music and artistic activities is acquired. Thus, the concert performance as a component of vocal training of students-actors, first, is an essential key for the successful mastering of vocal and performing skills, secondly, it provides a practical experience of a public vocal performance to future experts of theatre sector that considerably expands the possibilities of professional realization for the students.

Novelty. The paper is the first attempt for the issue of using a concert performance as a way of vocal training of the student-actor; the most productive ways of overcoming onstage nervousness of the vocalist at the singing concert practice of the actor are highlighted.

The practical significance. The article contains the information which is useful to Ukrainian vocal teachers concerning the development of vocal and scenic skills of students-actors in higher educational institutions.

Keywords: *concert performance, onstage nervousness, vocal training, student-actor.*

Постановка проблеми. Співацька підготовка у ВНЗ майбутніх фахівців драматичної сцени та кіно поєднує декілька ключових складових, які має опанувати студент-актор під час навчання. Головним завданням, що вирішується у вокальному класі, є загальний вокально-музичний розвиток студента, що в результаті надає можливості майбутньому

акторові гідно виконувати творчі сценічні вимоги, пов'язані зі співом. Отже, першочерговий напрям вокально-педагогічної роботи зі студентом-актором — постановка голосу (відповідно до притаманної кожному окремому студенту манери співу), методика якої базується на загальних принципах використання дихання, резонаторів, артикуляційного апарату. Водночас важливе значення мають такі аспекти вокального навчання: усвідомлення студентом принципів роботи голосового апарату під час співу, ґрунтовне опанування питань вокальної гігієни, ознайомлення з різноманітними вокально-виконавськими стилями й засвоєння їх характерних ознак та набуття навичок сценічного виконання вокального твору.

Опанування студентами спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» майстерності публічного вокального виконання — це тривалий процес, пов'язаний зі ступенем їх загальної музичної та акторської обдарованості. На основі того, що безпосередньою метою під час навчання співу майбутніх акторів є формування вокально-технічних і художньо-виконавських навичок у галузі вокального виконавства для їх подальшої кваліфікованої професійної діяльності, публічної апріорі, — концертний виступ, як один із видів вокальної підготовки, є необхідною умовою фахового розвитку студентів-акторів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика виконавської діяльності в мистецькій сфері посідає чільне місце в наукових доробках учених різних галузей знань: психології, медицини, педагогіки, мистецтвознавства. Одним з визначених питань цієї проблематики є концертне виконавство, де традиційно превалює музична сфера. За останній період психологічні й педагогічні аспекти проблеми концертного виконавства музикантів (інструменталістів, вокалістів) зацікавлювали сучасних українських (В. Білоус, 2005; С. Гмиріна, 2017; І. Єргієв, 2016; Г. Зуб, 2012; Л. Лабінцева, 2010, 2014; Т. Сирятська, 2008 та ін.) і зарубіжних (О. Белан, 2006; Л. Бочкарьов, 2008; О. Ванскова, 2015; В. Григор'єв, 2006; В. Комаров, 2010; С. Корлякова, 2006, 2008, 2013; Ю. Литвиненко, 2010; Ю. Цагареллі, 2008; Г. Ципін, 2004, 2011, (РФ); Т. Фролова, 2013 (Білорусь); Д. Мергалієв, 2013 (Казахстан)) науковців.

Водночас від початку ХХІ ст. в доробках дослідників значну увагу приділено вивченню широкої проблематики театральної творчості, зокрема й питанню публічного виконавства. Так, психологічні та педагогічні аспекти цієї сфери посідають гідне місце в наукових працях видатного сучасного російського вченого, академіка Європейської академії інформатизації, професора, завідувача лабораторії педагогіки та психології творчості (РАТИ-ГИГИС), доктора медичних і психологічних

наук О. Гройсмана: «Основи психології художньої творчості» (2003), «Психологія успішності професійного навчання та творчої діяльності актора» (2007) тощо. Висвітленню загальних принципів психології художнього виконавства в різних видах мистецтва, зокрема питанню психологічного стану «страху сцени» й створенню оптимальних умов для виступу, присвячена ґрунтовна праця доктора філософії Г. Д. Вільсона «Психологія артистичної діяльності. Таланти і шанувальники» (2001, Велика Британія). Цінним для розгляду означеної в розвідці теми є дослідження О. Юрченко «Способи психологічної саморегуляції функціональних станів професіонала в процесі підготовки й реалізації публічного виступу» (2007, РФ) проблеми емоційного стану акторів драматичного театру і музикантів-виконавців під час виступів. Працюючи над розробленням питань цього спрямування, українська дослідниця А. Саннікова в наукових розвідках детально вивчає сценічні переживання як один з видів психологічних бар'єрів у творчій діяльності виконавців (співаків, музикантів, акторів) (2013–2017).

Відзначимо, що за останнє десятиріччя питання вокально-виконавської проблематики у сфері драматичного мистецтва розглядалися в розвідках вітчизняних (Г. Бень, 2009–2016; Л. Гринь, 2009–2014; Г. Локарева, 2014; С. Сгібнєва, 2009) і зарубіжних (В. Богатирьов, 2006–2011; Г. Давидова, 2012 (РФ)) науковців. Утім, публічний вокальний виступ драматичного актора потребує ґрунтовного наукового вирішення, особливо з'ясування ролі сценічного виступу в музично-співацькому навчанні майбутнього фахівця драматичного мистецтва. Це зумовлює актуальність статті, мета якої — висвітлити значення концертного виступу як важливого модусу вокальної підготовки студента-актора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із найважливіших показників під час концертного виступу студента є вияв співочої виразності в поєднанні з вправним застосуванням опанованої за період навчання вокальної техніки (кантилени, дикції, динаміки звука тощо), засвоєння співацького дихання, застосування «опертого» звучання голосу в умовах публічного виконання твору. Зазначимо, що напрацювання вокально-технічних навичок — не самоціль, а необхідний засіб для художньо-переконливого втілення вокально-сценічного образу твору.

Артистична виразність під час співу тісно пов'язана з умінням вокаліста формувати правильну співацьку установку, що визначається як «стан, необхідний для початку співу, підготовленість усього організму співака до фонації» (Юцевич, 1988, с. 135). Поряд із зовнішніми складовими (постановою корпусу, голови, рота, м'язової свободи), співацька

установка містить внутрішню психолого-фізіологічну готовність до співу, де важливий фактор — наявність у виконавця «вокально-творчого спокою» (поняття ввів до вокальної педагогіки український співак і викладач М. Микиша), тобто «<...> психологічно зрівноваженого стану співака, який формує передумови для максимального прояву всіх творчих сил і можливостей в процесі художнього виконання твору» (Юцевич, 1988, с. 32–33).

Необхідність набуття навичок створення співацької установки, досягнення та збереження під час фонації «вокально-творчого спокою» для студента-вокаліста є очевидними та беззаперечними і зазвичай займають достатній проміжок часу у вокальному навчанні. Визначальну роль ці фактори відіграють під час концертного виступу співака, у психологічних умовах сценічного хвилювання, яке, як доводить практика, може призвести до втрати деякої частини напрацьованих вокально-технічних і художньо-виконавських навичок, найчастіше в музиканта-початківця. Тому за участі в концертній програмі студент-актор набуває власного практичного досвіду щодо серйозної ролі цих спеціальних співацьких факторів для повноцінного художнього вокального виступу перед аудиторією.

Під час публічного вокального виконання співакові часто заважає хвилювання. Хвилювання — підвищений рівень емоційного збудження, пов'язаний зі ставленням людини до майбутніх подій. Існує неминучий зв'язок між типом вищої нервової діяльності людини й естрадним хвилюванням, що виявляється в більшому передстартовому емоційному збудженні в осіб збудливого типу порівняно з особами гальмівного типу. Як відомо, людей зі слабкою нервовою системою академік І. П. Павлов (1922 р.) долучив до «художнього типу». Пізніше, через кілька десятиліть, у лабораторії видатного радянського психолога Б. М. Теплова, де досліджували психофізіологію індивідуальних відмінностей людини, виявлено, що слабка нервова система, порівняно із сильною, характеризується більшою чутливістю. Індивідууми, для котрих характерна слабкість нервово-психічної організації, зазвичай компенсують її посиленою самодисципліною та самоконтролем.

Причини, які достеменно пояснювали б механізм хвилювання, що перешкоджає творчості, остаточно не виявлені. Однак хвилювання під час виступу властиве будь-якому співакові, від початківця до видатного вокаліста. Рівень сценічного хвилювання буває різним, й інколи суттєво заважає самому виступу. Звичайно, думки про майбутній виступ викликають збудження, яке посилюється з наближенням часу концерту, у деяких випадках супроводжується нервовим тремтінням, почервонінням чи зблідненням обличчя, пітливістю, сухістю в роті

тощо. Безпосередньо перед початком концерту хвилювання може зростати від споглядання навколишнього оточення — глядачів, яскравого освітлення тощо.

Як відомо, у фізіологічній нормі психічні процеси збудження та гальмування в корі головного мозку взаємно врівноважуються, але в разі патологічного хвилювання може превалювати той чи інший процес, частіше – збудження: тремор кінцівок, тремтіння голосу, прискорене виконання музичного темпу твору, зашвидке промовляння слів тощо. Якщо ж переважатиме процес гальмування, то під час співу виявлятимуться такі ознаки: загальна скутість, уповільнення музичного темпу, повільне вимовляння слів, іноді забування вербального тексту, зрідка можуть початися спазми горла, коли виконавець не буде спроможний промовити ані звука. Надзвичайно рідко гальмування переходить у стан позамежного, або захисного, гальмування, тоді може викликати несприйняття інших подразників, тобто ступор. Художнім прикладом такого патологічного хвилювання є епізод з кінофільму «Музична історія» (1940), де головну роль співака-початківця виконав усесвітньовідомий радянський тенор С. Лемешев.

У більшості випадків хвилювання в співаків-початківців, котрі не мають достатнього сценічного досвіду, негативно позначається на якості виконуваного твору, здебільшого через детонування, помилки в ритмі, неправильне співацьке дихання тощо. Зосередженість співака на основному виді діяльності – вокальному виконанні – сприяє опануванню ним співацького апарату та повній координації м'язових рухів, необхідних для здійснення процесу фонації. Саме так проявляється дія закону домінанти (згідно з О. Ухтомським), відповідно до якого під час основного виду діяльності всі інші види діяльності підпорядковані їй. Вокальні педагоги використовують у практиці той фізіологічний факт, що домінанта утворюється в процесі навчання та тренування співака, і чим більше тренований вокаліст, тим легше й швидше в нього виникає домінанта (Егоров, 1962, с. 145–147).

Поряд з психологічним аспектом публічного виступу виконавця наявний і навчально-прикладний (який особливо відзначав М. Римський-Корсаков): сценічне хвилювання тим сильніше, чим гірше вивчено твір. Зазначимо, що в цьому разі для вокаліста надзвичайно важливим є так звана «вспіваність» твору, тобто напрацьованість до автоматизму вокально-технічних прийомів, які використовуються під час виконання конкретного вокального твору. Як зазначає сучасна дослідниця музично-педагогічної психології, доцент ПДГПУ Н. Морозова, «<...> головними причинами, які визначають рівень хвилювання, є значимість виступу (екзамену, тесту тощо) і компетентність виконавця

(студента, іспитника, здобувача). При цьому рівень хвилювання прямо пропорційний значимості виступу та зворотно пропорційний компетентності виконавця: рівень хвилювання тим вищий, чим вища значимість і нижча компетентність виконавця та його впевненість у собі» (Морозова, 2013, с. 66).

Тому для подолання сценічного хвилювання надто важливо систематично тренуватися та вдосконалювати вокальну та артистичну техніку під час навчання студента, підвищувати впевненість у творчих силах, художню переконливість виконання.

Публічна реалізація вокального твору створює умови, за яких виконавець має найбільшою мірою виявити вміння щодо подолання естрадного хвилювання. Зазвичай малодосвідчений співак, виходячи на сцену, болісно розмірковує над тим, чи звучатиме його голос, де, у якому місці сцени та як необхідно йому стати, чи не забуде текст, який він має вигляд тощо. Концентрація уваги виконавця на цих питаннях викликає гальмування напрацьованих навичок (умовних рефлексів) у співі. У зв'язку із цим співак не показує під час виступу навіть половини того, що здавалося належним чином засвоєно в класі. Надмірне хвилювання, зумовлене сценою, порушує звичну, нормальну співацьку функцію.

Сутність аналогічних явищ ґрунтовно вивчена сучасною фізіологією: потрапляючи в незвичні обставини, людина виявляє так званий «орієнтовний» рефлекс, або, як його називав академік І. П. Павлов, рефлекс «що таке». Зовнішні незвичні обставини привертають увагу індивідуума, гальмуючи необхідні прояви вищої нервової діяльності, тобто орієнтовний рефлекс заважає нормальному проходженню співацького процесу. Насамперед порушуються найтонші координації, тобто нещодавно знайдені вокально-технічні досягнення, як найменше закріплені рефлекси, зникають. За умови сильнішого гальмування може порушитися й голосоведення. Надмірне втручання «орієнтовного» рефлексу призводить до зниження тону, порушення пам'яті, тремтіння кінцівок тощо. Відбувається розлад між поведінкою співака й необхідним творчим самопочуттям. Маємо зауважити, що орієнтовний рефлекс згасає, але для цього необхідно якомога частіше виступати й за різних обставин. Завдяки впливу гальмуючих подразників поступово зменшиться до мінімуму.

Окрім збільшення кількості виступів на сцені, існує ще один перевірений спосіб щодо зменшення гальмуючого впливу орієнтовного рефлексу та створення ліпшого самопочуття під час публічного виконання. Це ґрунтовна праця над змістом вокального твору, що в результаті надасть співакові той «запас» емоцій, який під час виступу не

тільки допоможе переконливо художньо передати твір, але й дозволить виконавцеві відволіктися від впливу зали. Якщо співак, використовуючи матеріал попередньої роботи над сюжетом твору, зуміє на сцені «ввійти в образ», його нервова система іншим чином реагуватиме на аудиторію, яскраве світло, театральні підмостки тощо. Співакові необхідно якнайповніше засвоїти художній образ вокального твору, відчути й зуміти зосередити на ньому свою увагу. У такому разі доречними є деякі прийоми системи К. Станіславського, зокрема прийом концентрації уваги на предметі творчості, «звуження кола уваги». Такий прийом дозволяє «вимкнути» з поля активної уваги виконавця глядацький зал, тобто зосередитися на предметі творчості. Під час репетиційної роботи, знайшовши та поступово закріпивши певні уявлення про художній образ вокального твору, співак зможе на сцені відтворити й передати відповідні інтонації. Тому завдяки значній попередній роботі публічне виконання набуває належного емоційного забарвлення, що водночас створює зручні умови для якнайповнішого емоційного охоплення слухачів змістом виконуваного твору.

Різноманітні способи подолання хвилювання, якими зазвичай користуються виконавці-музиканти, наводить у статті «Психологічний аналіз естрадного хвилювання студентів-музикантів» (2006) доктор психологічних наук, професор С. Корлякова. До таких способів належать: ґрунтовна попередня підготовка; концентрація виконавця на художньому образі твору, музиці; сприйняття студентом публічного виступу як отримання задоволення, як свята, а не обов'язку; раціональна структура концертної програми; попередня «обіграність» програми; попереднє знання акустики залу, світла, звукоапаратури, музичного інструмента; зручність концертного взуття та одягу; приділення уваги своєму самопочуттю. При цьому доречними є будь-які психологічні засоби для заспокоєння: аутогенне тренування; релаксація; м'язові та дихальні вправи; уявний спів перед аудиторією; спогади про вдалий виступ; сон; прогулянка; свідома відмова від думок, що тривожать; зменшення значення виступу; звичайний розпорядок дня, оскільки звичне заспокоює (Корлякова, 2006, с. 98). Зазначимо, що ці способи подолання публічного хвилювання не обмежуються тільки музичною сферою й мають достатньо широкий професійний спектр застосування.

Практика свідчить, що для більшості студентів-акторів найдоцільнішим засобом подолання сценічного хвилювання є налаштованість на виступ, як на свято, отримання насолоди, а не виконання навчального обов'язку. Водночас у нагоді стають традиційні засоби подолання співаками сценічного хвилювання, а саме: достатня «вспіваність» твору, зосередження на музично-художньому образі, попереднє знання

акустики залу (репетиції в концертному приміщенні) тощо. Утім, значимо, що найкращим засобом подолання хвилювання під час співу є напрацьований студентом власний практичний досвід концертних виступів.

Ефективними для вирішення порушеного в цій статті питання є, на нашу думку, деякі положення, висловлені в дослідженні О. Юрченко «Способи психологічної саморегуляції функціональних станів професіонала в процесі підготовки й реалізації публічного виступу» (2007, РФ). Так, О. Юрченко відзначає, що «<...> до переважних способів управління своїм станом у групі акторів потрапили способи, пов'язані з використанням професійних навичок, специфічних для цього виду професійної праці. Таким чином, деякі з елементів, що ввійшли до програми навчання акторів, виконують не тільки свою безпосередню функцію вирішення професійних завдань, але ще й стають досить ефективним способом регуляції власного стану. Серед пануючих способів регуляції ФС (функціонального стану) в групі музикантів також виокремлюються способи, пов'язані з професійними навичками, наприклад, прослуховування музики» (Юрченко, 2007, с. 20).

Водночас психолог О. Юрченко підкреслює доволі показовий факт щодо характерної стратегії вибору засобів саморегуляції в обстежуваній групі. Цей вибір, на її думку, «<...> спрямований не на зниження рівня прояву більш виражених компонентів, що наявні у ФС, а на їх компенсацію за допомогою пошуку прийомів, які врівноважують. Тому роздратованіші люди вважають кращими способи, зорієнтовані на заспокоєння й концентрацію уваги, а люди з високим рівнем позитивних емоцій відшукують способи, що дозволяють активізуватися через агресивну поведінку, яка створює “бойовий настрій”» (Юрченко, 2007, с. 23). Також у третьому розділі четвертої глави дослідження О. Юрченко розглядає можливості застосування методів психологічної саморегуляції на основі релаксаційних технік для вдосконалення системи способів регуляції функціональних станів на етапі підготовки до публічного виступу. Дослідниця визначає, що «<...> однократне застосування релаксаційних методик у формі сеансу нервово-м'язової релаксації позитивно впливає на поточний ФС як акторів, так і музикантів» (Юрченко, 2007, с. 23). Тому, на нашу думку, зазначені О. Юрченко різноманітні способи психологічної саморегуляції стану сценічного хвилювання під час публічного виступу акторів драматичного театру та музикантів-виконавців мають важливе практичне значення для виконавської концертної діяльності студента-актора й можуть успішно застосовуватися у вокальній педагогіці.

Висновки. Опанування студентами-акторами мистецтва співу базується на загальному рівневі їх обдарування в музичній та артистичній сферах. Публічний виступ як один із видів вокальної підготовки висуває високі вимоги до виконавця, особливо щодо психологічного аспекту. Водночас удалий сценічний виступ зумовлює стан психологічного піднесення індивідуума, передусім у художньо-виконавській професійній сфері. Формування правильної співацької установки, збереження «вокально-творчого спокою» відіграють вирішальну роль в умовах сценічного хвилювання під час концертного виступу. На сцені співак має проявити вміння щодо поборення естрадного хвилювання. Основними факторами у вирішенні цього питання є: систематичне тренування й удосконалення вокальної та артистичної техніки студента; ґрунтовна попередня робота над змістом вокального твору; зосередження на музично-художньому образі; гарна «вспіваність» твору; налаштованість на виступ, як на свято, та отримання насолоди; набутий студентом власний практичний досвід концертних виступів.

Під час концертного виступу демонструються, з одного боку, набуті студентом вокальні вміння й музична художність виконання творів, з іншого – набувається досвід публічної музикально-артистичної діяльності. Таким чином, концертний виступ як складова співацької підготовки студентів-акторів є необхідним засобом для успішного напруження ними вокально-виконавських навичок і надає практичний досвід публічного вокального виступу майбутнім фахівцям театральної царини, що значно розширює можливості професійної реалізації.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з ґрунтовним різноаспектним аналізом сценічного вокального виконавства, поглибленою розробкою проблематики вокальної підготовки майбутніх фахівців театрального мистецтва.

Список посилань

- Егоров, А. (1962). *Гигиена голоса и его физиологические основы*. Москва: Музгиз.
- Корлякова, С. Г. (2006). Психологический анализ эстрадного волнения студентов-музыкантов. *Вестник МГУКИ*, 3 (ч. 2), 95–99. Московский государственный университет культуры и искусств. Москва.
- Морозова, Н. В. (2013). Оптимизация концертного волнения юных музыкантов средствами учебной деятельности. *Музыкальное искусство и образование: Вестник кафедры ЮНЕСКО*, 4, 64–76. Взято из <http://cyberleninka.ru/article/n/optimizatsiya-kontserntnogo-volneniya-yunyih-muzykantov-sredstvami-uchebnoy-deyatelnosti>.

- Юрченко, О. В. (2007). *Способы психологической саморегуляции функциональных состояний профессионала в процессе подготовки и реализации публичного выступления (Автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. психологич. наук: спец. 19.00.03. «Психология труда, инженерная психология, эргономика (психологические науки)»)*. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. Москва. Взято из <http://www.psy.msu.ru/science/autoref/yurchenko.pdf>.
- Юцевич, Ю. (1988). *Словарь музыкальных терминов* (3-е изд., перераб., доп.). Киев: Музична Україна.

References

- Egorov, A. (1962). *Hygiene of a voice and its physiological bases*. Moscow: Muzgiz. [In Russian].
- Korlyakova, S. G. (2006). Psychological analysis of variety nervousness of students-musicians. *MGUKI bulletin*, 3 (p. 2), 95–99. Moscow State University of culture and arts. Moscow. [In Russian].
- Morozova, N. V. (2013). Optimization of concert nervousness of young musicians means of educational activity. *Music art and education: Bulletin of UNESCO department*, 4, 64–76. Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/optimizatsiya-kontsertnogo-volneniya-yunyh-muzykantov-sredstvami-uchebnoy-deyatelnosti>. [In Russian].
- Yurchenko, O. V. (2007). *Ways of psychological self-control of functional conditions of the professional in the course of preparation and realization of a public performance (Author's abstract for the academic degree of Candidate of Psychological sciences: special 19.00.03. «Work psychology, engineering psychology, ergonomics (psychological sciences)»)*. Lomonosov Moscow State University. Moscow. Retrieved from <http://www.psy.msu.ru/science/autoref/yurchenko.pdf>. [In Russian].
- Yutsevich, Yu. (1988). *Dictionary of musical terms* (3rd edition processed, added). Kiev: Musical Ukraine. [In Russian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.08

УДК 785.7

А. Ю. Єрмоєнко, викладач кафедри музично-інструментального виконавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми

yeremenkoandrey80@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4349-4288

ДИТЯЧА МУЗИКА А. ГАЙДЕНКА: БАЯННІ ЦИКЛИ ДИДАКТИЧНО-ІНСТРУКТИВНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ

Розглянуто три цикли для баяна соло А. Гайденка — «Прелюдії-картини», «Дванадцять п'єс для дітей» та «Три концертні етюди» — у контексті типової для сфери дитячої музики єдності художніх та дидактичних завдань. Охарактеризовано образи, зафіксовані в програмних заголовках п'єс, та виявлено способи їх відтворення в музиці. Простежено фактори драматургічної цілісності циклів. Наведено приклади застосування різноманітних видів баянної техніки, спрямованих на опанування виразових можливостей інструмента. Зроблено висновок, що поступове ускладнення технічних завдань у трьох дитячих циклах А. Гайденка надає можливості розглядати їх як своєрідну тричастинну «Школу гри на баяні», де чіткість технічних завдань поєднана зі спрямованістю музичних образів на дитяче сприйняття.

Ключові слова: *творчість А. Гайденка, дитяча музика, баянні цикли, педагогічний репертуар.*

А. Ю. Ерёмєнко, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Сумской государственной педагогической университет имени А. С. Макаренка, г. Сумы

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА А. ГАЙДЕНКО: БАЯННЫЕ ЦИКЛЫ ДИДАКТИЧНО-ИНСТРУКТИВНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Рассмотрены три цикла для баяна соло А. Гайденко — «Прелюдии-картины», «Двенадцать пьес для детей» и «Три концертных этюда» — в свете типичного для сферы детской музыки единства художественных и дидактических задач. Охарактеризован круг образов, зафиксированных в программных заголовках пьес, и выявлены способы их воспроизведения в музыке. Прослежены факторы драматургической целостности циклов. Приведены примеры использования различных видов баянной техники, направленных на овладение выразительными возможностями инструмента. Сделан вывод, что постепенное усложнение технических задач в трех детских циклах А. Гайденко дает возможность рассматривать их как своеобразную трехчастную «Школу игры на баяне», где четкость технических задач сочетается с направленностью музыкальных образов на детское восприятие.

Ключевые слова: *творчество А. Гайденко, детская музыка, баянные циклы, педагогический репертуар.*

A. Yu. Yeremenko, lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University, Sumy

CHILDREN'S MUSIC BY A. HAIDENKO: BAYAN CYCLES OF DIDACTIC AND INSTRUCTIONAL ORIENTATION

The aim of this paper is to reveal the indicative features for the field of children's music on the one hand; and, on the other hand, for the composer's creativity in general, with the didactic-guidance orientation of A. Haidenko.

Research methodology is based on the historical, structural and functional, genre-style and intonational and dramaturgical methods.

Results. Three cycles by A. Haidenko — «Prelude-Pictures», «Twelve Pieces for Children» and «Three Concert Etudes» — are considered in the context of the ancient tradition of writing music for children, in particular, in the context of Ukrainian children's music for the accordion solo. The compliance of the mentioned works by A. Haidenko with the requirements for the field of children's music is substantiated — the unity of artistic and didactic tasks. The range of images recorded in the program titles of the plays is described, and the ways of their reproduction in music are revealed. The author explores the widespread use of receptions aimed at children's perception and contributing to the concretization of sound: synthesis through genre, stylization, the embodiment of speech intonations, onomatopoeia, motion reproduction. It is emphasized that the independence of individual plays is combined with the dramatic integrity of the cycles. Examples are given of the application of various types of bayan technique, aimed at mastering the expressive capabilities of the tool by the bayanists-beginners. It is concluded that the gradual complication of technical tasks from «Twelve Pieces for Children» to «Three Concert Etudes» makes it possible to consider three didactic and instructional cycles of A. Haidenko as a specific three-part «The School of Playing the Bayan», where the clarity of technical tasks is combined with the orientation of the shaped order of music to children's perception.

Novelty. «Preludes-pictures», «Twelve plays for children» and «Three concert Etudes» by A. Haidenko are systematized and summarized in terms of their compliance with their requirements of children's music and as a representative of the composer's work in general.

The practical significance. Research results can be used in pedagogical and performing practice.

Key words: *A. Haidenko's creative work, children's music, bayan cycles, pedagogical repertoire.*

Постановка проблеми. Поняття дитячої музики є неоднозначним. Дослідники зазвичай розрізняють «дитячу музику» та «музику про дітей»: перша призначена для сприйняття дітьми, а нерідко й їхнього виконання, друга спрямована на ширшу аудиторію — як дитячу, так і дорослу. Характерними ознаками власне дитячої музики можна вважати відтворення в її образному змісті світовідчуття дитини. Спрямованість на дитяче сприйняття зумовлює конкретизацію музичних образів на

базі програмності. Р. Сулім (1995, с. 35) зазначає, що за допомогою характерних назв «композитор прагне пробудити фантазію дітей на основі асоціативних зіставлень звукових образів з явищами та емоціями, добре їм відомими». Водночас автор дитячих п'єс має турбуватися про їх технічну та стилістичну «доступність» для виконавців-початківців. Поєднання художніх завдань із дидактичними зумовлює уведення зразків дитячої музики до педагогічного репертуару.

Оскільки твори, призначені для дітей, зазвичай невеликі, закономірною є тенденція до об'єднання їх у цикли. Циклічна будова дитячих творів найзручніша. З одного боку, викладач має «свободу у виборі відповідних характеру і смаку учня мініатюр, що відповідає завданням індивідуального педагогічного підходу» (Олексів, 2010, с. 59). З іншого, виконання цілісного циклу — «прийнятний, доступний різновид великої форми на уроках в дитячих музичних школах» (Олексів, 2010, с. 59).

Як відомо, створення дитячої музики є давньою традицією. Композитори писали нескладні інструментальні п'єси для своїх дітей чи для дітей своїх друзів, нерідко виникнення таких опусів було пов'язане з потребами педагогічної діяльності композиторів. Й. С. Бах та М. Клементі, Р. Шуман і Ж. Бізе, П. Чайковський та С. Прокоф'єв, Б. Барток і В. Лютославський, В. Косенко та В. Сільвестров — усі ці та інші видатні композитори створили немало чудових збірок дитячих п'єс, що й досі є хрестоматійними для тих, хто навчає та навчається грати на музичних інструментах.

Важливою складовою української дитячої музики є цикли мініатюр для баяна, які створювалися впродовж останніх п'ятдесяти років. Першим серед українських композиторів-баяністів звернувся до дитячої теми Костянтин Мясков: у 1960 р. з'являються такі його твори, як сюїта «У лісі у юнатів» та «Дитячий альбом» № 1, дещо пізніше — альбом-сюїта «Червоні вітрила» за повістю О. Гріна (1969) та «Дитячий альбом» № 2 (1971). Надалі до написання дитячих п'єс для баяна зверталися В. Власов, В. Дікусаров, В. Зубицький, В. Івко, С. Калюжний, Ю. Кукузенко, Є. Мантулев, В. Подгорний, М. Чемберджи, Ю. Шамо та ін. Збірки вказаних композиторів охоплюють широкий образний, стилістичний і жанровий діапазон, але при цьому характеризуються і спільними ознаками. По-перше, вони мають програмні назви, зрозумілі дітям та спрямовані на розкриття образного світу дитини. По-друге, вони передбачають відповідний рівень технічної підготовки. По-третє, стилістика цих творів, хоча нерідко й позначена впливом сучасних

композиторських технік, характеризується орієнтацією на традиційні засоби виразності, успадковані від класико-романтичної епохи та побутової музики.

Неодноразово звертався до дитячої теми й Анатолій Гайденко — видатний український композитор, у творчому доробку котрого музика для баяна посідає одне з провідних місць. Він є автором трьох збірок, опублікованих у Німеччині в один і той самий період — на межі 1980–1990 рр.: «Прелюдії-картини» (1988), «Дванадцять п'єс для дітей» (1991), «Три концертних етюди» (1992). Показовим є той факт, що всі три збірки опубліковано видавництвом «MUSIKVERLAG RALF JUNG», яке спеціалізується на друку творів педагогічного спрямування. Вивчення дитячих баянних циклів А. Гайденка сприятиме розширенню уявлень про образний світ музики композитора, а також долученню зазначених творів до навчального процесу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчій літературі баянні цикли для дітей А. Гайденка не набули ґрунтовного висвітлення. Не згадуються вони й у нечисленних працях, присвячених українській дитячій баянній музиці. Фактично, нині єдиним джерелом, яке містить інформацію стосовно цих творів, є навчальний посібник Т. Большакової (2007), у якому наявні нотні тексти чотирьох баянних опусів композитора, зокрема «Прелюдій-картин». У передмові до посібника автор надає виконавсько-стильовий аналіз кожного з надрукованих опусів, побіжно характеризуючи «Прелюдії-картини».

Мета статті — виявлення в баянних циклах А. Гайденка з дидактично-інструктивною спрямованістю ознак, показових, з одного боку, для сфери дитячої музики та, з іншого, для творчості композитора загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перший за хронологічним параметром цикл мініатюр «Прелюдії-картини» складається з чотирнадцяти п'єс, не пов'язаних сюжетом. Кожна п'єса є окремою пейзажною або жанрово-побутовою замальовкою, яка обов'язково передає певну емоцію, відтворює той чи інший психологічний стан. Сукупність цих замальовок створює широку панораму повсякденного життя, у центрі якої перебуває людина, точніше дитина, життєвий шлях якої лише розпочинається, котра сприймає оточуючий світ як цікавий, наповнений відомими або ще не знайомими речами, світ, що викликає переважно радісні почуття й бажання опанувати та підкорювати його.

У всіх чотирнадцяти п'єсах циклу органічно поєднуються зображальне та виразове начала. Широке використання елементів звуконаслідування, відтворення руху, просторові ефекти наближення та віддалення сприяють конкретизації музичних образів, що виникають у свідомості дитини. На досягнення цієї ж мети спрямовані й такі прийоми, як узагальнення через жанр, стилізація та втілення мовленнєвих інтонацій. Наведемо кілька прикладів.

У п'єсі «Тривога» (№ 6) яскраво передано звук сирени. Багаторазове повторення висхідної терції, позначеної фонізмом дисонуючих секунд, сприймається як попередження про нещастя, що сталося десь неподалік. Можливо, на допомогу поспішає пожежна машина, імовірно, карета «швидкої». Ефект поступового наближення звука сирени, а потім його віддалення передається не тільки динамічними засобами (посилення гучності від *p* до *f* і навпаки), але й фактурними (ущільнення звучання та його розрідження). Ритмічне стихання «сирени» після кульмінації сприймається як відлуння, що губиться в просторі, однак залишає тривогу в душі людини, котра стала свідком події.

У п'єсі «На околиці» (№ 9) композитор за допомогою застосування репетиційного прийому гри терціями імітує гру на балалайці, адже саме під акомпанемент балалайки та гармоніки, як зазначає Т. Большакова (2007, с. 17), розважається молодь у слобожанському селі. У п'єсі «Вавельський собор у Кракові» (№ 14) імітується звучання органа, яке було обов'язковим елементом католицького богослужіння.

У деяких п'єсах циклу А. Гайденко конкретизує музичний образ через відтворення руху. Наприклад, у п'єсі «В океанських глибинах» (№ 8) пульсуючий звук «до» малої октави є основою звучання важких акордів, які асоціюються з рухом потужного підводного човна, що пронизує неосяжний океанський простір. Акорди спочатку повільно спускаються по хроматизмах, а потім підіймаються вгору, щоб знову зануритися в регістрові глибини. У п'єсах «Жнива» (№ 5), «Щедрівники» (№ 7) та «Весняна гра» (№ 11) передано рух людей, котрі працюють або розважаються. Тут панує радісна атмосфера, а сам рух втрачає остинатно-механістичний характер. Наприклад, у п'єсі «Жнива» постійно комбінуються різні за тривалістю та мелодичними контурами мотиви. Вони об'єднуються в групи по п'ять, чотири, три та два мотиви, час від часу перебиваючись акцентованими акордами. У п'єсі «Весняна гра» пульсація здійснюється одночасно вісімаками (у партії лівої руки) та шістнадцятими (у партії правої руки), а на тлі дворівневої пульсації

проводиться переважно четвертними мелодія дитячої пісні-лічилки «Іди, іди, дощику».

Наочності музичним образам надають прийоми, що створюють відчуття просторовості звучання. Так, у п'єсі «Ранок» (№ 1) через застосування елементів імітаційної поліфонії виникає ефект відлуння, а в п'єсі «Осінній настрій» (№ 4) зіставлення звуків чи акордів у віддалених регістрах ніби розширює звуковий простір, викликаючи почуття реальності повітряної атмосфери.

Конкретизації музичних образів сприяє також оперування певними музичними жанрами, переважно добре знайомими дітям — піснею, танцем, маршем. Т. Большакова підкреслює подібність теми фугато із середнього розділу «Осіннього настрою» (№ 4) до народної пісні, вказує на інтонації частівки в п'єсі «На околиці» (№ 9) та щедрівки в п'єсі «Щедрівники» (№ 7) (Большакова, 2007, с. 16–17). Серед танцювальних жанрів композитор активно використовує вальс. У п'єсі «Затонулий корабель» (№ 10) характерні ознаки цього танцю ніби нагадували про безтурботне життя на кораблі, яке несподівано обірвалося трагедією. А ось у п'єсі «Сумна Попелюшка» (№ 12) вальс уособлює майбутнє, яке в мріях бідної дівчини з популярної казки нерозривно пов'язане з принцом, палацом, балом. Тут витримані такі елементи вальсового жанру, як тридольний метр, характерна фактурно-ритмічна формула супроводу, графічно вишукана мелодія з оспівуванням стійких ступенів ладу, етикетні формули в кадансових зворотах, що відтворюють пластику церемоніального руху. Але ж мрії Попелюшки про бал здаються нездійсненними, тому танець завдяки мінорному ладу, повільному темпу й уведенню хроматичних ліній набуває елегійного відтінку, відповідного назві п'єси.

Іноді А. Гайденко звертається до стилізації як способу надати музичному образу історичної характерності. Яскравий приклад — «Пісня незнайомця» (№ 3). Герой п'єси — це, напевно, трубадур, котрий співає про своє кохання Прекрасній Дамі. Композитор відтворив такі особливості пісень трубадурів: повторність мелодичних формул, переважання тридольного розподілу тривалостей, який уважався тоді досконалим, строфічність будови. Передане в п'єсі й характерне для пісень трубадурів співвідношення вокального та інструментального компонентів: з одного боку, це бурдонні квінти в партії лівої руки, що нагадують звучання волинки, яка могла супроводжувати спів, з іншого, прийоми імітаційного викладення, що підкреслюють вторинність інструментального супроводу стосовно вокальної мелодії.

У п'єсі «Вавельський собор у Кракові» (№ 14) величний образ Польщі — її славетної історії та культурних надбань — переданий через комплекс виразових засобів, що апелюють до старовинного мистецтва: імітація звучання органа, суворі послідовності потужних акордів, що нагадують про середньовічний органум або про моноритмічні хорали доби Ренесансу та Бароко. Водночас стилізація старовинної церковної музики тут набуває національного відтінку завдяки використанню ритмічних фігур, характерних для польських танців, зокрема полонезу.

Незважаючи на самостійність п'єс циклу «Прелюдії-картини», усі разом вони становлять певну єдність, яка передусім проявляється на образному рівні, адже всі п'єси пов'язані темою дитинства. Драматургія циклу основана на чергуванні жанрово-побутових образів з пейзажними, фантастичними та ліричними, що їх відтіняють. Завершує цикл урочисто-величний фінал — «Вавельський собор у Кракові» (№ 14). Єдність циклу досягається також завдяки послідовному застосуванню темпового контрасту, об'єднанню тональностей п'єс навколо декількох звуковисотних опор, наскрізному розвитку жанрових начал тематизму — сигнальності, танцювальності, моторності, пісенності.

У «Прелюдіях-картинах» А. Гайденка художні завдання органічно поєднані з дидактичними. Цей цикл призначений для юних музикантів, котрі тільки розпочинають свій шлях до вершин виконавської майстерності, тому важливим завданням композитора під час написання розглянутих п'єс було допомогти баяністам-початківцям освоїти технічні та виразові можливості інструмента.

У п'єсах циклу використано різноманітні види баянної техніки, спрямовані на розвиток як правої, так і лівої руки. Так, у п'єсі «Ранок» акцентовано на мелодичному одноголоссі. Варіантне повторення невеликої фрази, яка час від часу передається з партії правої руки до лівої, змушує виконавця зосередитися на якості звука та виразному фразуванні. У п'єсі «Осінній настрій» мелодія спочатку локалізується в партії лівої руки, а потім викладається канонічно, розподіляючись між партіями обох рук та ставлячи перед учнем завдання не тільки виразно інтонувати кожен голос, але й диференціювати мелодичні шари фактури. У п'єсі «Затонулий корабель» мелодія викладається паралельними терціями, ускладнюючи ведення мелодії необхідністю стежити за збалансованістю звучання гармонічних інтервалів.

П'єси «Зимовий ранок», «Жнива», «Щедрівники», «Весняна гра» містять різні види фігураційного руху. У п'єсі «Зимовий ранок»

одночасне виконання змінних арпеджіо в правій руці й остинатної фігури в лівій ускладнюється швидким темпом. У п'єсі «Жнива» різно-тривалі мотиви шістнадцятки поєднуються з інтервальною пульсацією вісімками, яка періодично порушується синкопованими ритмічними фігурами. У «Щедрівниках» чергується гомофонно-гармонічне та поліфонічне викладення. У «Весняній грі» стрімкі фігурації в правій руці то є фоном для народної мелодії, то набувають тематичної функції, то підкоряють собі партію лівої руки, залучаючи її до свого безперервного руху.

У п'єсі «На околиці» для імітування гри на балалайці застосовано репетиційний прийом гри терціями, який автор супроводив рекомендаціями щодо аплікатури. У п'єсах № 8 і № 14 використане акордове викладення, причому в обох випадках в умовах контрастної динаміки: *pp*, *p*, *f*, *ff*. Трапляються в циклі приклади гри акордів міховим тремоло (№№ 5, 13).

Другим за хронологічним показником інструктивним циклом А. Гайдена є «Дванадцять п'єс для дітей» (1991). З дидактичної точки зору «П'єси» передують «Прелюдіям-картинам», адже за образним змістом та технічними параметрами вони, безумовно, призначені для дітей меншої вікової категорії. Серед музичних образів другого дитячого циклу немає пейзажних і психологічних замальовок, переважають зображення птахів, тварин, речей. Музичне втілення всіх зазначених у програмних назвах словесних образів є доволі конкретним, майже наочним.

У п'єсі «Три удоди» (№ 1) композитор надзвичайно дотепно змальовує груповий портрет цих невеликих, яскраво пофарбованих пташок з чубчиком у формі віяла. Їх довгі дзьобики постійно щось клюють, намагаючись перехопити одна в одній їжу. Протягом п'єси ми чуємо тільки три звуки — відповідно до кількості пташок: *a*, *e* і *fis*. Спочатку вони чергуються, потім часовий інтервал між їхнім вступом зменшується, далі вони лунають одночасно. Але аскетичність звуковисотної складової п'єси компенсується ритмічною примхливістю: при збереженні одиниці пульсації (вісімка) кількість одиниць у групі, відокремленій від інших паузами, постійно змінюється, а при одночасному звучанні голосів співвідношення ритмічних ліній ще більше ускладнюється. Фактором драматургічного розвитку в п'єсі є також динаміка: голоси удодів розрізняються ступенем гучності (*p*-*mf*), коливання активності пошуків зернятка позначається контрастами *p* та *f*, суперечки між пташками підкреслюються періодичними *crescendo*.

У п'єсі № 2 («Автомобіль») наскрізне проведення чотиризвучної фігури шістнадцяток у правій руці відтворює механістичний рух автомобіля, а акцентовані пари терцій у лівій імітують гудок клаксона. У п'єсі № 6 («Ведмідь з дерев'яною лапою») вайлувату ходу ведмеда з дерев'яною лапою ілюструють важкі терцієві ходи в басу та повільна мелодія, що іноді наче «збивається» з наміченого шляху. Цікаво передане завивання вітру в димоході в п'єсі № 8 («Вітер співає у димоході»): окремі мотиви пісенної мелодії, яка викладається в партії правої руки, наче відлуння, підхоплюються в партії лівої руки, а витримана протягом усієї п'єси тиха динаміка додає звучанню відтінок таємничості. У п'єсі № 4 («Сопілка») композитор за допомогою коротких мотивів-награвань відтворює гру на сопілці. У п'єсі № 5 («Шарманка») через застосування інтервалу чистої квінти (*d-a*), яка підтримує мелодичну лінію впродовж усієї п'єси, імітується звучання шарманки. У п'єсі № 7 («Синиця») швидкі хвилеподібні спадаючі фрази, розділені між партіями обох рук, змальовують стрімкий політ маленької пташки, ніби передаючи ті положисті параболи, які вона зазвичай окреслює в повітрі.

Особливе місце належить у «Дванадцяти п'єсах для дітей» пісенному началу. Якщо в «Прелюдиях-картинах» ішлося лише про окремі елементи щедрівок, частівок, лічилок, то тут на пісню вказують назви деяких п'єс: «Вітер співає в димоході» (№ 8), «Діти співають на Новий рік» (№ 11), «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)» (№ 12). Пісенну мелодію містить і п'єса № 10 «Різдвяна ялинка». У ній наполегливо обігрується високий IV щабель лідійського ладу, що надає звучанню фольклорного забарвлення. Імпровізаційна манера народного виконання передана частою зміною розміру в крайніх розділах п'єси (9/4, 10/4, 4/4, 6/4). У фактурі переважає quasi-монодійний склад викладення, коли мелодія звучить на фоні витриманого протягом цілого такту звука чи інтервалу. У середньому розділі наявне хоральне викладення моноритмічними інтервалами або акордами, що нагадує про традицію хорового приспіву.

Окремо слід охарактеризувати п'єсу «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)» (№ 12), яка, згідно з авторською назвою, містить мелодію справжньої народної пісні, однак її назва в німецькому перекладі відрізняється від оригінальної. Композитор використав тут відому мелодію пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася», яка з часів Першої світової війни стала гімном січових стрільців. У ній відбилися патріотичні почуття тогочасного покоління галицьких українців, прагнення визволити з царської неволі єдинокровних братів.

Нового життя ця пісня набула в період національного відродження кінця 1980 — початку 1990 рр., коли створено цикл «Дванадцять п'єс для дітей». У п'єсі А. Гайденка належність мелодії до жанру похідної пісні підкреслює темпова позначка «A la marcia». Фактурне рішення, обране композитором, демонструє поєднання гомофонного та підголоскового складів: мелодія викладається в партії правої руки в змінній кількості голосів (від одного до трьох), а ліва рука майже постійно супроводжує пісенну мелодію типовою для гомофонно-гармонічного складу фактурною формулою «бас-акорд».

Спрямованість на початковий рівень навчання зумовлює і стилістичні особливості «Дванадцяти п'єс для дітей», які є простішими, ніж у «Прелюдій-картинах». Тут значно чіткіше виявляються тональні опори, прозорішою є фактура, яка нерідко обмежується двоголоссям, частіше використовується прийом *ostinato*. Водночас доволі різноманітним і неоднозначним є ритмічний аспект музики, який потребує значної уваги учня та викладача. Один із дидактичних пріоритетів циклу — звукодобування, формування навичок, пов'язаних з осмисленістю та виразністю інтонування, умінням чути одночасно два голоси та координувати їх співвідношення. І лише на третю позицію поставлене в цьому циклі завдання оволодіти віртуозними прийомами гри на інструменті. Відносно складні технічні завдання наявні лише в п'єсах № 2, № 7, № 9 і частково № 11.

Третім з інструктивних циклів А. Гайденка є «Три концертні етюди» (1992), який багато в чому продовжує розглянуті вище й водночас відрізняється від них, підсумовуючи попередні пошуки у цій галузі.

Спільні елементи «Трьох концертних етюдів», «Прелюдій-картин» та «Дванадцяти п'єс для дітей» простежуються насамперед в образах. Етюди також є програмними творами, причому їх програмні назви нагадують ті, що мали місце раніше. Перший етюд називається «Harmonika», що вказує на намір композитора знов передати звучання музичного інструмента — цього разу гармоні, без якої не відбуваються молодіжні розваги на Слобожанщині. Другий етюд озаглавлений «Ostinato», і хоча п'єс з такою назвою не було в попередніх циклах, сам прийом постійного повторення певної мелодико-ритмічної фігури використовувався неодноразово. І третій етюд має назву «Нога» — народний танець-хоровод, що відображає неослабний інтерес А. Гайденка до народної музики Балкан.

Певні аналогії між дидактично-інструктивними циклами композитора можна простежити на рівні жанрових начал тематизму. Окрім

звуконаслідування, яке відчутне в «Harmonika», необхідно вказати на моторне начало, що домінує в крайніх етюдах, та на вальсовість, ознаки якої наявні в другій п'єсі. Чимало спільних ознак виявляються у стилістиці, хоча, безумовно, властиві останньому з циклів ладотональна неоднозначність, кварто-секундова акордика, розгалуженість фактури наближають його радше до «Прелюдій-картин», ніж до «Дванадцяти п'єс для дітей». І головне те, що «Три концертні етюди», фактично, узагальнюють виконавський досвід, набутий учнями під час ознайомлення з двома попередніми циклами. Тут наявні всі види баянної техніки, які вже використовувалися раніше: різні види фігураційного руху, репетиції, рух паралельними терціями, гра акордів міховим тремоло тощо.

Висновки. Отже, три дидактично-інструктивні цикли Анатолія Гайденка – «Дванадцять п'єс для дітей», «Прелюдії-картини» та «Три концертних етюди» – тісно пов'язані. Спільність циклів простежується на образному рівні та рівні музичного тематизму, основою якого є чітко окреслені жанрові начала. Найважливіше те, що поступове ускладнення технічних завдань від «Дванадцяти п'єс для дітей» до «Трьох концертних етюдів» дозволяє розглядати три дидактично-інструктивні цикли А. Гайденка як послідовні етапи освоєння виразових можливостей інструмента, а відтак, ці твори можуть сприйматися та використовуватися в педагогічній практиці як своєрідна тричастинна «Школа гри на баяні», де чіткість технічних завдань поєднана зі спрямованістю образного строю музики на дитяче сприйняття.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням кола музичних артефактів, що відтворюють історію української дитячої музики, з простеженням спадкоємних зв'язків розглянутих творів зі знахідками композиторів 1960–1980-х рр., а також з виявленням у баянній музиці для дітей А. Гайденка ознак, які вказують на відображення композитором актуальних для свого часу жанрово-стильових тенденцій.

Список посилань

- Большакова, Т. В. (2007). *Концертні твори для баяна А. Гайденка: посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів*. Харків: ХДАК.
- Кужелев, Д. О. (2011). *Баянна творчість українських композиторів: навчальний посібник*. Львів: СПОЛОМ.
- Олексів, Я. (2010). Жанрові різновиди української дитячої баянної сюїти. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: збірник наукових праць*,

- 5, 56–64. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Семешко, А. А. (2010). *Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів)*. Харків: Майдан.
- Сулим, Р. А. (1995). Становлення дитячої музики в Західноєвропейській культурі XVIII – XIX століть (постановка проблеми). *Музичальна культура Європи в міжнародних контактах* (с. 30–39). Суми: СГПИ імені А. С. Макаренка.

References

- Bolshakova, T. V. (2007). *Concert compositions for the bayan by A. Haidenko: A guide for students and teachers of higher musical educational institutions*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Kuzhelev, D.O. (2011). *Bayan creative work of Ukrainian composers: tutorial*. Lviv: SPOL. [In Ukrainian].
- Aleksov, Ya. (2010). Genre variations of the Ukrainian children's Bayan Suite. *Music studies studios of the Institute of Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky: collection of scientific works*, 5, 56-64. Lutsk: Volyn National University named after Lesia Ukrainka. [In Ukrainian].
- Semeshko, A. A. (2010). *Anatoly Haidenko: Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues)*. Kharkov: Maidan. [In Russian].
- Sulim, R. A. (1995). Formation of children's music in Western European culture of the 18 – 19th centuries (problem statement). *European music culture in interethnic contacts* (pp. 30-39). Sumy: Stavropol State Pedagogical Institute named after A. S. Makarenko. [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.09

УДК 784.2.087.68:801.73](045)

М. М. Жданов, викладач, Харківська державна академія культури,
м. Харків

jhdanov-maxim@ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-0972-4518

ПРИНЦИПИ ЦИКЛОУТВОРЕННЯ ХОРОВОЇ КАНТАТИ А. П. ГАЙДЕНКА «ЧОТИРИ ДІЙСТВА» ЯК ПРЕДМЕТ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Розглянуто процеси циклоутворення в хорovій кантаті А. П. Гайдєнка «Чотири дїйства». Виявлено ознаки циклических жанрїв — хорового концерту, хорової опери, кантати. Доведено, що циклоутворення кантати охоплює такї рївнї художньої цїлїсностї, як жанровий, змїстовний, формоутворюючий, темповий, інтонаційний. Ознаки циклоутворення диференційовано на заявленї та прихованї. З'ясовано вплив солярного календарного обрядового циклу на змїстовний рївень твору. Наслїдки сакральнo-обрядового розуміння цикличесностї солярного походження зумовлюють особливості циклоутворення у творї. Розмїщення частин кантати вїдповїдає закономірностям весняно-лїтнього колообїгу. Колоподїбну структуру твору подїлено на своєрїднї пївцикли — лїтнїй (I і IV частини) та весняний (II та III частини).

Ключовї слова: *циклоутворення, хорова кантата, синтез, концертне змагання, аркова драматургїя, темпова логїка.*

М. М. Жданов, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРИНЦИПЫ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ ХОРОВОЙ КАНТАТЫ А. П. ГАЙДЕНКО «ЧЕТЫРЕ ДЕЙСТВИЯ» КАК ПРЕДМЕТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Рассмотрены процессы циклообразования в хоровой кантате А. П. Гайдєнка «Четыре дїйства». Виявленї признаки циклических жанров — хорового концерта, хоровой оперы, кантаты. Доказано, что циклообразования кантаты имеют уровни художественной целостности, такие как жанровый, содержательный, формoобразующий, темповый, интонационный. Признаки циклообразования дифференцированы на заявленные и скрытые. Выяснено влияние солярного календарного обрядового цикла на содержательный уровень произведения. Результаты сакральнo-обрядового понимания цикличесности солярного происхождения обуславливают особенности циклообразования в произведении. Расположение частей кантаты соответствует закономерностям весенне-летнего круговорота. Кругообразная структура произведения разделена на своеобразный полцикл — летний (I и IV части) и весенний (II и III части).

Ключевые слова: *циклообразование, хоровая кантата, синтез, концертное состязание, арочный драматизм, темповая логика.*

M. M. Zhdanov, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PRINCIPLES OF THE CYCLIC FORMATION OF THE CHOIR CANTATA BY A. P. HAYDENKO “FOUR ACTS” AS A SUBJECT OF THE HERMENEUTIC RESEARCH

Problem statement. In the pieces of contemporary music, the synthesis of cyclic properties inherent in different genre systems — such as symphony, sonata, concert, opera, oratorio, cantata — is often observed. The cantata “Four acts” by A. P. Haydenko is subject to the above-mentioned consistent pattern.

The aim of the article is to define the principles of the cyclic formation in the choir cantata by A. P. Haydenko “Four acts”.

Research methodology. The study introduces the genre analysis, which contributed to the definition of the signs of cyclic genres in the cantata by A. P. Haydenko; since the properties of the cyclic genres appear to be hidden, their method is revealed by the hermeneutic analysis method.

Results. The author considers the processes of the cyclic formation in the choir cantata “Four acts” by A. P. Haydenko. The features of the cyclic genres — a concert, choral opera, and cantata — are revealed. It is proved that the cyclic formation of the cantata covers such levels of artistic integrity as genre, contextual, morphogenetic, tempo, and intonation. The signs of the cyclic formation are distinguished of declared and hidden ones. The author reveals the influence of the solar calendar ritual cycle on the content state of the work. The impacts of the sacral ritual comprehension of the cyclicity of the solar origin give rise to the specific features of the cyclic formation in the work. The location of parts of the cantata corresponds to the consistent pattern of the spring-summer cycle. The circular structure of the work is divided into a kind of half-cycles — summer (Parts I and IV) and spring (Parts II and III).

Novelty. The main aspects of the cyclic formation in the choir cantata “Four acts” by A. P. Haydenko have been identified, which are based on the synthesis of the features of concert genres, choral opera. The influence of the Ukrainian solar calendar ceremonial cycle on the content state of the work has been established.

The practical significance. The research has important implications for using its provisions in the process of creative work of a conductor-choirmaster over the score of the cantata.

Conclusion. The processes of the cyclic formation in the choir cantata “Four acts” by A. P. Haydenko is found in the genre level. It is proved that the cyclic formation of the cantata covers all levels of artistic integrity — from rite to genre, from style — to morphogenetic one.

Keywords: cyclic formation, choir cantata, synthesis, concert competition, arched dramaturgy, tempo logic.

Постановка проблеми. У циклічних жанрах визначальною ознакою формо- і змістоутворення є процеси циклоутворення. У зразках сучасної музики нерідко спостерігається синтез циклічних властивостей, притаманних різним жанровим системам, таким як, наприклад, кантата,

симфонія, соната, концерт, опера, ораторія. Кантата А. П. Гайденка підпорядкована наведеній закономірності, адже в її художній цілісності спостерігається взаємодія ознак циклоутворення, властивих різним циклічним жанровим моделям, зокрема хоровому концерту, хоровій опері, хоровій симфонії. Циклоутворення охоплює всі рівні художньої цілісності: жанровий, змістовний, формоутворюючий, музично-драматургічний, темповий, інтонаційний. Оскільки властивості означених циклічних жанрів у хоровій кантаті «Чотири дійства» постають як приховані, виявити застосований у дослідженні метод можна за допомогою герменевтичного аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Хорова творчість А. П. Гайденка зацікавлює сучасних музикознавців. А. Семешко подає творчий портрет композитора, приділяючи увагу особливостям його духовного світу, Т. В. Большакова (2007) узагальнює біографічні відомості (у зв'язку з аналізом концертних творів для баяна), В. І. Здолбнікова (2015) розглядає хорові твори А. П. Гайденка («Достойно есть», «Богородице Діво, радуйся», «Песнь о вечном») з позицій висвітлення в них духовної тематики. Ю. В. Воскобойнікова, Л. І. Шубіна (2002) вивчає фольклорно-стильові метаморфози хорових творів композитора. О. В. Цехмістро (2005) спрямував дослідницьку увагу на вивчення стилістики хорових творів А. П. Гайденка, розглядаючи її в контексті сучасних неофольклорних тенденцій. Незважаючи на значний інтерес музикознавців до хорової творчості А. П. Гайденка, у дослідницьких працях межі ХХ – ХХІ ст. багато питань щодо композиторського стилю, відбитого в хорових творах, та творчого методу українського майстра не вивчено. Серед таких – принципи циклоутворення в хорових творах композитора, зокрема в хоровій кантаті «Чотири дійства».

Мета статті – визначити принципи циклоутворення в хоровій кантаті А. П. Гайденка «Чотири дійства».

Виклад основного матеріалу дослідження. Циклоутворення в хоровій кантаті А. П. Гайденка «Чотири дійства» виявляється на декількох рівнях організації художньої цілісності, набуваючи значення композиторського методу. Різномірні вияви процесу циклоутворення спостерігаються в кантаті А. П. Гайденка на всіх рівнях змісто- і формоутворення – від обряду до жанру.

Жанр хорової кантати виник у першій половині ХVІІ ст. Кантата – це твір для одного голосу (мадригал), на відміну від інструментального твору, що називався сонатою. Оперний жанр посприяв розвитку форми кантати, яка містила декілька сольних номерів, а потім речитативні партії, арії, дуети з оркестровим супроводом. Відмінність, наприклад, кантати від хорової опери полягала в тому, що в хоровій опері

драматизм сюжетної лінії напруженіший. У кантаті переважає ліричний підхід, сольні номери здебільшого абстрактні. Існують різноманітні кантати, ораторії, опери, поеми — урочисті, ліричні, розповідні, скорботні, радісні, філософські.

На змістовному рівні в кантаті А. П. Гайденка відбувається втілення народних уявлень про календарно-обрядовий цикл. В етнографічній науці є дві теорії розгляду календарного циклу свят. Одна із них пов'язує календарні свята з річним рухом сонця (солярна), а інша, розроблена німецьким ученим А. Гріммом у «Німецькій міфології», — з рухом місяця (лунарна). Для слов'янської міфології характерна перша концепція світобудови, згідно з якою в обрядовому календарі слов'ян відзначаються дні весняного, літнього, осіннього та зимового сонцестоянь, де саме зимове і літнє були головними. Їм відповідають: Різдво, Стрітєння, Юрія, Зелені Свята, Воскресіння, Купала, Спаса, Покрова тощо. На користь солярної теорії слугують і обрядові пісні (веснянки, ягільки, закличні, колядки, щедрівки, купальські) та різні форми ворожби. Основою українського народного календаря є річне коло, що відбивається в поетично-пісенній творчості.

Хорова кантата А. П. Гайденка засвідчує схильність автора до солярної теорії щодо вірувань слов'янства: у творі відображено культ сонця, який наші предки надзвичайно шанували. У кантаті спостерігаються відголоски сакрального-обрядового розуміння циклічності солярного походження, що зумовлює особливості циклоутворення в структурній побудові твору. Ідеться про втілення в структурі кантати принципу руху по колу, що відбувається передусім на змістовному рівні. Розміщення частин кантати відповідає закономірностям весняно-літнього колообігу. Композитор не тільки створив колоподібну структуру твору, але й поділив її на своєрідні півцикли — літній (I і IV частини) та весняний (II та III частини). Перша частина кантати «Гей, око лада» (Купальська) разом із заключною IV — утворюють зовнішнє — літнє коло кантатного циклу. Водночас поміщені в центр кантати дві веснянки — «Благослови, мати» та «Ой, зійди, зійди, зірничко весіння» — утворюють весняне — внутрішнє коло кантатного циклу. Таким чином утворюються два сакральні кола, вписані одне в одне (принцип кола в колі), унаслідок чого відбувається подвоєння ключової графеми твору. Відповідно до задуму композитора, часова організація твору відповідає стародавнім народним уявленням щодо перебігу хроноса. Однак колоподібний задум твору не обмежується концентричним розміщенням частин. Колоподібні структуроутворення в організації кантатного циклу проявляються багатозначно. Зазначені пари весняно-літнього циклу, повторені двічі в чотиричастинній структурі кантати, подані

за принципом дзеркального відображення: літо—весна (I–II частини); весна—літо (III–IV частини).

А. П. Гайденко заклав в основу циклічного змістоутворення чотиричастинної кантати не всі пори року, а звернув увагу тільки на весняно-літній період, що засвідчує напівциклічність структурної побудови. У центрі кантати — весняна пора року. Обрамленням є літній період, отже, кантатний цикл дорівнює природній зміні весни та літа.

Аркова й концентрична драматургія. Велике, зовнішнє коло постає як літній цикл, мале, внутрішнє — як весняний. Значним є прояв принципів циклоутворення в хоровій кантаті А. П. Гайденка на жанровому рівні, її специфіка циклоутворення зумовлюється тим, що у творі спостерігається прояв ознак декількох жанрів, унаслідок чого виникає властивий твору жанровий синтез. У хоровому творі А. П. Гайденка спостерігається взаємодія жанрів, що мають заявлене та приховане авторські визначення, а також властивості жанру, виявити які можна лише завдяки аналітичним спостереженням. Об'єднує жанри, що підлягають синтезу у творі А. Гайденка, спільна належність до хорового мистецтва, а також їх взаємозв'язок із циклічними утвореннями. Кантата визначається як титульний жанр, адже належить до авторської жанрової назви (згідно з Є. В. Назайкінським). Наявність авторського визначення «дійство» в назві твору свідчить: композитор надає твору ознак театральної містеріальності, що дозволяє віднайти завуальовані властивості хорової опери погансько-обрядового змісту. Поруч із жанрами, які в заявленому (кантата) та у прихованому (хорова опера) вигляді означені композитором, що з певною долею умовності можна назвати авторськими жанровими назвами твору, у кантаті А. Гайденка спостерігаються й елементи хорового концерту, помітні лише після аналізу нотного тексту. Перша та друга частини постають як контрастна пара з образного і темпового аспектів. Отже, чергування темпів повільно — швидко вирізняє темпову організацію циклу.

Перша частина «Гей, око лада» має у своїй структурі звернення до Купала, розпочинається в темпі *Adagio, rubato* — протяжно, вільно, ніби пробудження ранкової природи. Вступ автор тлумачить як перше дійство, за сукупністю темпових ознак має функцію повільної частини. Оркестровий вступ, де передається картина літнього пейзажу, темброво контрастує з хоровою частиною як ритуальне привітання літа, коли разом із настанням тепла пробуджується й людська сутність. Підголоски в оркестровому супроводі, викладені шістнадцятими, а потім тридцять другими тривалостями на основі масивних акордів у басовім ключі, створюють атмосферу народження чогось нового, неземного, надаючи змоги слухачеві відчути справжній обрядовий культ. Образ

Купала, який виникає, зникає у воді, доповнює магічність та обрядовість, яку композитором заклав у всіх чотирьох частинах. Напевно, саме обрядовість звернення до природи, циклічність пір року надихнули А. Гайденка надати кантаті саме таку назву — «Чотири дійства».

Друга частина «Благослови, мати» розпочинається в швидкому темпі, де звучить оркестровий вступ, потім з вигуками «го» хор доповнює та підтримує стрімкий потік театралізованого дійства. А. П. Гайденко висвітлює цю частину як пробудження весняної пори року, підкреслюючи оркестровими триольними восьмими, з внутрішнім заповненням квінтової структури, засвідчуючи прозорість мелодії, яку можна порівняти з пробудженням весняної пори року. Вступ жіночої групи хору також є ознакою розуміння того, що тембр жіночих голосів ніжний, тендітний і підкреслює саме пробудження весни.

Третя частина звучить у темпі *Andante*-повільно, має дзвонове забарвлення. Чотири такти оркестрово-акордового вступу кластерної побудови готують слухача до вокальної лінії, вступу тенора соло, у повільному темпі, створюючи образ спокійної, весняної пори року. Потім композитор знову долучає вступ жіночої групи хору також акордово-кластерної побудови, ніби продовження оркестрової мелодичної лінії. Відбувається весняне дійство, у якому словами «Ой зійди, зійди, зірничко» здійснюється заклик до весняного сонцестояння.

Четверта частина знову звучить у швидкому темпі з оркестровим вступом. Вона вводить в обрядовий стан святковості (підтвердженням цього є туттійний вступ усього хорового складу співаків) і звучить у динаміці форте. Звернення до Купала — затвердження циклічної побудови хорової кантати. Темпова логіка, драматургічна лінія кантатного циклу сприяє визначенню функцій частин у структурі загалом.

Отже, у творі А. Гайденка специфічним чином проявляються особливості трьох циклічних жанрів, що стосуються хорового мистецтва — хорової кантати, хорової опери і хорового концерту. Якщо розглядати твір як кантату або хоровий концерт, то кожне з чотирьох дійств набуває значення кантатної або концертної частини. Якщо твір тлумачити на основі властивої йому театральної «домінанти», то дійства набувають значення дії (або театрального акту). У результаті у творі композитора унаочнюються три циклічні жанроутворення, властиві як кантатному, оперному, так і концертному циклам. Циклічні принципи, характерні для різних жанрів, поєднуючись у художній цілісності, утворюють своєрідну систему циклоутворення. Останнє, властиве хоровому концерту, виявляється в наявності багатьох ознак творчого змагання як визначального елемента жанру. Принцип концертного змагання в кантаті А. Гайденка проявляється багатовимірно, на сюжетному рівні — як

змагання між Літом і Весною за тепло і сонце, на виконавському — у наявності своєрідних тембральних «поєдинків», зокрема контрастного зіставлення жіночих та чоловічих голосів, солістів-вокалістів і хору, хору й оркестру, окремих оркестрових пластів та зіставлення tutti-soli. До проявів концертного змагання належать і хорові розділи, основані на порівнянні окремих вигуків (початок хорового розділу 1 частини), та змістовно означеного вербального тексту. Зокрема жіночий та чоловічий хоровий пласти в концертному змаганні протистоять один одному, вступають у контрапунктичні з'єднання. Як і з тембровим контрастом, до вияву ознак концертного циклоутворення в «Чотирьох дійствах» слід додати й властивості темпової драматургії.

Симфонічний оркестр у взаємодії з хоровим пластом найчастіше виконує функцію супроводу. Цікавим темброво-колеристичним прийомом є долучення вокальних голосів до звукового «поля» оркестру, унаслідок чого відбувається контрастне зіставлення. Дзвонівість, властива оркестровій тканині, дозволяє дійти висновку, що композитор поєднує поганські вірування і християнські символи, долучаючи їх до весняно-літнього кола. Цілісність, яку утворює коло, виявляється на різних рівнях організації художнього твору.

Таким чином, кожна з частин має власну циклічність у темповому, тембральному, контрастному, весняно-літньому, чоловічо-жіночому аспектах.

Висновки. Розглянуті в статті процеси циклоутворення, характерні для хорової кантати А. П. Гайденка «Чотири дійства», виявлено на жанровому рівні. Як результат жанрового синтезу, властивого твору, розглянуто прояви ознак багатьох циклічних жанрів — хорового концерту, хорової опери, кантати. Доведено, що циклоутворення кантати охоплює всі рівні художньої цілісності — від обряду до жанру, від стилю — до формоутворення. За наочністю ознаки циклоутворення диференційовано на декларовані автором та приховані, тобто такі, виявлення яких можливе завдяки застосуванню герменевтичного методу дослідження. Солярний календарний обрядовий цикл вплинув на особливості змістовного рівня твору. Результати сакральньо-обрядового розуміння циклічності солярного походження визначили особливості циклоутворення в кантаті. Розміщення частин кантати відповідає закономірностям весняно-літнього кругообігу. Колоподібну структуру твору поділено на своєрідні півцикли — літній (1 і 4 частини) та весняний (2 та 3 частини).

Перспективи подальших досліджень полягають у можливості поглибленого вивчення процесів циклоутворення в хоровій творчості А. П. Гайденка.

Список посилань

- Большакова, Т. В. (2007). Біографічні відомості; Загальна характеристика творчості А. Гайденка; Виконавсько-стильовий аналіз концертних творів для баяна А. Гайденка. *Концертні твори для баяна А. Гайденка [ноти]* (с. 5–23). Т. В. Большакова (Уклад.). Харків.
- Здолбнікова, В. І. (2015). *Хори духовної тематики А. Гайденка в контексті сучасної духовної музики України*.
- Цехмістро, О. В. (2005). Стилістика хорової творчості А. Гайденка в контексті сучасних нефольклорних тенденцій. М. В. Дяченко, В. М. Богуславський (Ред.-упоряд.). *Культура України: збірник наукових праць*, 15, 415–429. Харківська державна академія культури. Харків.
- Шейко, В. М. (Гол. ред.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 51, 236. Харківська державна академія культури. Харків.
- Шубіна, Л. (2002). Фольклорно-стильові метаморфози хорових творів А. Гайденка. Н. Л. Бабій-Очеретовська, І. В. Мацієвський (Ред.-упоряд.). *Традиція і сучасне в українській культурі: тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича* (с. 45). Національний технічний університет «ХПИ»; ХНУ імені В. Н. Каразіна; ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків.

References

- Bolshakova, T. V. (2007). Biographical information; General characteristics of A. Haydenko's creative work; Performed-style analysis of concert works for the accordion A. Haydenko. *Concert works for the accordion A. Haydenko [sheet music]*. T. V. Bolshakova (Comp.). Kharkiv, p. 5–23. [In Ukrainian].
- Zdolbnikova, V. I. (2015). Choirs of spiritual themes of A. Haydenko in the context of modern spiritual music of Ukraine. ;
- V. M. Sheyko (Editorial Board). *Culture of Ukraine. Series: Art Studies: a collection of scientific works*. Issue 51. 236. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [In Ukrainian].
- Shubina, L. (2002). Folklore-style metamorphoses of choral works by A. Haydenko. N. L. Babi-Ocheretovsky and I. V. Matsievsky (Ed.-Comp.). *Tradition and contemporary in Ukrainian culture: abstracts of the International Scientific and Practical Conference devoted to the 125th anniversary of Hnat Khotkevych*. NTU "KhPI"; V. N. Karazin KNU; I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Tsekhmystro, O. V. (2005). Stylistics of A. Haydenko's choral work in the context of modern non-folklore tendencies. M. V. Dyachenko and V. M. Boguslavsky (Ed.). *Culture of Ukraine: a collection of scientific works*, 15, 415-429. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 05.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.010

УДК 78.01:78.087.6:2-528

О. Л. Заверуха, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

o.zaverukha@kubg.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-8860-6335>

АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ «ЛІТУРГІЧНИХ ПІСНЕСПІВІВ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ВЗАЄМОДІЯ СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАД І СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ПИСЬМА

Розкрито авторську концепцію «Літургичних піснеспівів» В. Сильвестрова, яка відображає індивідуальне бачення композитора літургичної сутності — місце «зустрічі» двох сфер: Божественної (Логос) і людської як виразнення матеріального світу, їх споглядального та чуттєвого первня. Визначено, що світоглядні засади композитора зумовлені засобами хорового письма. Виявлено зовнішньокommунікативні зв'язки хорового твору: слово-Логос, жанр, драматургія, композиція (гармонія, форма, фактура, техніки хорового письма), хорова поетика. Обґрунтовано, що світоглядні цінності композитора зазначаються хоровим письмом, розкриваючи змістовність твору через систему знаків.

Ключові слова: *авторська концепція, світоглядні засади, сучасне хорове письмо, Логос.*

Е. Л. Заверуха, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский университет имени Бориса Гринченка, г. Киев

АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ЛИТУРГИЧЕСКИХ ПЕСНОПЕНИЙ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВ И СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ПИСЬМА

Раскрыто авторскую концепцию «Литургических песнопений» В. Сильвестрова, которая отображает индивидуальное видение композитора литургической сущности — место «встречи» двух сфер: Божественной (Логос) и человеческой как выразительности материального мира, их созерцательного и чувственного начала. Определено, что мировоззренческие основы композитора обусловлены средствами хорового письма. Выявлены внешнекоммуникативные связи хорового произведения: слово-Логос, жанр, драматургия, композиция (гармония, форма, фактура, техники хорового письма), хоровая поэтика. Обосновано, что мировоззренческие ценности композитора определяются хоровым письмом, раскрывая содержательность произведения через систему знаков.

Ключевые слова: *авторская концепция, мировоззренческие основы, современное хоровое письмо, Логос.*

O. L. Zaverukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Borys Hrinchenko Kyiv University, Kyiv

THE AUTHOR'S CONCEPT OF V. SILVESTOV'S "LITURGICAL CHANTS": THE INTERPLAY OF IDEOLOGICAL PRINCIPLES AND THE CONTEMPORARY CHORAL WRITING

The aim of the study is to reveal the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants" in the interplay of ideological principles and the contemporary choral writing. To achieve the aim, the following tasks were set: to reveal the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants"; to consider the special features of contemporary choral writing in the composition; to determine the interdependence of ideological principles and the contemporary choral writing.

Research methodology. Research papers on the analysis of choral compositions, contemporary writing techniques, creative work of composers were used. The quotes which had been used by researchers in these papers became a basis for preparation of this article.

Results. The article reveals the author's concept of "Liturgical chants", where the ideological principles and the contemporary choral writing interact according to the following criteria: artist's personality (his ideological principles, that together outline methodological principles of composition's «worldview»); contemporary choral writing as a speech level of the artist's convictions, which is specified in the choral composition by means of external communication; conditioned by means of choral writing of the composer's ideological principles. Despite the inherent to «Liturgical chants» contemporary way of choral writing (which music language is recognized as a typical Silvestrov's intonation), this music is a highly spiritual embodiment of the human imagination of God as a Person for communication in the sound-shaped, symbol system of the composer's creative work.

Novelty: the author's concept of V. Silvestov's "Liturgical chants" has been considered through the interplay of ideological principles and the contemporary choral writing for the first time.

The practical significance. The material of the article can be used by lecturers as optional materials for the major training courses. Moreover, the subject of research will help the students of higher education institutions in process of studying at the choral conducting class, practicing with a choir and choral compositions analysis.

Keywords: author's concept, ideological principles, contemporary choral writing, Logos.

Актуальність теми дослідження. Духовний напрям хорових творів охоплює сферу образів, які базуються насамперед на світоглядних основах Буття, питаннях про сенс земного шляху людини та Богоспівкування. Зв'язок людини з непізнаним джерелом світобудови, що стосується сфери Логосу, пов'язано зі сходженням до світу високої духовності, розуміння глибинної сутності людського буття. Саме цей аспект утілює В. Сильвестров у «Літургічних піснях», де канонічна основа постає як символічне

підгрунтя та реалізується неповторний композиторський задум у взаємодії світоглядних засад і сучасного хорового письма. Незважаючи на сучасний спосіб хорового письма, притаманний «Літургічним піснеспівам» (чия музична лексика впізнається як типова сильвестрова інтонація), ця музика є високодуховним утіленням людського уявлення про Бога як Особистість для спілкування у звуко-образній, знаковій системі композиторської творчості.

Постановка проблеми. Необхідність розкриття авторської концепції «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова зумовлена взаємозв'язками світоглядних настанов творчості композитора й сучасного хорового письма. Авторська концепція спрямована на відображення у творі двох дихотомічних сфер Божественного та матеріального, де композитор вибудовує арочні зв'язки між ними в композиційне Ціле та його символ — коло. Через особистісне Я композитора, зокрема його світоглядні засади, втілено Буття хорового твору. Вибір сучасного хорового письма «Літургічних піснеспівів» є мовленнєвим вираженням світогляду митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд питань сучасного хорового письма та аналізу хорового твору. У дослідженні використані праці з питань гармонії, поліфонії, музичної форми, сучасних технік письма (В. Ценова, Т. Чередніченко), розвідки, у яких розглядаються особливості композиторської творчості (В. Холопова, С. Пілютіков). Зазначені праці допомагають повною мірою висвітлити авторську концепцію обраного хорового твору В. Сильвестрова й обґрунтувати взаємодію світоглядних засад композитора та сучасного хорового письма.

Мета статті — висвітлити авторську концепцію «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова у взаємодії світоглядних засад і сучасного хорового письма.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духовний зміст «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова закріплений циклічною будовою, що містить 9 частин. Градації духовного сходження всередині циклу персоніфікуються в назвах частин, організації поспівочого тематизму (у 8 частинах) та його метроритмічному, динамічному, регістровому зіставленнях і переосмисленні в дев'ятому номері. Образи Божественного світу зображені в медитативності, непорушній стриманості, таємності, спогляданні. Метроритмічна будова основана на тріольній конструкції в умовах фіксованої агогіки: *rit.* — *accel.* — *rit.*, що створює значну градацію простору Вічності. Динамічна палітра: *ppp* \longleftarrow *pp* \longleftarrow *p* \longrightarrow *pp* \longrightarrow *ppp* постає як сфера тяжіння людини до тиші в умовах матеріального світу (тиша — наростання — спад — тиша); утілення умов та засобів Богоспілкування. Цей

принцип перманентно спрямований на досягнення благоговійного стану душі.

Циклічна форма «Літургічних піснеспівів» В. Сильвестрова синтезує засади церковного канону (на рівні тексту та загальної архітектоніки) із прийомами сучасного хорового письма, де в індивідуалізації музичної драматургії циклу можна виявити «наслух» рівень мікро- (фониemi, синтаксис) та макроформи (циклічність).

Перший рівень мікроформи вказує на різноманітну категорію конструктивних засобів, що свідчить про особливість конфігураційності й індивідуальності частин. У другому — індивідуалізована мікроформа частин набуває уніфікації, де утворюється загальна форма частин — макроформа, яка визначає концептуальність твору (сюжет), символізуючи тлінність матеріального порівняно з трансцендентним. Це узагальнення підтверджується у визначенні С. Губайдуліної: «<...> символ є одкровення вищої реальності — проекція багатомірного смислу на просторовість з меншою кількістю вимірів. Множинність стає єдністю» (Холопова и Рэстаньо, 1996, с. 64). Така єдність — макроформа, яка виводить музику за межі звука, перетворюючи її на часопросторову цілісність.

Метамова «Літургічних піснеспівів» позначається об'єктивністю синтаксису побудови змісту виразу (метамова як пряме висловлювання). Метамова пов'язана з художнім імпульсом, рівень якого досягається образами Божественного та матеріального, які базуються на найвищій категорії єдності двох різнорівневих сфер. Конструктивність здійснюється процесами підпорядкування канонічного тексту й музичної семантики: насамперед, онтологічна система «Бог — людина», «Логос — антропос», «горне — дольне»; назви частин, циклічне конструювання, фактурний пласт, форма, метроритмічні особливості, динамічна палітра, темпові градації, прийоми письма, просторовий та часовий параметри.

Слово і його інтонування у творі В. Сильвестрова перебувають у нерозривній єдності. Мелодійний рух означається ритмоформульною конструкцією молитовного слова. Мелос «Літургічних піснеспівів» відрізняється від традиційної організації світських жанрів — це умовно-прихована речитация, з подальшим секвентним розвитком. Побудова мелосу, що сприймається «як будова духовного слуху», відбувається на варіантній та куплетній основах. Конструкції тематичних послівок — на трихордах і тетрахордах. Так, висхідна послівка (б.2+б.3) («*Litania*», тт. 6–7) позначена секвентним розвитком з подальшим варіантним розгортанням. Амбітус послівки постійно створений в інтервальному будові ч. 4, ч. 5, в. 6, м. 7, в. 7 та становить повний об'єм діапазону від *b*

(контроктава) — g2. Цей принцип свідчить, по-перше, про постійний розвиток поспівочого тематизму; по-друге — про його централізацію засобом обернення навколо нього.

Важливого значення набуває секвенційний розвиток терцієвого тематичного матеріалу, наявний у єдності соло та хорових партій, при цьому поспівкові «низки» стають основою остинатно-педальної вертикалі (наприклад: «*Litania*» тт. 28–33; «*Credo*» тт. 8–9; «*Блаженства*» тт. 5–7). Цей принцип хорового письма — своєрідне звукове «сходження» до небесної сфери, що наближує слухачьке сприйняття до розуміння того, яким чином душа тяжіє до Бога.

Завдяки цим прийомам архаїчна поспівка набуває співочої уніфікованості. Світоглядні засади викладу означають єдність архаїчності цілісності духовного твору відповідно до сучасного трактування викладу:

- хор (відображення соборності) та *baritone-solo* (окрик диякона);
- варіантна будова тематизму: тенорове проведення в модальному ладі переосмислюється композиторським світоглядом та проводиться почергово в усіх хорових партіях у терцієвій основі на рівні фону й ехового утворення.

Музична драматургія твору має свій «профіль» (згідно з В. Бобровським) — це певна демонстрація молитовного образу людини за допомогою поспівкової варіантності, мотивного розгортання та трансформацій. Ідеться про концептуально-змістовний «концентрат» духовного піднесення в межах циклічності «Літургічних піснеспівів», першопричиною якого є Богоєднання, що досягається лише в заключному номері циклу «*Ave Maria*». Авторська текстова основа є голосом людини в молитовному вираженні: поспівочий тематизм трансформований принципом згори-вниз та знизу-вверх, спадний мотив якого асоціюється з поклонами; розширене формотворення — з доповненим періодом як безмежність Логосу; неперіодично змінний метр (на 3/8, 6/8 та 9/8) — з агогічними вказівками в кожному такті; пластична мелодія — з відтінком вальсової танцювальності ілюструє піднесеність духу; динамічна палітра (*ppp* — *p*) вказує на споглядання Логосу; про сходження до Абсолюту свідчить регістрова конструктивність викладу, що схематично уніфіковано в нашаруванні хорових партій *B — T — A — C* у їх варіантній будові.

Важливу роль у драматургічному рішенні літургічного циклу відіграє організація початкового соло *baritone-tenore*. Ідеться про темброво-регістрове зіставлення та сакрально-духовний вимір двох сфер — Божественного та матеріального. Звернувшись до канонічної основи, традиція якої передбачає *акламацію* (проголошення окрику) однією

людиною – дияконом, то вбачається, яким чином композитор пропонує власне прочитання на рівні зіставлення двох-соло тенора й баса. Тематична будова викладена в почерговості партій соло, що вказує на кругообіг навколо центрального елементу. Партія *соло* (тенор, баритон) – смислова лексема, основана на конкретній словесності. Єдність цих структурних модифікацій утворює звукотемброве забарвлення на рівні художньо-образного споглядання. Ця графічність хорового письма створює довершений тип молитовного споглядання та звуковий символ *вічності*:

1) метроритмічним викладом (на перемінну метричну відповідність $6/8 - 9/8$ накладається прийом *rit.* відповідно до позначеного розташування з витриманою ритмічною відповідністю $C - A - B$ та тенорового проведення), утворюючи алеаторичний принцип з вертикально-горизонтальним (діагональним) функціонуванням;

2) «*Litania*» – це первинна тематична модель, що закладена на початку всього циклу як певна мікроструктура теми-поспівки;

3) сонорно-горизонтальне утворення фонем $A - M$ у теноровому проведенні для особливості підкреслення цього тематичного ходу в. 2, який продовжується плавним «перетіканням» партій C та A у змінній басовій основі, що породжують різнофункціональні нашарування співзвуч, утворюючи ефект світло-просторового ущільнення акордовості.

В інших номерах драматургія є взаємозв'язком двох сфер, створених за принципом чергування частин, що означаються прийомами письма та засобами музичної виразності. Завдяки світоглядним засадам композитора та обраним прийомам сучасного хорового письма досягається *універсум Божественного та матеріального*, що зумовлює концептуальність літургічного часопростору як Храму.

Ладогармонічні засади «Літургічних піснеспівів» належать до модальної системи, в якій немає вираженої централізації ладу. Авторська концепція зумовлює зіставлення монодичної та гармонічної ладових основ у їх переосмислено-ідеологічному *Я*. Традиційна монодична основа диктує вільноладове поспівкове розгортання; гармонійна водночас базується на чітко централізованій основі ладу. Переосмислене співвідношення цих положень зумовлює використання гармонійних ладів у їх вільно інтерпретуючих зв'язках. Означене узагальнення утворює взаємозв'язок і поєднання ладової централізації, де мелодія опосередкована гармонією, а гармонія – наслідок мелодії.

- подібне явище свідчить про відсутність розмежування мелодії та гармонії, тому вони перебувають у взаємозв'язку та в єдності. Принцип синтезу мелодії та гармонії – їх вільне дихотомічне

розгортання: то мелодія виходить на перший план, то гармонія; то мелодія стає основою для гармонії, то гармонія — фундамент мелодичного розвитку. Композитор використовує принцип поєднання різних гармонійних ліній у їх взаємодії:

- тональна основа — бас як ієрархічна модель (тональний фундамент твору — взаємодія й поєднання ознак середньовічної та сучасної ідеологій мислення: витримана педаль баса та розвиток поспівки з елементами хроматизації);
- «перетікання» ладово-мелодичних ліній (переважно в *C, A, T* групах хору, рідше в партії *B*) у самостійності та різноплановості (стосовно однієї хорової групи до іншої) функцій.

Унаслідок взаємодії гармонії та мелодії виникають дисонансні основи, які утворюються не як мета співзвуччя, а саме як результат. Взаємозв'язок дисонансної будови мелодійної лінії (у групах хору) та тонально-гармонійної основи (бас) зумовлює поєднання різних акордів, зіставлення тональностей, доданих тонів. Утворена акордова структура сприймається як редукція горизонтально-сонорних ліній. Цей принцип композитор використовує в середині побудови всіх частин циклу та закінченні, як ефект звукового сфумато (затушування звучності; пом'якшення звукового обрису, фактурне «розчинення» в просторі).

Взаємовплив канонічної та сучасної традицій, що відбиває сучасне хорове письмо, яскраво виражені в синтезі горизонталі (мелодії) та вертикалі (гармонії), основою якого є принцип редукції музичної стилістики середньовіччя, романтизму та ХХ ст.

- модальна система, де конструктивними одиницями є трихорди та тетрахорди;
- середньовічна дихотомія: *musica humana* — *musica mundana*. Йдеться про дальнє та горнє сприйняття музики, що реалізується на рівні: 1) емоційності, що притаманне людині як вираження розуму в музичній чуттєвості прояву (спостерігається в другому номері); 2) схоластика *mundi* свідчить про ієрархічну впорядкованість у споглядальній основі вираження, де музична гармонія створює Божественний логос. За цим слідує єдність людської душі та Логосу, що відображено в останньому номері циклу «*Ave maria*» (про що йтиметься нижче);
- використання модальності (поєднання в метамові елементів народних ладів — лідійський, фрігійський);
- стильові алюзії — у № 3 із другого циклу «*Херувимської*» В. Сильвестрова спостерігаються спільні тематичні ознаки з твором Г. Свиридова «*Странное Рождество Видевше*», де

(у цьому випадку) «мелодія структурує музичний матеріал» (Чередниченко, 2002, с. 387). Мелодична лінія В. Сильвестрова та Г. Свиридова подібна: складає тоновий ряд з трьох нот у висхідному русі, що починаються зі звука «а» (В. Сильвестров) та «as» (Г. Свиридов). Будова цього мелодичного руху наявна й у № 2 «Дифіраблична», № 9 «Ave Maria»;

- асиміляція сучасної композиторської техніки (алеаторика, сонорика) на рівні стародавнього наслідування: канонічна основа тексту та музичного (сучасне хорове письмо) матеріалу.

Гармонія «Літургічних піснеспівів» утворює складну розгалужену систему: мажоро-мінорна система, що розуміється «єдиним ладом» (згідно з Б. Асаф'євим) на рівні художнього континууму твору, який є основою твору; різноладові співвідношення; складні різноінтервальні побудови терцієвих, квінтових та цілотонових зіставлень основ; принцип вільної тональності; відхилення; хроматизації; введення різноманітних побічних доміант і субдоміант; різноманітні принципи кадансування. Саме це й зумовлює концептуальність новизни в межах дихотомічного спрямування простоти зі складності та складності з простоти як метавимір єдності макро- та мікросвіту, де в розвитку гармонічної мови композитор розкриває концептуальну сутність — єдність горнього та дольного.

Для обґрунтування цих узагальнень необхідно чітко структурувати та зрозуміти першооснови «Літургічних піснеспівів». Гармонія — ієрархічна модель функціонування: співвідношення нотної відповідності, акордової, тонально-ладової спорідненості, що визначає структурний рівень гармонії. Гармонія містить: 1) мега-, 2) медіо-, 3) мікроструктурні категорії, що позначаються: 1) цілісною структурою твору, де простежується ієрархія різнофункціональних гармонічних структур як гармонія цілого (смыслова злагодженість гармонічних компонентів); 2) рівень, пов'язаний з тематичним співвідношенням функціональних акордових будов; 3) мікрорівень гармонічної структури — функціональне акордове співвідношення звуків: тоновість, консонантність, дисонантність, неакордовість.

Модальна система утворюється завдяки дії гармонічних нашарувань та їх функціональних перетікань, що слугують центральним елементом твору, який передбачає, як визначає В. Ценова, «вид інтонаційного матеріалу та форму викладу» (Ценова (Ред.), 2007, с. 129). У «Літургічних піснеспівах» — це змішаний, або діагональний, інформаційно-гармонічний матеріал. Такий тип викладу спостерігається в межах комплементарного комплексу. Наприклад:

- різноструктурована нашарована система гармонічних звуків утворюється із затриманих тонів-основ (заданої тональності) й утворення нових на фоні попередньої тональності;
- завдяки прийому (принципу) остинато, що зосереджений на монотонному викладі, зумовлює вічність православ'я всупереч історичній формації;
- *трихорди та тетрахорди* визначають ланцюг гармонічно-акордових будов: паралельних септакордів у «*Litania*» тт. 104–113 та паралельних тризвуків тт. 38–40; друга пісня № 3 «*Дифірамбічна*» тт. 9–13 та № 4 «*Святий Боже*» тт. 28–35 – використання збільшених тризвуків; № 7 «*Херувимська пісня*» – застосування *DD9* із розщепленою квінтою.

Принцип інтервальних будов в основному тоні, створених різноманітними гармонічними обертаннями, не дисонують, а консонують: наприклад, у № 1 «*Litania*», № 5 «*Credo*» дисонуючі вертикалі, а саме: септакорд, нонакорд, акорди з доданими й побічними тонами перевілюються в благозвучні будови. Саме це визначає богословську концепцію: бас як основа (аналог візантійському ісону), що характеризує Божественний Логос.

У «Літургічних піснеспівах» композитор використовує двоплановий структурно-гармонічний виклад. Ідеться про квінтову організацію основного тону баса та тематично-мелодичні утворення в усіх інших голосах. На тлі ісона відбувається численне розгортання інших хороших голосів, поєднаних у вертикальну структурованість. Прикладом є № 4 «*Credo*», у якому зіставлено дві хороші педалі тоніки *D-dur* та доміантової групи *Fis*. Гармонічна вертикаль «Літургічних піснеспівів» відіграє важливу роль у просторовому параметрі. Це спостерігається в прийомах нашарування акордових функцій при їх затриманнях, де просторовість «стає особливим художнім топосом». Відбувається певний дієвий модус просторово-гармонічного континууму як символ безмежності та споглядальності Буття.

Хорова поетика у творі поєднує різні техніки (метамова). По-перше, це – алеаторні принципи письма, що діють на рівні метро-ритмічної структури, під час застосування агогічних прийомів *rit.* – *accel.* – *rit* (постійне його використання), у межах алеаторичної структури метрики та ритміки, де досягається своєрідна гнучкість ефекту вимірово-часового параметру, що вказує, з одного боку, на траєкторію руху, а з іншого, – на ґрунтовність (основу) звукового наповнення. На перший погляд, прийом прискорення – сповільнення на рівні ритмічної організації матеріалу – перевілюється в складну систему фігур. Ідеться про зміну міри в системі утворення алеаторного принципу. Але основа

будови цього принципу базується на контрольовано інтонаційній моделі-формулі, простих вербальних знаках, деформуючись у вільному русі, де досягається баланс його логічного розвитку.

По-друге, використання сонорного письма, зокрема:

- сонорний принцип як образотворчий ефект, який повертає музиці її початкову онтологічну вертикаль стародавньої єдності музики та слова, де, згідно зі словами В. Сильвестрова, музична писемність пододала багатівікову еволюцію становлення звукових аналогій: «<...> тон, <...> тихий та голосний звук, <...>, де музика <...> з часом дійшла до останніх обертонів, вийшла через них на шум <...>. Тобто музика у своєму розвитку пройшла ніби від початку до кінця, і кінець збігся з початком...» (Пилутиков, 2012, с. 93). Це узагальнення свідчить про стародавній континуум зародження музичної основи, спрямований на концентрацію в молитві. Поєднання слова та музики утворювали певний соноротоновий звук, тобто звук-шум, що в результаті зумовив виникнення багатьох писемних систем, які розвиваються й донині;
- сонорно-фонічні звучання хорової фактури, що складаються з поєднання тонів (співзвуч) в остинатно-педальні пласти, виявляють рівень зображення Божественного споглядання. Темброва, водночас, — засвідчує синтез звукових фарб з нюансами, що є невід'ємною складовою фактурної організації (напластувань), її динамічними ефектами (*pp* — *pppp*), акордовою щільністю та розрідженістю тембру, створюють ефект споглядання Божества. Ці сонорні фонемі виконують драматургічну функцію на всіх рівнях цілого (i^m^t), на чому особливо наголошується подовженою тривалістю означених співзвуч у просторовому вимірі як знамення Вищого Абсолюту;
- у № 9 «*Ave Maria*» В. Сильвестров конструктивізує сонористіку воз'єднанням висотно-диференційованих нотних та шумових темброзвуків: тенор-соло «*Ave Maria*» на позначеній висоті й означеній метроритмічній структурі на фоні хорового звучання. Ця конструкція створює сонорний пласт (взаємодія точно означеного звуко-шумового тембрів), обґрунтовуючи концептуальні засади Богоєднання: осібний голос людини (молитва) втілює (шепіт тенор-соло) людську думку й чуття;
- сонорний прийом відтворення голосних фонем *O*, *A* з поступовим замиканням на *M* (№ 1 «*Litania*»), який зосереджується на «розчиненні» звукового параметра як символу безмежності Божественного Логосу. На слові «*Аміль*» у № 4 циклу «*Святий Боже*» та № 8 «*Блаженства*», де на рівні секвенційного проведення

та затриманих співзвуч «Амі...» відбувається плавний перехід на «нь». Цей прийом за допомогою динамічної палітри та тенуто розкриває глибинний параметр просторовості.

Фактура «Літургічних піснеспівів» репрезентує в завуальованих темах земної та Божественної сфер. Розвиненість фактури полягає у взаємодії двох складів письма (гомофонного та поліфонічного). Поєднання типів фактури утворює певну єдність: початковий хоральний елемент в акордово-хоровому викладі, та послідовність викладення *baritone solo* (у його подальшому розгортанні) – утворюють єдність відповідно до формули «запитання – відповідь»: почерговості фактурного викладу *baritone solo* та *tenore solo* (№ 1 «*Litania*»); акордово-хорова тканина як фон щодо партій соло згідно з варіюванням гомофно-гармонічної, поліфонічної, акордової будов. Особливість фактури зосереджена на вербалізовано-музичному складі як Богоспоглядання.

Топографічні алгоритми фактурної просторовості «Літургічних піснеспівів» розглядаються на рівні будови музично-звукової тканини: доповнюються діагональними позиціями розміщення, що створюють багатогранність, багаторівневність на рівні писемних форм письма. Просторовість музичного матеріалу «Літургічних піснеспівів» утілена не тільки на рівні звукоакустичної реалізації, але й досягненні художньо-образного виміру, що відображено в єдності канонічного матеріалу та музичного, основою якого є акордове споглядання на базі мерехтіння та переливів (зіставлення партій хору та соло).

Просторовість хорової фактури, що звучить, є літургічним чинником семантики твору, увиразнює плинність часу. Звукопросторова картина «Літургічних піснеспівів» дозволяє виокремити деякі характерні градації молитовної споглядальності звучання в сукупності різноманітних засобів хорового письма. Так, змістовного значення набувають фактурні нашарування із затриманими акордовими будовами, що використовуюються впродовж усіх номерів циклу, створюючи певний звуковий шлейф.

Висновок. В авторській концепції «Літургічних піснеспівів» світоглядні засади й сучасне хорове письмо взаємодіють за такими критеріями:

1. Особистість митця: його світоглядні та художні настанови, які разом окреслюють методологічні засади «картини світу» твору.
2. Сучасне хорове письмо як мовленнєвий рівень світогляду митця, котрий конкретизується в хоровому творі через засоби зовнішньої комунікації.
3. Світоглядні засади композитора зумовлені засобами хорового письма.

Перспективи подальших досліджень. «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова потребують подальшого опрацювання у сфері обґрунтування специфіки виконавської інтерпретації твору.

Список посилань

- Пилютіков, С. (2012). *Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-бесіди*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Холопова, В. и Рэстаньо, Э. (1996). *Губайдуллина С. («Жизнь памяти», «Шаг души»)*. Москва: Композитор.
- Ценова, В. (Ред.). (2007). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка.
- Чередниченко, Т. (2002). *Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва: Издательство НЛО.

References

- Pilyutikov S. (2012). *Silvestrov V. Wait until music. Lectures-discussions*. Kyiv: Duh I Litera. [In Ukrainian].
- Kholopova, V. Rastagno, E. (1996). *Gubaidullina S. («Life of memory», «Step of soul»)*. Moscow: Kompozitor. [In Russian].
- Tsenova, V. (Ed.). (2007). *The theory of modern composition*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Cherednichenko, T. (2002). *Music Stock. 1970 s. Problems. Portraits. Events*. Moscow: NLO Publishing house. [In Russian].

Надійшла до редколегії 19.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.011

УДК 780.613.432.083.6.071

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

inntasa@gmail.com

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

ГРАДАЦІЇ МЕДИТАТИВНОГО В «КІТЧ-МУЗИЦІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Методологічно обґрунтовано способи втілення медитативного стану, рефлексії з позиції загального аналізу та детально розглянуто елементи музичної мови та механізми смислотворення в «Кітч-музиці для фортепіано» В. Сильвестрова. Виявлено, що через особливий зміст «Кітч-музика для фортепіано» В. Сильвестрова не має постійних конструктивних канонів, тяжіючи до композиційної й імпровізаційної мелодійної свободи, яка преважує в усіх мініатюрах циклу. Проаналізовано засоби виразності музичної мови з метою вивчення стилістики композитора, розкриття її специфіки в циклі «Кітч-музика для фортепіано».

Ключові слова: *В. Сильвестров, кітч-музика, медитативність, рефлексія.*

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

ГРАДАЦИИ МЕДИТАТИВНОГО В «КИТЧ-МУЗЫКЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Методологически обоснованы способы воплощения медитативного состояния, рефлексии с позиции общего анализа и детально рассмотрены элементы музыкального языка и механизмы смыслообразования в «Кітч-музыка для фортепиано» В. Сильвестрова. Выявлено, что в силу особого содержания «Кітч-музыка для фортепиано» В. Сильвестрова не обладает постоянными конструктивными канонами, тяготея к композиционной и импровизационной мелодической свободе, которая превалирует во всех миниатюрах цикла. Проанализированы средства выразительности музыкального языка с целью изучения стилістики композитора, раскрытия её специфіки в цикле «Кітч-музыка для фортепиано».

Ключевые слова: *В. Сильвестров, китч-музыка, медитативность, рефлексия.*

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

GRADATIONS OF MEDITATIVE IN VALENTYN SYLVESTROV'S "KITSCH-MUSIC FOR PIANO"

The aim of this paper is to identify the techniques of the meditative state, introspection drawing on the analysis of music language techniques; to study the music language elements and mechanisms of sense making in "Kitsch-Music for Piano" by V. Sylvestrov in detail.

Research methodology. The author suggests the methodological support of the techniques of the meditative state in the context of the integral analysis of each miniature individually. The analysis of the music language techniques has been conducted aimed at studying the composer's style, identifying its specific features in the cycle "Kitsch-Music for Piano".

Results. According to the analysis of the cycle the author identifies and gives reasons for the techniques of the manifestation of the meditative state in V. Sylvestrov's "Kitsch-Music for Piano". The concentration on the internal state is realized by such music techniques as an individual sound, interval, which are the self-contained participants of the continuous process. The study demonstrates that, due to the specific nature of the content, V. Sylvestrov's "Kitsch-Music" does not have permanent constructive canons leaning toward the composition and improvisatory melodic freedom, which is of primary importance in all miniatures of the cycle. The specific character of the development of a musical form is characterized as statics embodied in musical pieces in the continuous movement. The author concludes that meditation is not the focus of V. Sylvestrov's meditative sound-perception: it only prepares the ground for the compositions oriented toward the mode of the enlightened-cathartic state of the soul.

Novelty. The author suggests a new approach to identifying the cycle "Kitsch-Music for Piano" by V. Sylvestrov from the point of view of the manifestation of the meditative state as well as the composer's style in the context of the studied composition.

The practical significance. The information contained in this paper can be used in the further study of V. Sylvestrov's style (in particular, the manifestation of meditation, introspection) based on the composer's "Kitsch-Music for Piano".

Keywords: V. Sylvestrov, kitsch-music, meditateness, introspection.

Постановка проблеми. Серед різноманіття художніх стилів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. особливе місце посідає пласт медитативної музики. За змістом вона орієнтована на сферу самозаглиблення, філософської зосередженості.

В. Сильвестров мав мудру, філософську, «тиху» позицію в сучасному мистецтві, водночас стосовно негараздів приймаючи всі тяготи й катастрофи світу. На цьому базується його «тиха» творчість, сповнена філософської зосередженості, медитації, споглядання.

Мета статті — на основі музичного аналізу розкрити способи втілення медитативного стану в «Кітч-музиці для фортепіано» В. Сильвестрова.

Актуальність зазначеної теми полягає у виявленні та обґрунтуванні способів досягнення медитативності засобами виразності в «Кітч-музиці» В. Сильвестрова. Незважаючи на актуальність, медитативність у сучасній музичній науці майже не вивчена. Багатозначність поняття зазнає невизначеності як у смислового трактуванні, так і в образному.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Медитативна проблематика в музикознавстві стала об'єктом досліджень порівняно нещодавно, у другій половині ХХ ст. Початковий етап цього процесу пов'язаний із вивченням медитативності в музиці як концепту східної естетики (Д. В. Житомирський, О. М. Леонтєва, Т. В. Чередниченко та ін.), пізніше медитативність осмислюється як універсалія музичної сучасності, яка має європейське підґрунтя (М. Г. Арановський, М. Ш. Бонфельд, Г. В. Григор'єва, В. Н. Холопова, С. І. Савенко, О. В. Орлова, В. І. Мартинов та ін.). Теоретичну основу цієї праці становлять новітні публікації таких авторів: М. Булошников (2010), Д. Жалейко (2014, 2015), О. Зінкевич, М. Кузнецова (2007), С. Павлишин (1989).

Результати дослідження. Зростання ролі медитативності, інтравертності, самопізнання зумовлене різними причинами, зокрема інтересом до ментальних засад національної історії, духовно-релігійної традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Медитативність (від лат. *meditation* – розмірковування) – роздум, самозаглиблення, розумова дія, яка спрямована на приведення стану психіки людини до зосередження та самозаглиблення. Слід зазначити, що медитативність передбачає значення нескінченного (*Unendliche*) й відкриває простір до зовнішнього, чуттєвого світу.

Традиція тлумачення поняття як споглядання, поглибленого роздуму виникла в епоху пізньої античності та пізніше стає провідною в європейській культурі. Згодом поняття медитації набуває філософсько-релігійної зумовленості змісту, що помітно завдяки активному застосуванню слова «*meditatio*» в практиці західної католицької й східно-християнської церков, у філософських трактатах Середньовіччя та Нового часу.

Утім, для композитора медитативність – це певна вихідна творча настанова, спосіб світовідчуття, зафіксована в музичному тексті (згадаймо вислів В. Сильвестрова «Музика – це спів світу про самого себе»).

Художня лексика музичної медитації виявляється в новому балансі базових і периферійних структур художнього тексту. Смыслова енергія медитативних творів В. Сильвестрова тяжіє до «означування» всіх елементів мови, зокрема зв'язків, переходів, деталей, пауз, «фонових» елементів, тобто незначних структур композиції – у подібному тексті зазвичай немає семантичних «пустот». Усе це надає музичній мові семантичної сконцентрованості.

Символічність засобів виразності проявляється в медитативному творі через умовність художньої логіки, метафоричність. Пов'язана із

цим відмова від лінійної логіки зумовлює смисловий еліпс (Кузнецова, 2007, с. 12): пропуск очікуваних музично-композиційних «опор», мається на увазі музичних «слів», звичних шляхів розвитку музичного висловлення створює ефект замовчування, узгоджуючись із символізмом медитативного мислення та його тяжінням до абстрактно-нераціонального задуму.

Образний монолог позначається в чіткому відборі виражальних засобів, що створюють «монохромний» текст, однорідне середовище для існування поетичних складових. Тому одномоментність, миттєвість медитативного досвіду реалізується в музичній композиції за допомогою особливої процесуальності, орієнтованої на узгодження статичної й динаміки. Перебування в художньо однорідному середовищі є самодостатньою даністю, статичним, нікуди не спрямованим процесом. Поняття статичності часом відображає не тільки процесуально-драматургічні, а й образно-семантичні особливості творів. Однак медитативність як властивість музичного мислення не абсолютизує статичну модель форми — частіше вона тяжіє до динамічної статичності.

М. Кузнецова (2007) стверджує, що в більшості випадків кожен раз індивідуальний баланс є основою медитативної драматургії, що відображає традиція втілення подібних образів у музиці, яка представлена безліччю варіантів художніх рішень.

Розпочинає цикл оптимістична медитативна п'єса №1 *Allegro vivace*. Авторська ремарка свідчить: «Світло і прозоро, вільно, тремтливо, але спокійно». Суперечливе поєднання двох вказівок: «Тремтливо, але спокійно» позначає ретельну мінімалістську деталізацію композитора при виборі виконавських прийомів. Делікатне ставлення до звукодобування помітне з перших звуків: на *dolcissimo* в безперервному триольному ритмі обережними штрихами викладається тремтлива мелодія. Динамічні градації від *p* до *ppp* автор зазначає майже в кожному такті, «захищаючи» інструмент від ударності під час звукодобування (Жалейко, 2014). Гнучкість голосоведення досягається пластичною артикуляцією елементів фактури. Верхній пласт фактури немов зростає з єдиного звукового потоку. Загальна еластичність викладення базується на принципі живої пульсації «музичної матерії» як метамузики (Жалейко, 2014). Часті мінімальні темпові зміни створюють своєрідний «повітряний простір» для фактурного дихання (автор указує, що [rit.] це — невелике уповільнення в межах темпу, на відміну від rit. без квадратних дужок, де композитор має на увазі помітніше уповільнення; те саме стосується позначення [acc.] та acc.). Ефект імпровізаційності досягається й постійними змінами розміру, уникаючи «квадратності» будов.

Тематичний матеріал подано в лаконічній формі, складається з двох, майже ідентичних розділів, по 32 такти в кожному (в тональності *g-moll*) та дев'ятитактового заключення. На фоні арпеджованого викладення акордів звучить пронизлива діатонічна тема верхнього голосу. Упродовж усієї п'єси наскрізно вирізняється експресивна інтонація висхідної терції із затриманням. Авторські вказівки *tenuto* підкреслюють ці інтонаційні ходи, немов затримуючи рух. Загальні форми руху не примітивізують змісту, а, навпаки, слугують створенню єдиного емоційного потоку, у якому «легкими спалахами» ледве відчутні афектові градації.

Завершує мініатюру просвітлений заключний епізод, який звучить сильніше завдяки мажорному перерваному звороту, підкресленому ферматою, та уповільненню темпу. Композитор не завершує твір тонікою, а ставить три крапки, немов запитання. Усі п'єси виконуються *attacca*.

П'єса № 2. *Moderato*.

У другій мініатюрі композитор звертається до прийомів алюзійності. Так, початок основної теми відсилає нас до Партити № 5 для фортепіано М. Скорика, а особливість звучання нагадує *e-moll*'ну прелюдію Ф. Шопена (Жалейко, 2014).

Композиторська ремарка свідчить: «Світло та прозоро, плінно». Мелодія «боязко» розгортається на *pp*, але не втрачає свого образу. Композитор вимагає *dolcissimo* від виконавця для досягнення світлого медитативного стану. Верхній пласт темброво «підсвічений», наділений внутрішньою проспіваністю, композитор вносить ремарку: «Мелодію грати дуже обережно», — що потрібно для дотримання врівноваження фактурних та динамічних пластів. Мелодична лінія насичена оспівуваннями, які «кружляють» навколо звуків, позначених *tenuto* та створюють ніжний, дещо сумний ліричний образ. Терцієві дублювання верхнього голосу (на *dolcissimo*) в другому реченні першого розділу додають музиці меланхолійного відтінку; «крихкі» підголоски, «віддалені» за динамікою, нагадують мікроспалахи.

Акомпанемент з акордів першого розділу звучить тихо, врівноважено, але разом із мелодією становить єдине ціле: голоси просторово не розмежовані, а «зближені» завдяки заповненій щільній фактурі. «Сповзаючі» акорди нагадують шопенівські Прелюдії для фортепіано, зокрема *e-moll*. Утворюючи легку пульсацію, акорди дещо стримують мелодичну лінію, урівноважують та заспокоюють емоційність верхнього фактурного пласта.

Розділ В (тт. 32–58) контрастує не тільки за змістом, а й вирізняється темповими, фактурними та тематичними змінами. Завдяки частим темповим змінам зникає попередній медитативний стан. Мелодична лінія позбавляється легких стрибків: затактні квінтові ходи звучать гучніше, цьому сприяє й прискорення темпу (*Allegretto, Allegro*).

Акомпанемент з акордової пульсації перетворюється на пасажні хвилі, що рухаються звуками розкладених акордів. Напружена гармонія, тональна нестійкість, відсутність у партії лівої руки сильної долі надають мелодичній лінії драматизму.

Зважаючи на значну кількість авторських вказівок щодо агогіки, не виникає відчуття подрібленості, навпаки, створюється враження природної імпровізації, що досягається пластичними переходами з одного темпу в інший, розподілом *ritenuto* й *accelerando* (навіть у межах одного такту).

У кульмінації (тт. 52–54) фігурації на *f* уподібнюються до вируючого сум'яття, фактура немов «задиhaється» у вирі почуттів.

Знову все зникає з поверненням першої теми, яка після емоційного сплеску звучить ліричніше. Майже ідентично повторюються розділи А та В. Після чергової кульмінації просвітленість завершення позначається виразніше та гостріше значним темповим, емоційним контрастом. В останніх тактах мелодія «розчиняється» у фактурі й повертає в медитативний стан.

П'єса №3 *Allegretto*.

Центральна п'єса циклу вирізняється надзвичайно тихим і проникливим звучанням. Композитор ретельно підбирає вказівки («вільно, дуже тихо та прозоро, відсторонено (надтихо!)») для створення ніжного задумливого образу. Особливий медитативний стан досягається автором завдяки темповим змінам (*rit.* та [M] — епізодична, невелика зміна темпу (*meno mosso*)). Звучання відтінку *p* практично межує з «ірреальністю».

У тональності *Es-dur* звучать задумливі половинні тривалості (*rit.*) із затактними зітханнями ([M]). Мелодія лунає тихо, вслухаючись в обертонову основу; фрази виникають як смисловий ланцюг, продовжуючи та доповнюючи одна одну. У другому реченні терцієві подвоєння додають темі проникливості та ліричного відтінку, а висхідний хід на малу септиму — щемливого жалю.

Гнучкість голосоведіння досягається пластичною артикуляцією акомпанементу. Висхідний арпеджований рух по акордах звучить «ненав'язливо», на другому плані, створюючи гармонійну основу. Плагальні звороти не створюють контрастного забарвлення,

а доповнюють гармонійне полотно. На цьому фоні лінія верхнього голосу немов «народжується» зі стриманих звуків супроводу.

Дещо поживається рух у невеликому середньому розділі, де змінюється фактура. Укрупнення тривалостей верхнього пласта звучить експресивніше на фоні пасажів-хвиль, які з розвитком «поглинають» мелодичну лінію та звучать як одне ціле.

Перехід до репризи здійснюється непомітно та згладжено. Мотивні ходи артикуляційно підкреслюються, а тенденція до уповільнення заспокоює моментну тривожність. Проспіваність інтонаційних стрибків, ферматні роздуми надають заключному епізоду сентиментального забарвлення. Як і в попередніх п'єсах, мелодія «розчиняється» у фактурі, символізуючи смислову недовомленість.

П'єса № 4 *Moderato*.

Мініатюра вирізняється надзвичайною проникливістю, поетичністю, пісенним началом. Цей номер можна вважати кульмінацією циклу завдяки експресивному звучанню та виразності тематизму. Ноктюрнова основа додає загальному образу задушевності та витонченості. Квадратні чотиритактові побудови становлять двочастинну форму. Повторюючись, звучить початкова тема півтоном вище головної тональності E-dur.

Мелодія «зростає» з витриманого тонічного звука, обережно відтвореного сусідніми тонами. Перший такт являє собою тематичне «зерно» п'єси, подальший розвиток відбувається за допомогою секвенціювання першої фрази. Збагачує тематизм гармонійний та тональний розвиток. Чотиритактове речення проводиться в основній тональності (E-dur), з кожним тактом мелодія спускається по стійких звуках, створюючи чисте, тендітне звучання.

Акомпанемент охоплює широку регістрову палітру, розлогі висхідні арпеджіо з «глибоким» басом підіймаються просто та невимушено по квінтових ходах, створюючи простір та статику. Деякі мелодичні мотиви звучать як продовження арпеджованих «хвиль». Композитор дотримує тенденції подвоєння терціями мелодичного голосу з плином тематичного розвитку. Терції в цьому епізоді звучать особливо виразно та мрійливо завдяки висхідному секвенційному рухові кожного речення. Мажоро-мінорні переливи легко мерехтять, створюючи багатогранний медитативно-ліричний образ.

Друга частина зберігає вказану автором «прозорість», яка створюється гармонічними засобами: півтоновий зсув із E-dur у F-dur надає мелодичній темі просвітленості. Тематизм незмінний: ті самі секвенції звучать як зіставлення з початком п'єси. Для уникнення набридливого відчуття повторності в другому розділі менше уповільнень, тому рух є

безперервним. Мелодія підіймається вище й вище, для досягання медитативного результату.

П'єса № 5 *Allegretto*.

Остання мініатюра сповнена мрійливих, радісних почуттів та позбавлена медитативних роздумів. Мелодія переповнена почуттями, триольний рух додає спрямування вперед. І тільки уповільнення в середині (*Andante*) та наприкінці кожної фрази (*Adagio*) стримують експресивність.

Синкопований рух позбавляє відчуття повторності, піднесено-лірична тема постійно починається зі слабкої та розвивається широкими стрибками. Арпеджований триольний супровід створює ладові переливи, на основі яких базується мелодія.

Наскрізний розвиток робить мініатюру п'єсою одного багатогранного образу — елегійно-прозорого та стримано-ліричного.

Висновки. Отже, медитативність у «Кітч-музиці для фортепіано» В. Сильвестрова втілюється через споглядання та роздуми, де пріоритетами є відображення пошуку сенсу, внутрішня цілісність, гармонія.

Згідно зі словами В. Сильвестрова, це — новий універсальний стиль, який відтворює «звучну пам'ять музики» ніби мови з безкінечним словником, «слова» якого є творчим надбанням різних епох і особистостей. При цьому мелодико-ритмічні та фактурно-гармонічні формули подаються як інтонаційні моделі «загальнолюдського» в людині, що формують духовну чистоту та прямодушність висловлювання.

Зважаючи на зміст, «Кітч-музика», тяжіючи до композиційної свободи, не має сталих конструктивних канонів. Характерною формою тематизму п'єс є фігуративно-арпеджований виклад, пов'язаний із загальними формами руху як семантично невизначеним, жанрово нейтральним, зазвичай, ритмічно остинатним типом матеріалу.

Таку фігурацію композитор використовує в особливих контекстуальних умовах, часто — на динамічному *diminuendo*, яке супроводжується уточненням деяких темпових уповільнень.

У розглянутому циклі простежуються процеси, пов'язані з інтенсифікацією художнього простору композиції за допомогою смислового «згущення» її інформаційного поля. У багатьох п'єсах відзначимо модифікацію початкового імпульсу в написанні твору — романтичний порив змінюється раціональною концепцією, а ідея романтичної гри трансформується в інтелектуальну ідею «гри в бісер».

У мініатюрах помітна зміна трактування фортепіано — принцип імпровізаційної мелодичної свободи превалює в усіх мініатюрах циклу. Для п'єс характерне специфічне розгортання музичної форми, статика

втілена в музичному полотні в безперервному русі, котрий не сприяє якісним змінам.

Зосередженість на внутрішньому, одному почутті втілена музичними засобами, зокрема окремим звуком, інтервалом, що стають самодостатніми компонентами безперервного процесуального стану. Звідси — повільний темп, прозорість музичної фактури (часто артикуюються крайні регістри). Як зазначає М. Кузнецова, водночас відбувається підвищення значення фонічної сторони звучання, посилення сугестивної функції ритму, «розмивання» функціональності метра, послаблення в ньому організуючої формотворчої властивості (Кузнецова, 2007, с. 10). Варіантний метод розвитку відіграє провідну роль.

Самобутній стиль декларує повернення до тональності, мелодії, як до загубленої «природи музики». На перший погляд, текст виглядає «простим», але, на нашу думку, маємо важливий момент коментування музики самим автором. В. Сильвестров убачає «первинне легкозасвоюване зерно музики» (згідно з авторським висловом) (Жалейко, 2015, с. 11). Ретельна деталізація нотного тексту (нюанси, агогіка тощо), різноманіття градацій *piano*, *crechendo*, *diminuendo*, ґрунтовне опрацювання тексту автором свідчать про значущість інтонацій, які сприяють відтворенню споглядального стану.

Не медитація стає «епіцентром» медитативного звукоспоглядання В. Сильвестрова: вона лише готує ґрунт для композицій, орієнтованих на модус просвітлено-катарсичного стану душі (Кузнецова, 2007, с. 23).

Відмова від «активних дій» на рівні становлення форми, дублювання «драми життя» стає основою коди. Її ознаки — «іконна композиція», «замерзання часу», принцип «декресцендо» (терміни автора).

Д. Жалейко (2015, с. 13) розкриває такі інтонаційні форми кітчу, які сприяють створенню медитативного стану в музиці:

- 1) мелодія (панмелодизм, мелодичні синтагми, мелодичні хвилі);
- 2) секвенціювання;
- 3) кадансування як засіб музичного «римування»;
- 4) оперування ритмо-фактурними формулами, що створюють ефект алюзій, «впізнаваності» реципієнтом кітчевих прообразів.

Композитор базується на «неактуальних» романтичних алюзіях у «Кітч-музиці». М. Булошников (2010, с. 2) стверджує, що автор звертається до естетики міського романсу для спрощення слухового сприйняття музичного матеріалу. Однак це не наслідування, а, за висловом автора, — «слабкий стиль», що живе не стільки своєю власною матерією, скільки метафорою, алегорією, натяком.

Кітч-музика — ще одна спроба у бік посилення медитативних властивостей музики. Художній час у такому творі спрямовується до минулого — стан абсолютного розчинення в об'єкті художнього споглядання стає в п'єсах вихідною художньою ситуацією.

Саме цей високий стан душі, котра відчуває блаженство, розчинення в бутті, позбавлення особистих переживань, є визначальним модулем художньої свідомості композитора, котрий наблизився до медитативної свободи як вищої форми людської індивідуальності.

Так, у пошуку краси, єднання всього сутнісного, В. Сильвестров учора й сьогодні «тихо» та «просто» говорить про головне (Булошников, 2010, с. 3). А його стиль народжує космічні композиції, у яких світ «співає про самого себе».

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням стилістики творчої спадщини В. Сильвестрова, зокрема його фортепіанних та камерно-вокальних творів. Доречно дослідити інтерпретації означеного циклу.

Детального вивчення потребує проблема співвідношення західної та східної моделей медитативності. Це вже зумовлює введення в музикознавчий спектр історико-контекстної та ментально-соціологічної проблематики. Співвідношення медитативності з концептом мислення, що відсилає до категорій і проблематики філософії, уможливорює тлумачення музичної медитації з різних аспектів інтуїтивного мислення.

Список посилань

- Булошников, М. (2010). Валентин Сильвестров вчера и сегодня: к проблеме «слабого стиля». *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, 1. Нижний Новгород.
- Жалейко, Д. (2015). Творчество Бориса Лятошинского и Валентина Сильвестрова: параллели и метаморфозы. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 1 (33), 112–122. Тернопіль.
- Жалейко, Д. (2014). Три погляди та три прочитання: порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанного циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*, 8, 16–21. Харків.
- Зинькевич, Е. Портрети. — В. Сильвестров. *Интернет-журнал «Musica-ukrainica»*. Взято из http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html
- Кузнецова, М. (2007). *Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров. (Автореф. дис. канд. иск.)*. Москва.
- Павлишин, С. (1989). *Валентин Сильвестров*. Киев: Музична Україна.

References

- Buloshnikov, M. (2010). Valentin Silvestrov yesterday and today: “weak style”. *Contemporary issues of higher musical education*, 1. Nizhniy Novgorod [In Russian].
- Zhaleiko, D. (2015). Creative work of Boris Lyatoshinsky and Valentin Silvestrov: parallels and metamorphoses. *Proceedings of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art studies; Collection of scientific works*, 1 (33), 112-122. Ternopil. [In Russian].
- Zalayko, D. (2014). *Three views and three readings: a comparative analysis of performance versions of the piano cycle “Kitsch-music” by V. Silvestrov*. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8, 16-21. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Zinkevich, E. *Portraits. - V. Silvestrov. Internet-shop “Musica-ukrainica”*. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html. [In Russian].
- Kuznetsova, M. (2007). *Meditativeness as a property of musical thinking: Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov. (Author's abstract of Candidate's Law)*. Moscow. [In Russian].
- Pavlishin, S. (1989). *Valentin Silvestrov*. Kiev: Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Надійшла до редколегії 21.04.2018 р.*

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.012

УДК 78.071.1:786.2 (439) "18"

Н. С. Золотарьова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано, Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки, м. Дніпро

natalyazolo@meta.ua

https://orcid.org/0000-0001-9768-248X

«REMINISCENCES DE “ROBERT LE DIABLE”» Ф. ЛИСТА В АСПЕКТІ МЕФИСТОФЕЛЬСЬКОЇ СИМВОЛІКИ

На основі досліджень спадщини Ф. Ліста виявлено: фаустівсько-мефістофельська тема є наскрізною в його творчості, а втілення інфернального начала крізь призму танцю — вальсу — характерна ознака фортепіанного доробку композитора-романтика. Визначено, що основою «Reminiscences de “Robert le diable”» Ф. Ліста став «Пекельний вальс» — один із символів опери «Роберт-Диявол» Дж. Меєрбера. У результаті аналізу Reminiscences Ф. Ліста визначені художні методи й принципи, що діють у часі-просторі фортепіанного твору, виявлено, що в Дж. Меєрбера подана демонічна жанрова модель вальсу, водночас як у Ф. Ліста розгортанням ремінісцентної концепції відбувається пересемантизація оперної ідеї. Логіка листівських Reminiscences спрямована від, здавалось би, неминучої духовної загибелі героя до спасіння його душі.

Ключові слова: опера, ремінісценції, жанр, композиторська інтерпретація оперного першоджерела, виконавська трактовка.

Н. С. Золотарева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано, Днепропетровская академия музыки имени М. И. Глинки, г. Днепр

«REMINISCENCES DE “ROBERT LE DIABLE”» Ф. ЛИСТА В АСПЕКТЕ МЕФИСТОФЕЛЬСКОЙ СИМВОЛИКИ

На основании исследований наследия Ф. Листа выявлено: фаустовско-мефистофельская тема является сквозной в его творчестве, а воплощение инфернального начала сквозь призму танца — вальса — характерная черта фортепианного творчества композитора-романтика. Определенно, что основой «Reminiscences de “Robert le diable”» Ф. Листа стал «Адский вальс» — один из символов оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера. В результате анализа Reminiscences Ф. Листа определены художественные методы и принципы, которые действуют во времени-пространстве фортепианного произведения, выявлено, что у Дж. Мейербера дана демоническая жанровая модель вальса, в то время как у Ф. Листа по мере развертывания реминисцентной концепции происходит пересемантизация оперной идеи. Логика листовских Reminiscences направлена от, казалось бы, неминуемой духовной гибели героя к спасению его души.

Ключевые слова: опера, реминисценции, жанр, композиторская интерпретация оперного первоисточника, исполнительская трактовка.

N. S. Zolotaryova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Special Piano, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music,
Dnipro

«REMINISCENCES DE “ROBERT LE DIABLE” » BY F. LISZT IN THE ASPECT OF MEPHISTOPHELES SYMBOLISM

The aim of this paper is to identify the artistic idea that guided F. Liszt in the reminiscence restoration of infernal prototypes in G. Meyerbeer's opera "Robert le diable".

Research methodology is based on the principles of historicism, intonation-dramatic, structural and functional and genre analysis methods. The theoretical foundation consists of the studies, monographs and articles that deal with the creative work of G. Meyerbeer, F. Liszt. The theoretical foundation highlights the scientific positions on the issues of opera, genre, characteristic features of F. Liszt's piano heritage.

Results. On the basis of the research of F. Liszt's heritage, it has been revealed that the Faustian-Mephistopheles theme is a cross-cutting in his work: the «Faust Symphony», the "Mephisto Waltzes" (The Dance in the Village Inn) from Lenau's Faust, the "Second Mephisto Waltz", the "Third Mephisto Waltz", the "Fourth Mephisto Waltz" (Bagatelle without tonality), the "Mephisto Polka" and others; and the embodiment of the infernal origins from the perspective of dance-waltz is a characteristic feature of the piano creativity of the romantic composer and has turned out to be close for F. Liszt. As a result of the analysis, it has been defined that the selection of opera material indicates the restoration of the essential features of the Reminiscences genre — the appeal to the most significant episode of the music-stage primary source — «Valse Infernale» — one of the symbols of G. Meyerbeer's opera "Robert le diable". The article shows that "Valse Infernale", which is one of the symbols of the opera "Robert le Diable" by G. Meyerbeer is the basis of «Reminiscences de "Robert le diable"» by F. Liszt. As a result of the analysis of Reminiscences by F. Liszt the artistic methods and principles have been established that operate in the time-space of the piano work. The article states that G. Meyerbeer presented a demonic genre model of the waltz whereas F. Liszt, in the process of developing a reminiscence concept, re-semanticizes the opera idea. The waltz of G. Meyerbeer is the dominant of the hellish forces, evil intentions towards Robert's soul. For F. Liszt it is the lists between Hell and Paradise for the soul of the hero. Thus, the reminiscence drama, reflecting in the memories of all the collisions of G. Meyerbeer's masterpiece, focuses them on the conceptualized «Valse Infernale». The logic of Liszt's Reminiscences is directed from the seemingly inevitable spiritual death of the hero to the salvation of his soul.

Novelty. For the first time in the Ukrainian musicology the methods and principles of the composer's interpretation of G. Meyerbeer's opera «Robert le diable» by F. Liszt's concept of reminiscence have been revealed and the features of the infernal prototypes embodiment in «Reminiscences de "Robert le diable"» have been specified.

The practical significance of the obtained results is the possibility of their use in the special piano class for searching the adequate composition plan art methods of the performing interpretation of Reminiscences, as well as at the

lecture courses «Theory and history of piano art», «History of foreign music».

Key words: *opera, Reminiscences, genre, the composer's interpretation of the opera original, performing interpretation.*

Постановка проблеми. У фортепіанних *Reminiscences* Ф. Ліста опера — не тільки джерело композиторської й виконавської майстерності на основі «чужих» текстів, але й засіб здійснення своєрідного концертного змагання між автором опери й «ремінісцентором» (Золотарьова, 2013, с. 11). *Reminiscences* являють собою композиторську рефлексію на основі переосмислення й пересемантизації «чужої» музики в процесі її перетворення на музику «власну». У *Reminiscences* композитор-піаніст досягав трансцендента як у віртуозному втіленні, так і у філософському осмисленні обраного ним оперного першоджерела.

Мета статті — обґрунтувати художню ідею, якою керувався Ф. Ліст під час ремінісцентного відтворення інфернальних образів опери Дж. Меєрбера «Роберт-Диявол».

Завдання дослідження зумовлені необхідністю реалізації означеної мети:

- мотивувати принципи лістівського відбору оперного матеріалу для створення «*Reminiscences de “Robert le diable”*»;
- виявити особливості втілення мефістофельської символіки у фортепіанному творі композитора-романтика;
- визначити художні методи і принципи, що діють у часі-просторі лістівських *Reminiscences*;
- розкрити сутність виконавської трактовки «*Reminiscences de “Robert le diable”*» Ф. Ліста.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Ф. Ліста, а предметом — композиторська інтерпретація опери Дж. Меєрбера як художньої цілісності в «*Reminiscences de “Robert le diable”*».

Опера Дж. Меєрбера «Роберт-Диявол» (1831, лібрето Е. Скриба й Ж. Делавіня) була поставлена в Парижі 1831 р. й мала великий успіх. В. Стасов оцінював її як «визначну подію в музичному світі» (Стасов, 1952, с. 681). Масштабний п'ятиактний твір написаний композитором у стилі *Grand opera* і, відповідно, йому властиві яскрава театральність, кипіння пристрастей, ефектні сцени. Однак не тільки до сценічних ефектів тяжів Дж. Меєрбер, він шукав шляхів симфонізації опери: перед кожною дією звучить оркестрова інтродукція, крім того, важливого значення набувають оркестрові фрагменти (наприклад, гра в кості). Саме «Роберт-Диявол», на думку М. Черкашиної-Губаренко, розпочинає зрілий період у творчості митця, оскільки «Усі німецькі реформатори виходять на справжній шлях тільки тоді, коли їм

трапляється відповідний оперний текст» (Черкашина-Губаренко, 2002, с. 90). Дослідниця вважає, що Дж. Меєрбер належить до «покоління творців німецької романтичної опери» (Черкашина-Губаренко, 2002, с. 89), а О. Сакало підкреслює: «через жанровий і образний генезис “Роберта-Диявола” можна простежити вплив готичної прози на оперу не тільки першої, але й другої половини ХІХ ст.» (Сакало, 2004, с. 98).

Безумовно, Дж. Меєрбера й Ф. Ліста поєднує те, що вони у своїй творчості синтезували традиції німецької, французької й італійської шкіл. Окрім того, Ф. Ліста не могла не зацікавити й фаустівсько-мефістофельська тема в опері Дж. Меєрбера, адже вона є наскрізною і в його творчості: «Фауст-Симфонія» (1854 р.), «Мефісто-Вальс (Танок у сільському шинку)» з «Фауста» Ленау (приблизно 1860 р.), другий «Мефісто-Вальс» (1880-81 р.), третій «Мефісто-Вальс» (1883 р.), четвертий «Мефісто-Вальс (Багатель без тональності)», 1885 р., «Мефісто-Полька» (1883 р.), Друга соната *b-moll* (1852–53 pp.), етюд «Блукаючі вогні» (1851 р.). Серед попередників Ф. Ліста в галузі демонізації, гротеску: в симфонії – Г. Берліоз, котрого «Святий Ференц» (Золотарьова, 2013, с. 1) обожнював, а в опері – Дж. Меєрбер. Окрім того, метод симфонізму, що проявляється в лейтмотивному мисленні, важлива роль оркестрових фрагментів, принцип наскрізної драматургії – це ті фактори, які також сприяли зверненню Ф. Ліста до опери Дж. Меєрбера.

Визначення особливостей композиторської інтерпретації оперного першоджерела має на меті виявлення тих фрагментів, що стають предметом спогадів Ф. Ліста. Чому композитор-романтик відбирає саме ці сцени оперного шедевр Дж. Меєрбера і яким чином їх втілює у фортепіанних *Reminiscences*? Адже написання «*Reminiscences de “Robert le diable”*» Ф. Ліст розпочав тільки в 1841 р., через десять років після прем'єри опери. І, можливо, саме тому основою *Reminiscences* стала тільки одна сцена з оперного твору Дж. Меєрбера – «Пекельний вальс». Очевидно, через роки в пам'яті Ф. Ліста залишився цей феєричний, демонічний вальс як квінтесенція оперного цілого, адже «Пекельний вальс» – один із символів опери Дж. Меєрбера. Таким чином, відбір оперного матеріалу свідчить про відтворення сутнісної ознаки жанру *Reminiscences* – звернення до найбільш значимого епізоду музично-сценічного першоджерела. Крім того, для Ф. Ліста виявилось близьким втілення інфернального начала крізь призму танцю – вальсу.

Дія опери «Роберт-Диявол» Дж. Меєрбера, що стала першим успішним музично-сценічним твором композитора, відбувається в ХІІІ ст. Роберт закоханий у принцесу Сицилії Ізабеллу. Через небажання скоритися королю Сицилії, він викликає на двобій усіх його лицарів, і від

неминучої загибелі Роберта рятує його друг, лицар Бертрам. Інтрига полягає в тому, що Бертрам насправді є дияволом і батьком Роберта. Бертрам провокує Роберта, викликаючи в його душі лише злі помисли. Влаштований Бертрамом турнір виграє суперник Роберта гренадський принц (посланець диявола). Блюзнірський учинок — зірвати кипарисову гілку з гробниці святої Розалії, на який Роберта підштовхує Бертрам для того, щоб силою оволодіти Ізабеллою. Останній засіб Бертрама-диявола — пропозиція до Роберта укласти договір з пеклом. Щоб остаточно переконати Роберта, Бертрам розкриває таємницю його народження. Несподівана поява селянки Аліси зі звісткою, що гренадський принц зник, не змінює рішення Роберта, котрий надумав іти за батьком. І тоді Аліса віддає Робертові заповіт його матері — герцогині нормандської Берти, де й з'ясовується, що Бертрам — ошуканець. Настає північ — і Бертрам-Диявол провалюється до пекла. Роберт позбавляється диявольських чар і возз'єднується з Ізабеллою. У фіналі дві пари: Роберт і Ізабелла, Аліса й Рембо йдуть до вівтаря.

Композицію «*Reminiscences de "Robert le diable"*» Ф. Ліста можна розглядати і як контрастно-складову форму, і як грандіозну циклічну композицію поемного типу зі вступом і кодою.

Перша частина тричастинної циклічної форми насичена інтонаціями, властивими меєрберівському «Пекельному вальсу». Друга, на початку більш прояснена, розпочинається цитатою з № 18 «Спокуса грою» (клавір опери, с. 278, у *Reminiscences* — з 238 т., *H-dur*). Третя частина, що починається маршоподібною темою хору зброєносців «Труби звучать і звук їх передвіщає, що вже настала година фатальна...» з фіналу другої дії опери (клавір, с. 166; у Ф. Ліста — з 475 т., *H-dur*), має всі ознаки узагальнюючого фіналу (за уявної калейдоскопічності). Неоднозначність елементів структури фортепіанного твору свідчить про поліпластовість його змісту. Так, ознаки коди-розробки має музичний матеріал з 552 т., на що вказує й тональний план з формулою тоніко-субдомінантових співвідношень. Однак ці побудови можна трактувати й як черговий етап фактурних варіацій з одночасним проведенням спочатку двох, а далі (з 571 т.) і трьох тем. Функції коди як такої має фінальний розділ (*Prestissimo*, з 621 т.).

Музика «Вальсу» починається ще наприкінці дуету — на сцені з'являється *banda*. Музика на сцені заглушає стогони грішників у пеклі. Імовірно, прообразом лістівських «Мефісто-вальсів» стала концепція Дж. Меєрбера, танок тут — як ілюстрація того, що відбувається в пеклі. Наприкінці № 10 — між «фатальними закличками» до пекельного вальсу звучить речитатив Бертрама як один із варіантів теми фатуму: «Пекельної радості сміх удалині лунає. Страждання там страшні

свої в скаженому танці заглушають вони!». Хоча Ф. Ліст не вводить цей речитатив у *Reminiscences*, він створює дійсно «скажений танок» пекельних сил.

У вступі лістівських *Reminiscences* звучать дві теми: перша з партії оркестру, що супроводжує *solo* Бертрама («Роберт, мій син», третя дія, клавір, с. 210), а друга — початкові «фатальні октави» «Пекельного вальсу». Театралізація, «сцена на сцені» — цим пояснюється присутність на сцені *banda*. Вальс відбувається в зоні сцени спокуси. Ф. Ліст обирає як музичний матеріал фортепіанного твору і *solo* Бертрама, і хор демонів за лаштунками, але створює *Reminiscences* все-таки на інтонаціях вальсу. Темп у Ф. Ліста — *Allegro vivace*, у Дж. Меєрбера — *Allegro moderato*. Тобто ремінісцентор створює прискорений варіант, що надає вальсу ознак гротеску, нагадуючи максимально швидкий темп першого лістівського «Мефісто-Вальсу». Зберігаючи контраст, що наявний в опері Дж. Меєрбера, Ф. Ліст, водночас, максимально його трансформує.

Для опери Дж. Меєрбера важливі оркестрові, інструментальні номери. Ф. Ліст переносить цей принцип і на трактування вальсу. Він створює поліпластову структуру на основі поєднання хору демонів за сценою; *banda* на сцені й одкровень Бертрама. Сцена, таким чином, набуває ознак поліфонічної.

Після сполучного епізоду розгортається складна тричастинна композиція. Перша частина — вальс і скерцо одночасно. Мелодія вальсу пружна, формульного типу з раптовим акцентом. Відчутне прагнення створити щось аномативне. Масштабність оркестровки Дж. Меєрбера Ф. Ліст «переносить» на фортепіанну фактуру. Тільки в *Reminiscences* рояль — і *solo*, і хор, і, звичайно, оркестр. У Дж. Меєрбера сама ідея вальсу як обертання подвоюється мелодичною формульністю. Це обертання, що переходить у бурю, смерч.

За проведенням теми вальсу (тт. 42 — 85 *h-moll*) слідує епізод із двома темами: Бертрама «О Роберте, о мій сину, дитя моє рідне» і вихровими оркестровими пасажами (*e-moll*, тт. 86 — 95). Заклучний розділ поєднує ознаки репризи (тт. 96-103) з новим матеріалом (Пекельний вальс, клавір, с. 207, партія оркестру; у Ф. Ліста — тт. 104–119), який виконує і в опері, і в *Reminiscences* функцію доповнення. Але якщо в Дж. Меєрбера оркестр грає *f*, *staccato*, акценти виникають періодично, то Ф. Ліст надає ремарки *sempre marcato*, *rfz*, посилену акцентуацію кожної ноти.

Варіаційність, притаманна кожному розділу *Reminiscences*, особливо яскраво проявляється в епізоді (*H-dur*, *cantabile appassionato*), який розвиває тему Бертрама «Грішний янгол» (с. 208, у Дж. Меєрбера

con moto portamento), що звучить на тлі закличної ритмоформули в оркестрі. Ця оркестрова ритмоформула вперше звучить у сцені № 4 перед вступом хору народу «Зустріти ви її поспішайте», за яким ідуть шість пар молодих (друга дія, клавір, с. 145). Оркестр в опері дублює партію Бертрама, а ремінісцентор залишає тільки хор, уникаючи вальсової формульності оркестру, додаючи при цьому ремарку *espressivo*. Тут Ф. Ліст створює структуру куплетної форми з повторюваним приспівом, причому вся ця композиція проведена двічі, з динамізацією, вертикально-рухливими перестановками в тональностях: *H-e-G-e-H-e-G-e-H*.

Реприза всієї гігантської тричастинності вирізняється дзеркальністю в проведенні розділів першої частини: спочатку з'являється матеріал з 179 т., а потім уже початковий період (тт. 195–210). Інші побудови, повторюючи епізод з 211 т. і репризу з 221 т., завершують першу частину циклічної форми.

Закличний мотив фанфар у збільшенні *Quasi doppio movimento, rfz* (т. 238) передує цитаті з №18 («Спокуса грою», клавір, с. 278; в Ф. Ліста — т. 242, *H-dur*), яка розпочинає другу частину циклічної композиції, що також має всі ознаки складної тричастинної структури з епізодом.

Ремарки композитора *Elegante dolce con gracia, pp, staccato* у першому розділі (242–257 тт., *H-dur — D-dur*) змінюють *sempre dolce marcato* у середині (258–269 тт., *H-dur*), де продовжують розвиток два інтонаційні комплекси, що з'єднують тематичний матеріал сцени «Спокуса грою» із проведеними в різних регістрах фанфарами. Ф. Ліст посилює трансформацію цих темокомплексів і в 270–285 тт. (*D-dur — F-dur, sempre staccato e distintamente* в партії правої руки й *dolcissimo* — у лівій). Після сполучної побудови починається реприза, де ремінісцентор одночасно подає тему Бертрама з епізоду першої частини і хроматичні пасажі з Балади Рембо (313–340 тт., *As-dur*).

Розробка теми «спокуси» (341–381 тт.) основана на зменшеному септакорді як головному гармонічному засобі, численних модуляціях, зокрема й енгармонічних (*Des-As-Des-f-C-G-F-a-cis-f-C-fis-H*). Ремарки Ф. Ліста *Piu agitato, tempestuoso, sempre piu agitato, rf, rfz*, численні інтонації теми фатуму, що звучать у різних регістрах на тлі акцентованих хроматичних пасажів, хвилеподібна динаміка й потужна оркестрова подача створюють картину бурі, смерчу, що змітає все на своєму шляху.

Скорочена синтетична реприза (381–445 тт., *H-dur*) повертає не тільки обидві теми («спокуси» і Бертрама), але й тему вальсу. Матеріал

вальсу переходить у сполучний розділ, оснований на темі вступу (Бертрам) і підводить до заключної частини циклу.

Тема «Хору зброєносців» (*Marziale tempo giusto*, 475 т., *H-dur*) знаменує початок калейдоскопічного, демонічного фіналу, де композитор розвиває не тільки цю тему, але також розробляє теми попередніх частин як послідовно, так і одночасно. Загальну композицію й тут можна визначити як контрастно-складову, де після розділу із властиво темою хору (проста двочастинна репризна форма), йде розробковий розділ з темами вальсу, Бертрама (*Piu presto*, 498–535 тт.), з наскрізним розвитком, який приводить до жанрової трансформації основної теми вальсу (536–548 тт., *h-moll*).

Далі в поліметричному сполученні Ф. Ліст надає теми Бертрама й «хору зброєносців» (*Tempo deciso*, 552 т.), а з 571 т. відбувається ущільнення тематизованих пластів фактури. Тут контрапунктично поєднуються три теми: Бертрама («Грішний янгол, навіки прокляттям уражений, я жив одним тобою, о мій сину», клавір, с. 208), фатальних фанфар і «пекельних вихорів» (з партії оркестру, с. 205). Ф. Ліст розгортає *Reminiscences* за типом монтажною драматургії. На цьому етапі формування ремінісцентної концепції застосовується прийом вертикального монтажу.

Як своєрідне обрамлення *Reminiscences* звучать два заключні розділи вальсу (з доповненням), які завершували першу частину (221–236 тт.), так вони проводяться й тут, у 590–620 тт., передуючи коді (*Prestissimo, fff*, 621 т.).

Тематичним матеріалом коді є оркестровий фрагмент, що позначений в клавірі опери Дж. Меєрбера ремаркою «бура посилюється» (клавір, с. 213; в Ф. Ліста — 621–622 тт.). Водночас властивий оперному фрагменту мелодичний зворот — стрімкий хроматичний зліт, як блискавичний випад шпаги, — часто супроводжує появу Роберта на сцені (клавір, с. 57, 82, 90 ... 237) і, по суті, є його лейтмотивом.

Spogadi Ф. Ліста про «Пекельний вальс» якоїсь миті точно відтворюють музичний матеріал опери, свідченням чого, наприклад, є збережене в *Reminiscences* групето в закінченні репліки Бертрама (387 т., *poco rit.*). Проте надалі ремінісцентор знову повертається до свободи в інтерпретації оперних образів. Так, якщо у Дж. Меєрбера після репліки Бертрама — тема пекельних вихорів у партіях хору й оркестру, то Ф. Ліст на цьому етапі ремінісцентного осмислення оперної концепції «усуває» все демонічне.

Ф. Ліст у *Reminiscences* створив монументальну картину бою Неба й Пекла за душу героя. Це романтичне трактування конфлікту. Душа героя постає як арена боротьби між Пеклом і Раєм, кульмінація, коли

Пекло, що повстало, намагається допомогти Бертрамові оволодіти душею Роберта. Це картина безодні, прірви, яка розверзлася. У Ф. Ліста відбувається прискорення темпу — вальсу властивий надшвидкий темп. Однак Ф. Ліст розширює сферу «Пекельного вальсу», уводячи до нього ліричні інтонації спокути як символ надії на спасіння душі Роберта. Якщо в Дж. Меєрбера подана демонічна жанрова модель вальсу, то у Ф. Ліста в процесі розгортання ремінісцентної концепції відбувається пересемантизація оперної ідеї. Логіка *Reminiscences* спрямована від, здавалось би, неминучої духовної загибелі Роберта до порятунку його душі. Ремінісцентна драма, немов відбиваючи в дзеркалі спогадів про оперу всі колізії меєрберівського шедевра, фокусує їх у рамках підданого концепціонуванню «Пекельного вальсу».

Образно-сміслова неоднозначність, закладена Ф. Лістом у нотний текст «*Reminiscences de "Robert le diable"*», потребує від виконавця не тільки цілісного аналізу оперного першоджерела і, властиво, *Reminiscences*, але й розуміння лістівської філософської концепції. Наприклад, неоднозначне трактування маршу у фортепіанному творі Ф. Ліста. Це констатація перемоги злих сил чи їх поразка? Однозначна відповідь у контексті політемних, полізначенневих, поліжанрових «*Reminiscences de "Robert le diable"*» Ф. Ліста навряд чи можлива. На наш погляд, ремінісцентор надає ознаки *inferno* не тільки вальсу, але й маршові, трактуючи хор зброєносців як утілення демонічного начала. Зброєносці нібито перетворюються на служителів підземних сил. Таким чином, *Reminiscences* — це не тільки пекельний вальс, а й пекельний марш. Йому властива не тільки спокуслива, але й водночас підкорююча, загарбницька сила. По суті, марш перетворюється на тему навали. *Reminiscences* перетворюються на поліфонію змістів, це реальна боротьба в єдиному часі-просторі. Змістові аспекти лістівського ремінісцентного творіння охоплюють такі ідейні полюси, як Спокуса, Гріх і Спокутування.

Звернувшись до *Reminiscences* Ф. Ліста, піаністові в комплексі виконавських завдань необхідно усвідомити специфіку звучання музичного матеріалу як такого. Основуючись на звучанні оперного прообразу, композитор надав фортепіанній фактурі «вокально-оркестрового» тембрального забарвлення.

Темброве багатство, буяння фарб вирізняють «*Reminiscences de "Robert le diable"*» з-поміж інших зразків транскрипторської сфери у спадщині Ф. Ліста. У тембрі фортепіано тут відображені і партія оркестру, розташованого в оркестровій ямі, і тембральний звукокомплекс *banda* на сцені, і звучання змішаного хору демонів за лаштунками, і чоловічого — на сцені, і *solo* Бертрама. Усе це зумовлює необхідність

вивчення піаністом оперної партитури з метою віднайдення адекватного відтворення тембрової драматургії оперного прообразу в лістівській ремінісцентній концепції. Водночас, Ф. Ліст зважав на темброву специфіку фортепіано, результатом чого в «*Reminiscences de "Robert le diable"*» є не тільки зміна оперної концепції, але й властивого першоджерелу тембру. Про значення фортепіанного трактування звука в *Reminiscences* свідчать і лістівські ремарки, і сполучні побудови фортепіанного «походження». У результаті виникає ще один рівень прояву синтезу як визначального методу ремінісценцій — синтез вокального, оркестрового й фортепіанного начал.

Висновки. Зміст *Reminiscences* охоплює такі ідейні полюси: Спокуса, Гріх і Спокутування. Ф. Ліст розвиває в *Reminiscences* меєрберівську ідею розуміння вальсу як торжества злих сил. У фортепіанних *Spogadaх* немає авторського голосу. Композитора цікавить картина розгулу інфернальних сил у динаміці, досягнення ними апофеозу. Ф. Ліст переінтонував усю концепцію опери. Вальс у Дж. Меєрбера — домінанта пекельних сил, злих намірів стосовно душі Роберта. У Ф. Ліста — це арена боротьби між Пеклом і Раєм, кульмінація, коли Пекло, що повстало, намагається допомогти Бертрамові заволодіти душею Роберта. Це картина відкритої безодні. У Ф. Ліста відбувається прискорення темпу вальсу — надшвидкий темп сприяє створенню дійсно «пекельного» танцю. Вальс пекельних сил демонізується в контексті романтичного світовідчуття. Однак ремінісцентор розширює сферу «Пекельного вальсу» введенням до нього ліричних інтонацій спокутування, що символізують майбутній порятунок душі героя. Так Ф. Ліст переінтонував концепцію опери, представивши її у вихорі вальсу.

Для лістівського ремінісцентно-транскрипторського мистецтва опери Дж. Меєрбера набувають особливого значення, адже меєрберівський спадок у творчості геніального композитора-піаніста знаходить такі жанрові втілення, як *Reminiscences* та *Illustrations*. Жанр *Illustrations* у Ф. Ліста є тільки у зв'язку з оперним доробком Дж. Меєрбера. Перспективи дослідження творів транскрипторської сфери Ф. Ліста стосуються не тільки подальшого аналізу *Reminiscences*, а й «*Illustrations du "Prophete"*» (3 п'єси, 1849–1850 р.) та «*Illustrations de "l'Africaine"*» (2 п'єси, 1865 р.).

Аналіз здійснений за клавіром опери Дж. Меєрбера «Робертъ-Дьяволь». — М. : А. Гутхейль. — 1892. — 439 с. ; виданню «*Reminiscences de "Robert le diable"*» Ф. Ліста (Ф. Лист. Оперные транскрипции для фортепиано. — М. : Музгиз. — 1952. — т. I, ч. 2. — С. 25–46).

Список посилань

- Золотарьова, Н. С. (2013). *Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво)*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сакало, Е. (2004). Мейербер вчера и сегодня: к вопросу об эволюции исторической концепции творчества. *Київське музикознавство Київського вищого державного музичного училища імені Р. М. Глієра*, 13. Київ.
- Стасов, В. В. (1952). *Избранные сочинения* (Т. 3: Живопись. Скульптура. Музыка). Москва: Искусство.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). «Дело Мейербера» с дистанции времени. *Музыка і театр на перехресті епох* (Т. 1). Суми.

References

- Zolotaryova, N. S. (2013). *Reminiscences by F. Liszt: Theory of the Genre. (the dissertation thesis... Ph.D. in History of Arts: speciality. 17.00.03 – Musical art)*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv.
- Sakalo, E. (2004). G. Meyerbeer yesterday and today: to a survey on the evolution of the historical concept of creativity. *Kyiv Musicology: collection of articles Kyiv R. Glière Music College. Edition. 13*. Kyiv.
- Stasov, V. V. (1952) *Selected works. In 3 volumes. V. 3. Painting. Sculpture. Music*. Moscow: Art.
- Cherkashina-Gubarenko, M. "G. Meyerbeer case" from the distance of time *Music and theater at the crossroads of the epochs: collection of articles in 2 volumes. V.1*. Sumy.

Надійшла до редколегії 17.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.013

УДК78.087.68.071.2 — 029:7](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

АРТИСТИЗМ У КОНТЕКСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

На основі вивчення матеріалу дослідження визначено, що артистизм у сучасному світі стає невід'ємною ознакою хорового виконавства і, відповідно, диригента-хормейстера. Розглядаються основні складові артистизму диригента: міміка, погляд, рухи, постава, а також енергетика. На основі аналізу складових артистизму запропоновані методи та засоби його розвитку під час роботи над художнім образом у класі диригування. Зафіксовано провідне значення фізичної та психічної свободи диригента в процесі роботи над артистизмом виконання, визначена роль емпатії в розвитку емоційності. Запропоновано застосування стресу як засобу активізації емоційного й енергетичного розвитку студента.

Ключові слова: *хорове виконавство, диригент, артистизм, міміка, рухи, енергетика, релаксація, емпатія, стрес.*

Ю. Н. Іванова, кандидат искусствоведения, доцент кафедри хороведения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

АРТИСТИЗМ У КОНТЕКСТЕ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

На основе изучения материала исследования определено, что артистизм в современном мире становится неотъемлемой частью хорового исполнительства, и, соответственно, дирижера-хормейстера. Рассматриваются основные составляющие артистизма дирижера: мимика, взгляд, поза, движения, а также энергетика. В результате анализа составляющих артистизма предлагаются методы и средства его развития в процессе работы над художественным образом в классе дирижирования. Определена ведущая функция физической и психологической свободы дирижера на пути работы над артистизмом исполнения, зафиксирована роль эмпатии в развитии эмоциональности. Рекомендовано использование стресса как средства активизации эмоционального и энергетического развития студента.

Ключевые слова: *хоровое исполнительство, дирижер, артистизм, мимика, движения, энергетика, релаксация, эмпатия, стресс.*

Yu. M. Ivanova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Choral Studies and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ARTISTRY IN THE CONTEXT OF THE PROFESSIONAL TRAINING OF A STUDENT-CHOIRMASTER

The aim of the article is to consider the artistry as a necessary component of choral conductor acting nowadays, to find out some features of the conductor's artistry, to suggest some ways and methods of its development.

Research methodology. The methodology is based on the interdisciplinary relationships between choir and theater studies, choreography, pedagogy and psychology. The main statements of the study are based on the different pedagogical and psychological studies, choir conducting and history of chorus performing and personal pedagogical experience.

Results. The conductor's artistry is a composite psycho-physical structure, which is based on the individual intellectual and spirit wealth of the personality. Future choirmaster is evolving during his studying under the condition of using special methods. The artistry consists of emotional and expressive movements, face expression, poses and glance. All of them can convey art intentions of the conductor. The student's performing artistry improvement increases with the unity of the music, intellectual and psycho-physical evolution.

The use of different elements of the actors' techniques and choreography during the work on the performing artistry helps to enrich conductor's impressiveness and his possibility to convey his art intense to the collective. Physical and emotional freedom, which are integral parts of a conductor's work on his artistry and its improvement, help to get and transfer energy, that is very important for a conductor. The conductor's artistry and the depth of his immersing into the music image depends on the level of the empathy, which is an indicator of the conductor's mastery.

Novelty. The study has enabled a better understanding of the mechanism of the artistry. *New techniques of an application of the artistry in class are suggested by the author.*

The practical significance. The evidence from this study suggests a variety of options to apply the artistry in choir class with the students-choirmasters. The study is intended for the music masters, lecturers in music and choir art.

Key words: *choral performing, conductor, artistry, expression of the face, energy, relaxation, empathy, stress.*

Постановка проблеми. В останнє десятиріччя артистизм виконавця набув особливого значення у зв'язку із загальною тенденцією синтезування різних видів мистецтв. Характерна ця тенденція і для хорового виконавства. Хорові колективи зараз не просто співають, а й розігрують на сцені цілі театральні дійства. Досить поширене явище на сучасній сцені – «танцюючий хор», який вражає не тільки високою якістю вокальної майстерності, а й різноманітністю та складністю танцювальних рухів. До завдання сучасної хорової педагогіки входить підготовка

фахівця нової формації, котрий здобув не тільки комплекс хорознавчих знань, а й набув навичок акторської майстерності, хореографії та основи режисерської майстерності. Тому для сучасного диригента наявність артистизму — одна з найголовніших якостей професійної підготовки фахівця хорової справи, а застосування методів та принципів розвитку артистизму в процесі підготовки хормейстера відіграє провідну роль.

Мета статті — розглянути артистизм як необхідну якість диригента-хормейстера на сучасному етапі, виявити особливості диригентського артистизму, запропонувати методи та засоби їх розвитку.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Хорознавство розробило потужний апарат методичних принципів роботи з хором, достатньо і наукової літератури з оволодіння технікою диригування. Останніми роками значна увага приділяється проблемам виконавства, зокрема розкриттю художнього образу твору.

Проблеми артистизму активно розробляють у галузі психології, педагогіки та театрального мистецтва. Проаналізовано закономірності артистизму в музиці у працях Л. Бочкарьова, Ж. Ваганової, А. Демченко, Л. Майковської, Е. Назайкінського, В. Петрушина, педагогів А. Козир, Г. Падалка, О. Рудницької. Головними в цій тематиці є праці театральної сфери: Леся Курбаса, В. Меєргольда, К. Станіславського. Про артистизм, як необхідну якість диригента, йдеться в дослідженнях провідних диригентів С. Казачкова, В. Кузнецова. І. Мусіна та К. Ольхова. Корисними з точки зору роботи над артистизмом є праці М. Канершейна, К. Кондрашина, Г. Макаренка, А. Пазовського, О. Полякова, Н. Рахліна, В. Рожка, С. Турчака, Б. Хайкіна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Артистизм — мистецтво перевтілення, яке дозволяє людині одягти певну «маску», тимчасово змінюючи свою особистість. Артистизм людини проявляється на побутовому та художньому рівнях, на першому дозволяючи людям досягти певних успіхів у роботі, яка пов'язана зі спілкуванням. Артистизм на художньому рівні притаманний акторам і музикантам-виконавцям. Художній артистизм — це вміння передавати емоційну інформацію за допомогою рухів, постави, міміки, погляду та голосу. Для музиканта-виконавця артистизм має важливе значення. На думку Д. А. Тамашакіної, «<...> суть артистизма заключається в умінні воздействовать на публику, «захватывать» её своим исполнением. Здесь на первый план выходит способность не только глубокого психологического проникновения в музыкальное произведение, но также и способность подчинить аудиторию своей творческой воле — «артистический магнетизм». Не последнюю роль

играет личностное обаяние». Артистизм надає роботі диригента яскравості, а виразність його намірів стає зрозумілою для хористів.

Мислення музиканта складається з декількох етапів діяльності. По-перше — усвідомлення образу твору, його настрою, асоціацій, що виникають у процесі аналізу, прихованих за ними думок. По-друге, розуміння логіки музичного мислення твору, аналіз особливостей інтонування, мелодії, гармонії, фактури та темпоритму. По-третє, знаходження найдосконаліших методів і засобів утілення думок та почуттів у цьому творі. Важливе значення для подальшої роботи над артистизмом є вміння застосувати творчий підхід до виконавського аналізу хорового твору. Маємо на увазі не шаблонний аналіз засобів виконавської виразності, а систему мислення хоровими образами, яка передбачає знання хору, його засобів виразності та засобів реалізації їх у хоровому виконавстві. Можливо, у процесі розуміння образного строю музики молодому хормейстерові допоможе асаф'євський метод сприйняття музики «как искусства интонируемого смысла» (Беседина, 2009). Провідну роль тут відіграє сприйняття музичної інтонації як емоційно-ідейного «мовлення» звука, ставлення до інтервалу як до індикатора емоційно-сислової якості інтонації. Інтонація в такому сприйнятті стає носієм емоційного стану, настрою, душевного руху.

Інтонаційний метод дозволяє музикантові-виконавцеві шукати в музиці виразне, емоційне, «людське» начало, тобто те, що притаманне людині та її ставленню до світу. Аналіз музичного твору в контексті інтонаційної теорії Б. Асаф'єва дозволить музикантові розглядати музику з точки зору життєвої філософії — величної мудрості, яка відтворена у звуках. Інтонаційний аналіз для хормейстера стане тим міцним фундаментом, на якому в подальшому базуватиметься робота над артистичним утіленням художнього образу твору.

Після усвідомлення особливостей форми та змісту інтонаційного розвитку твору можна розпочинати реалізацію цих знань засобами диригування. Саме тут, крім володіння технікою диригування, важливе значення має артистизм як провідна якість диригента-хормейстера.

Артистизм виконання неможливий без емоцій. Емоції — завжди рух, динаміка змінення, залежать від особистості виконавця. Вони можуть бути зовнішніми та внутрішніми. Завдання диригента — навчитися контролювати зовнішні емоції.

Зовнішні емоції — це міміка, виразні рухи м'язів обличчя, відображення обличчям свого стану, почуттів, настрою тощо.

Важливе значення для мімічного виразу емоцій має погляд диригента, безперечно, зумовлений образним змістом твору, що виконується. «Эмоциональное воздействие взгляда зависит от его

продолжительности, величины раскрытия век, блеска, свидетельствующего о внутренней энергии... Взгляд человека управляет визуальным взаимодействием, дает информацию о его взаимоотношении к тому, что происходит, поддерживает стабильный уровень психологической близости, обеспечивает обратную связь» (Казачков, 1998, с.71). Так короткочасне заплющення очей свідчить про злагоду, порозуміння диригента та хору, широко розплющені очі символізують максимальну увагу, зосередженість або напруженість. Поглядом можна задавати запитання, висловлювати своє ставлення до навколишнього світу. Споглядальні твори завжди супроводжуються «теплим», «м'яким» поглядом, драматичні – рішучим та енергійним поглядом. Важливе значення мають і брови, вони можуть показувати тугу, здивування, напруженість.

Ротова міміка диригента має як професійну (показ артикуляції), так і емоційну спрямованість. Зазвичай поширене явище, коли хормейстер допомагає своїм виконавцям усвідомити формування звука, динаміку, штрих, а іноді просто підказати текст. Активна артикуляція виражає стверджуючий рішучий характер музики, а невеликі, м'які рухи рота сприяють ліричності, таємничості звучання.

Для опанування рухливої, виразної міміки для хормейстера важливо розвивати м'язи обличчя. Для цього в театральній педагогіці існує багато вправ та методів, які починаються з найпростішого й завершуються складним тренуванням, ефективність якого зростатиме з кожним днем. Гімнастику з тренування міміки можна знайти в багатьох книгах театральної педагогіки. Головна мета таких вправ – розслабити м'язи обличчя, зробити їх вільними, надати можливості відображати різні вирази обличчя. Крім цього, молодому диригентові необхідно виконувати вправи для розвитку правильної мови, завдяки ним результат значно прискориться. У процесі роботи над мімікою корисно читати вірші. Для студентів у класі диригування можна організовувати «вечори поезії». Кожен студент вибирає вірш і читає його максимально виразно. Після цього можна виконати аналіз виразного читання. Така форма роботи не тільки розвиває артистизм студентів, а й виховує волю диригента та виконавську витримку. У подальшому багатство міміки диригента напрацьовується безпосередньо в процесі навчання диригування.

Правильно підібраний навчальний репертуар для кожного студента сприяє поступовому опануванню артистизму. Якщо студент надає перевагу ліричним та споглядальним творам, то на перших етапах йому слід давати диригувати саме такі твори. Така репертуарна політика максимально допоможе йому розслабитися в процесі розкриття образного змісту твору й не травмує студента, а змусить його повірити

у власні сили. На подальших етапах роботи можна переходити до драматичніших та контрастніших творів. Для розвитку артистизму корисним є диригування оперних сцен. Саме театральне начало в оперному спектаклі надає значних можливостей для втілення різних характерів та образів в опері.

Згодом міміка стає частиною виразних рухів хормейстера-диригента. Чим більше розроблена міміка диригента, тим ширший спектр емоційної виразності він може відобразити та передати хоровому колективу.

Мова диригування — це мова жестів. У знаменитій книзі «Маска и душа» Ф. І. Шаляпін писав: «Жест есть не движение тела, а движение души, возникающий независимо от слова, выражающий ваше чувствование параллельно слову... жестом при слове можно рисовать целые картины» (Шаляпин, 1932).

Техніка диригента визначається його особистістю, на її формування впливає потреба самовираження. Жести та пантоміма диригента мають певну динаміку, темпометроритм і пульсацію, драматургію образів та емоційне насичення. Усі ці параметри жесту надзвичайно важливі й знаходяться в самій музиці, диригентові їх тільки потрібно виявити, щоб керувати хоровим колективом і досягати миттєвої реакції художнього втілення музики.

Крім поширених жестів, у кожного диригента існує індивідуальна жестикуляція, залежить вона від багатьох факторів особистості та досвіду. Індивідуальна жестикуляція потребує емоційності, оскільки зрозуміла лише завдяки артистизму. Жести диригента ніби матеріалізують звучання хору в пантомімі, що допомагає яскравіше та повніше втілити художній намір.

Виразне значення корпусу диригента виявляється не стільки в його рухах, скільки в певних позах. Рухи головою дозволяють охопити великий простір, «взяти» в поле зору весь хоровий колектив, що сприяє глибині його впливу на нього. Деякі диригенти використовують рухи головою для посилення того чи іншого виразного елемента під час виконання (прохання насичити звук, посилити динаміку). Від манери тримати голову залежить загальна виразність корпусу диригента. Поширена помилка багатьох молодих диригентів — занадто піднята вгору голова. Крім того, виникає відчуття, що хор перебуває десь високо на стелі, а також спостерігається затиск шії та плечових суглобів, що впливає на технічний та емоційний аспект диригування.

Саме тіло (а точніше хребет) є опорою диригента, від якої залежить ефективність його дій. Коли хребет не вирівняний, він втрачає свою здатність підтримувати тіло. У такому разі підтримку повинні

забезпечити м'язи, що мають зовсім інше призначення. Наприклад, підтримуючи верхній відділ хребта, напружуються м'язи шиї, грудні м'язи, для підтримки середнього відділу працюють м'язи черева та спини. Таким чином виникають проблеми в диригентській техніці. «Общая задача работы позвоночника заключается в том, чтобы развить физическое самосознание через конкретную релаксацию. Когда напряжение снимается, энергия освобождается в теле. Создается состояние яркого самоощущения и потенциальной подвижности» (Лінклейтер, с. 23).

Один з найвиразніших елементів диригування — постава диригента, яка втілює образ твору, художній смисл та ідею, стиль і жанр, яскравість та рельєфність трактування. Спостерігаючи за диригуванням видатних майстрів, починаємо бачимо, що в майже нерухомому тілі та руках рельєфно й виразно звучать темпометроритм, динаміка, штрихи тощо. Саме в диригентській позі, виразі обличчя проявляються характерні особливості музичного образу твору. Розправлені плечі, рівний хребет виражають різний ступінь упевненості, зібраності, натхнення та сили волі.

Виразні рухи не тільки відображають емоції, а й зумовлюють їх виникнення. Тому важливе значення для розвитку артистизму молодого диригента мають заняття танцями, які вирівнюють тіло, звільнюють його рухи, вони стають визначеними та завершеними. Завдяки танцям жести диригента набувають пластичності та виразності.

Іноді професійний музикант не може узгодити свої бажання з колективом музикантів чи співаків. Маючи гарний музичний потенціал, розуміючи всі тонкощі художнього образу твору, диригент не може його передати хоровому колективу, оскільки реалізація виконавської інтерпретації, артистизм диригента безпосередньо залежать від його енергетики. Для диригента енергетика — уміння впливати на хор, передавати йому власний емоційний стан та привертати увагу не тільки колективу виконавців, а й слухачів. Сильна енергетика заохочує та викликає співпереживання. Якщо енергетика диригента слабка, то його виконання, залишить глядачів байдужими. Оцінка критиків виступу відомого українського диригента С. Турчака яскраво свідчить про його енергетику: «Майстерність видно у всьому, і в тому, з якою легкістю він тримає ритм оркестру, і в тому, як вільно і чітко дає він вступ різним інструментам, а головне в тому, що він вміє у музично насичених місцях «брати в руки оркестр і вести його, нагнітаючи напруження до кульмінаційних вершин» (Рожок, 2013, с 81).

Енергетична концентрація, фізична та емоційна сила є запорукою вольової рішучості, інтуїції та натхнення диригента. Енергетику можна

і необхідно розвивати майбутньому хормейстерові, вона зростає, якщо людина любить життя, гармонічно розвивається та має мету в житті.

Збільшенню енергетики сприяє робота над звільненням тілесних рухів, що згодом можна перенести і на внутрішній емоційний стан. Підвищувати загальну енергетику та темпоритм можна за допомогою вправ. Наприклад, уявити, що всередині вас працює невеличкий моторчик, і ви починаєте робити все швидше, жвавіше, енергійніше. На фоні підвищеної енергетики важливо тренувати реальні удари фізичної сили, потім переходити до ударних видихів (вправи на склад ХА), після цього починати тренування акцентів у мові. З цієї точки зору інтерес для хормейстера становить система звільнення особистості від фізичної та психічної скруті американського педагога зі сценічної мови Крістін Лінклейтер (1993), яка вважає, що зрозуміла, яскрава та вільна мова — основа чіткого мислення людини.

Важливе значення в роботі над артистизмом має розвиток у хормейстера емпатії — уміння співчувати іншим людям. Високий рівень емпатії — професійно необхідна якість хормейстера. Співпереживання музичного образу, уміння донести його емоційно до слухача характеризують рівень емпатії диригента. Саме «співчуття» проєктується на артистизм музичного образу в душі диригента. Органічне та інтенсивне співчуття музичного образу є ознакою майстерності диригента, його «артистичним магнетизмом». Важливе значення для розвитку емпатії майбутнього хормейстера має читання високохудожньої літератури й перегляд гарних фільмів, де показані високі почуття та стосунки між людьми, де пробуджується вміння слухати душею й серцем. Уміння слухати надзвичайно важливе, оскільки сприяє не тільки кращому розумінню інформації, а й емоційному співчуттю. Спостереження навколишнього світу, поведінки людей, їх думок, спілкування з незнайомими людьми сприяє розвитку емпатії. Емпатію музиканта відмінно розвиває слухання професійної музики, а ще дозволяє не просто спостерігати за живим виконанням, а бути самому учасником яскравих концертних колективів, учасником фестивалів, конкурсів.

Досить часто педагог у класі диригування стикається із «закритою» емоційністю студента. Студент достатньо оволодів технічними засобами диригування, а емоційність диригування виражається слабо. Розмови про образний зміст, театральні техніки, заняття танцями та фізичними вправами не дають результатів. У такій ситуації дієвим методом є стрес, він дозволить змінити себе, відчути власні сили, проявити їх у конкретній ситуації. Позитивні наслідки стресу підвищують психологічну витривалість, активізують пам'ять, зумовлюють сплеск енергії, тобто активізують здатність студента до корінних внутрішніх

змін. Створення стресових ситуацій для студента цілком залежить від майстерності педагога, від того, наскільки він знає індивідуальні особливості студента, може викликати в нього бурхливу емоційну реакцію. Під час застосування такого методу слід зважати на індивідуальні особливості студента, стійкість його психіки. Зазначимо, що створення стресової ситуації для студента має одноразову дію, а постійне перебування його в стресі призводить до негативних наслідків.

Висновки. Артистизм диригента — це складна структура психофізичної діяльності, яка ґрунтується на духовному та інтелектуальному багатстві особистості й успішно розвивається за умови цілеспрямованої роботи в класі диригування, застосування певних методів та форм.

Артистизм диригента — виразні рухи, жести, міміка, погляд, постава, що здатні передавати художні наміри диригента.

Удосконалення виконавського артистизму здійснюється за допомогою єдності музично-інтелектуального та психофізичного розвитку студента.

Застосування елементів театральної техніки й хореографії в процесі розвитку артистизму сприяє розвитку виразності рухів диригента, здатності передавати художні наміри колективу.

Обов'язковим чинником прояву артистизму диригента та роботи над його вдосконаленням є його психічна й фізична свобода, яка сприяє надходженню енергетики — необхідної якості диригента.

Артистизм диригента, глибина проникнення в музичний образ залежать від рівня розвитку емпатії, яка є ознакою його майстерності.

Дієвим засобом пробудження емоційності й енергетики студента є стрес, який активізує здатність студента до корінних внутрішніх змін.

Сформовані в студента музично-інтелектуальні, технологічні та творчо-вольові якості в подальшому здатні до емоційно-вольової саморегуляції.

Перспективи дослідження. Виконавська інтерпретація хорового твору передбачає його режисерське втілення. Означена тема в подальшому може розроблятися в контексті розвитку не тільки акторських здібностей хормейстера, а й режисерських.

Список посилань

- Беседина, Л. Н. (2009). *Постижение истины. Интонационная теория Б. Асафьева: на пути постижения музыки и хорового исполнительства* (Кн. 1). Симферополь.
- Казачков, С. А. (1998). *Дирижер хора — артист и педагог*. Казань: КГК.
- Линклейтер, К. (1993). *Освобождение голоса*. Москва: Гитис.
- Рожок, В. І. (2013). *Історія українського диригентського виконавства: навчальний посібник*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.

- Скрипкина, Э. А. (2016). Мимика как средство невербального общения дирижера-хоровика и пути ее развития в классе дирижирования. *Вестник кафедры ЮНЭСКО «Музыкальное искусство и образование»*, 1, 109–121.
- Станиславский, К. (1938). *Моя жизнь в искусстве*. Взято из http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml.
- Шаляпин, Ф. И. (1932). *Маска и душа*. Взято из http://az.lib.ru/s/shaljapin_f_i/text_0040.shtml.
- Тамашанина, Д. А. *Артистизм как качество музыканта-исполнителя*. Взято из <https://www.rae.ru/forum2012/195/309>

References

- Besedina, L. N. (2009). *Comprehension of truth. Intonational theory of B. Asafiev: on the way of comprehension of music and choral singing (Book 1)*. Simferopol. [In Russian].
- Kazachkov, S. A. (1998). *The conductor of the choir is an artist and teacher*. Kazan: KGC. [In Russian].
- Linklater, K. (1993). *Liberation of the voice*. Moscow: Gitis. [In Russian].
- Roshch, V. I. (2013). *History of the Ukrainian conducting performance: a textbook*. Kyiv: Pyotr I. Tchaikovsky National Academy of Sciences. [In Ukrainian].
- Skripkina, E. A. (2016). Mimicry as a means of non-verbal communication between the conductor-chorus and the ways of its development in the class of conducting. *Herald of the UNESCO Chair "Music Art and Education"*, 1, 109-121. [In Russian].
- Stanislavsky, K. (1938). *My life is in art*. Retrieved from http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml. [In Russian].
- Shalyapin, F. I. (1932). *Mask and soul*. Retrieved from http://az.lib.ru/s/shaljapin_f_i/text_0040.shtml. [In Russian].
- Tamashanina, D. A. *Artistry as the quality of a musician-performer*. Retrieved from <https://www.rae.ru/forum2012/195/309>. [In Russian].

Надійшла до редколегії 12.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.014

УДК 784.4.091(=161.2)(045)

Ю. І. Карчова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри естрадного та народного співу, кафедри майстерності актора, Харківська державна академія культури, м. Харків

karchova80@gmail.com

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

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПАРАДИГМИ

Розглянуто специфіку інтерпретування особливостей народнопісенної виконавської парадигми у творчості сучасних виконавиць української народної пісні — М. Юрасової, І. Червінської, О. Нікітюк. На основі аналізу творчості співачок виявлено особливості співвідношення народнопісенного виконавства, джазу, електронної музики щодо звукодобування, звуковедення, застосування виконавських прийомів, сценічного іміджу, драматургії. Виявлено тенденцію синтезування народнопісенної виконавської парадигми зі стилістикою джазу, а також сприяння народної пісні у творчій діяльності виконавиць збереженню ментальних основ українського народу, традицій та формування нових шляхів розвитку національної культури.

Ключові слова: *народнопісенне виконавство, народнопісенна виконавська парадигма, інтерпретація, джаз.*

Ю. И. Карчёва, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, старший преподаватель кафедры эстрадного и народного пения, кафедры мастерства актера, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИНТЕРПРЕТИРОВАНИЯ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОПЕСЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПАРАДИГМЫ

Рассмотрена специфика интерпретирования особенностей народнопесенной исполнительской парадигмы в творчестве современных исполнительниц украинской народной песни — М. Юрасовой, И. Червинской, О. Никитюк. На основе анализа творчества певиц выявлены особенности соотношения народнопесенного исполнительства, джаза, электронной музыки касательно звукоизвлечения, звуковедения, использования исполнительских приемов, сценического имиджа, драматургии. Вывявлено тенденцию синтезирования народнопесенной исполнительской парадигмы со стилистикой джаза, а также способствование народной песни в творчестве исполнительниц сохранению ментальных основ украинского народа, традиций и формирования новых путей развития национальной культуры.

Ключевые слова: *народнопесенное исполнительство, народнопесенная исполнительская парадигма, интерпретация, джаз.*

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

CONTEMPORARY TRENDS OF THE INTERPRETATION OF THE UKRAINIAN FOLK-SONG PERFORMANCE PARADIGM

The aim of this paper is to highlight the features of interpretation of the Ukrainian folk-song performance paradigm in the works of the contemporary performers of the Ukrainian song M. Yurasova, I. Chervinskaya, O. Nikitiuk.

Research methodology of this paper is based on the principles of the musical and interpretive approach and stylistic analysis.

Results. Contemporary artistic incarnations of folk-pop song performances demonstrate their ability to function in different style contexts. M. Yurasov (Mlada) in the album “Oy, Spring, Spring” unites the features of the folk-song performance paradigm (agogy, reduction of words and syllables, exclamations, additional consonants, chanting of vowels, intonational lability, improvisation of melodies, melismatic, ascending glissando at the end of words, sincere lyricism, emphatic emphases), her pop transformation (weak impedance, speaking position of the singer’s apparatus), jazz (typical vocal improvisations, polyrhythm) and its folk modification (electronic versions of folk wind instruments, folk intonations and rhythms accompanied).

The features of the folk performance by I. Chervinsky in the program “Chastushki” of I. Zakus’s project “Jazz-Kolo” are “open” sound extraction, micro-glissando, melisma, a break of sound, exclamations, nontemperation, high expression, singing “on a smile”, typical stage image. The “folklorization” of jazz, the representation of folklore as unity in space and time, becomes dramatically significant in Kolomyia.

The signs of the folk-song performance paradigm in the works of O. Nikitjuk (agogy, improvisation, expression of the dynamics, glissando, melizmaty, open sound production, “reference” of sound to the distance, chanting of vowels) are combined with its folk-academic option and electronic accompaniment. The free operation of stylistics of jazz, pop and folk-song performances, corresponding to the current trends of multiculturalism, is distinguished by I. Taranenko’s project “Music of the Ukrainian Land” (2016) with the participation of N. Matviyenko.

Novelty. The study enabled a better understanding of the manifestations of the synthesis of folk-song performances with jazz and variety arts, which have not been considered by Ukrainian musicology yet.

The practical significance of this paper is to create an analytical basis for the research on the special features of the relation of traditions and innovations in contemporary artistic practice and in forming the new methodological bases and educational repertoire of folk-song performers.

Keywords: *folk-song performance, folk-song performance paradigm, interpretation, jazz.*

Постановка проблеми. У сучасному культурному просторі України народна пісня та народнопісенне виконавство є тими феноменами, які наочно втілюють провідні тенденції духовного життя — новаційність та

збереження традицій. Наповнюючись новими гармоніями, тембровими барвами, стильовими ознаками численних музичних течій, народно-пісенне виконавство демонструє здатність щодо долучення до інших стильових контекстів. Однак за умов зміни простору функціонування, «винесеності» на сцену та внаслідок цього певної відокремленості від аудиторії, насичення елементами інших сфер музичного мистецтва набуває дискусійності питання визначення меж модифікування народно-пісенного виконавства, за яких можливе його збереження в статусі цілісного явища національної культури, втілення духовної, художньої пам'яті нації.

Актуальність статті зумовлена активністю мистецьких утілень у царині народно-пісенного виконавства в сучасному національному художньому просторі, які демонструють його злиття з академічною музикою, джазом, електронною (зокрема й експериментальною) та поп-музикою тощо. Їх численність та водночас значний суспільний резонанс уможливають фіксацію формування мікстової стильової атмосфери, яка, втім, ґрунтовно не проаналізована в контексті сучасної музикознавчої думки, що також актуалізує дослідження новітніх інтерпретацій народно-пісенного виконавства.

Зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями зумовлений необхідністю осмислення специфіки співвідношення традицій та новацій у сучасній художній практиці, а також формування нового методичного підґрунтя та навчального репертуару виконавців народної пісні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить про активізацію дослідження широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою сучасного етапу функціонування народно-пісенного виконавства. Дослідників зацікавлює варіативність «виконавської реконструкції фольклорного тексту та зв'язки між сценічною професійною практикою та процесом академічного навчання» (Бреславець, 2012, с. 107). Однак стосовно сучасних модифікацій народно-пісенного виконавства та особливостей його синтезування з новітніми явищами музичного мистецтва тривають дискусії.

Так, О. Бойко (2017, с. 9) акцентує, що водночас із творчістю інших представників молодшої генерації українських виконавців, Марина Юрасова створила «органічний зв'язок з елементами українського музичного фольклору, що втілюється на рівні манери співу, віршованого розміру, притаманного усній народній творчості, використанні народного інструментарію, ладових, інтонаційних мелодичних, гармонічних чинників та тематики пісенного тексту, образи якої утворюють уявлення про українську масову культуру як еkleктичну суміш стародавніх

національних традицій і сучасності». Водночас поєднання фольклору та джазу в альбомі співачки «Ой, весна, весна» І. Закус та Г. Постой (2017, с. 570) характеризують як найоптимальніший «шлях до створення такого поняття, як український джаз».

Слід наголосити, що виконавство М. Юрасової та І. Червінської (як і багатьох інших сучасних виконавиць української народної пісні), котрі нині репрезентують «сьогодення» народнопісенного виконавства, не стало об'єктом наукового дослідження. Численні відгуки та рецензії в Інтернеті не посприяли дослідженню особливостей сучасного модифікування народнопісенної виконавської парадигми, які зокрема забезпечують функціонування народнопісенного виконавства в стилістично новаційному сучасному культурному просторі України.

Мета статті — висвітлити особливості інтерпретацій української народнопісенної виконавської парадигми у творчості сучасних виконавиць української пісні Марини Юрасової, Іванки Червінської, Оксани Нікітюк.

Виклад основного матеріалу дослідження. Марина Юрасова (Млада) — одна із засновниць етноджазового модифікування сучасного народнопісенного виконавства. Г. Бреславець (2012, с. 109) визначає сутність виконавства співачки як утілення індивідуальної стилізації — варіанта виконавської реконструкції фольклорного тесту, у якому «фрагментарно використані музичні прийоми, інтонації та ритмічні особливості, притаманні народнопісенній традиції (не завжди тільки заради колористичного ефекту)». Альбом «Ой, весна, весна» (2005 р.) засвідчив формування нових шляхів його побутування, зокрема «Ethno Fantasy Music», яке синтезує джаз, поп і фьюжн.

Пісня «Ой, жаль мені вечірочка» — цікаве та переконливе свідчення плідності поєднання народнопісенного виконавства та джазу на основі принципу контрасту й інтонаційно-ритмічного зв'язку. Принцип контрасту реалізується в безпосередньому зіткненні стилістики вокальних та інструментальних епізодів. Так, своєрідний «пролог» із ніжними передзвонами бандури та щирим, «прозорим» звучанням голосу, у якому слабкий імпеданс і розмовна позиція співацького апарату наближають народнопісенне виконавство до його естрадної модифікації, контрастують із раптовою стильовою модуляцією у сфері джазу — примхливим шелестінням перкусії, подальшими віртуозними імпровізаціями клавішних та гітари, електронними тембрами. Це зумовлює одночасність існування двох світів — живого, людського, вираженого в голосі, та механічного, електронного — вираженого в інструментальному звучанні.

Проявами народнопісенної виконавської парадигми в пісні «Ой, жаль мені вечірочка» є агогіка, розтягування голосних, редукція останнього складу, «мереживна» мелізматика, емфатичні наголоси, проявами її естрадної модифікації – слабкий імпеданс, розмовна позиція співацького апарату тощо.

Драматургія пісні наочно демонструє «олюднення» цього механічного світу функціонування інструментального супроводу як гармонійної та ритмічної підтримки вокальної лінії, долученням електронного еквівалента народних духових інструментів, поступовим використанням фольклорних інтонацій та ритмів у сольних імпровізаціях гітари, перкусії, клавішних, що у фіналі зумовлює повне підкорення електронних звучань фольклорній стихії.

Власне народнопісенна виконавська основа в пісні «Їхав, їхав козак містом» виявляється в редукції слів, лабільності інтонаційних опор, підкресленій імпровізаційності, мелізматичності, мелодизованих вигуків «гей», уведенні додаткових приголосних, щирій ліричності, завдяки якій пісня перетворюється на ліричну сповідь. Стильову цілісність композиції під час чергування інструментальних та вокальних епізодів забезпечує загальна лірична емоційна й образна атмосфера, функціонування саксофона-соло як інструментального еквівалента голосу та витончене балансування у вокальних імпровізаціях між народнопісенним виконавством та джазовими імпровізаціями.

Максимальне наближення естрадного, джазового співу та власне народнопісенного виконавства ілюструє пісня «Ой, весна, весна», у якій домінує стихія вільної імпровізації на основі початкових інтонацій та ритмів веснянки.

У полістилістичній атмосфері пісні «Сидить Млада за столичком», де використано елементи фольклору, джазу та алюзій на академічну музику, ознаки народнопісенної виконавської парадигми (емфатичні наголоси, редукція слів і складів) є драматургічними основами сумної, скорботної лірики.

Поєднання народнопісенної виконавської парадигми та типової джазової вокальної віртуозної імпровізації вирізняє пісню «Прилетіла ластівочка». Звернення співачки до насичення вербального тексту емфатичними наголосами, редукції слів і складів, позиційна лабільність та «мережаність» інтонаційної лінії (насиченої мелізматиною) надають прийомам народнопісенного виконавства статусу стильових основ альбому та загалом дозволяють охарактеризувати його як утілення мікстових стильових тенденцій сучасності.

У пісні «Ой, сосонка» емфатичні наголоси, як атрибутивна ознака народнопісенного виконавства, слугують засобом максимального

зближення джазу й фольклору. Чергування природних наголосів та їх емпатичного переміщення, підкресленого введенням додаткових приголосних (на рівні придихання), створюють ефект свінгування, джазової поліритмії, що водночас із алюзією на звучання народних інструментів зумовлює стильову атмосферу фольк-джазу. Серед палітри прийомів народнопісенного виконавства співачка обирає такі засоби посилення виконавської експресії, як підвищений динамічний тонус (на межі крику), посилення голосу вдалечінь із раптовим обриванням, яке позначене тяжінням до висхідного глісандування.

Слід відзначити, що модифікування народнопісенної виконавської парадигми в альбомі «Ой весна, весна» М. Юрасової вирізняється наближенням до естрадного співу. Співачка фактично уникає відкритого звукодобування, довільності дихання, гранично специфічних виконавських прийомів та звуковедення тощо, звертаючись до палітри засобів, які дозволяють органічно синтезувати естраду, джаз та фольклор і виявити їх стильову близькість.

Одна з представниць наймолодшої генерації берегинь української народної пісенності — Іванка Червінська. Творчий шлях співачки розпочався в групі «Shokolad», стильовою основою для якого став мікс етніки, джазу, електронної музики тощо. Зразком одного із сучасних варіантів експериментального поєднання народнопісенного виконавства та джазу у творчості І. Червінської стала участь у проекті «Jazz-Kolo», головною ознакою якого, на думку його натхненника та організатора Ігоря Закуса, є «висока технічна якість, глибока національна ідейність, фіксування на аудіо- та відеонасінні якісного музичного продукту, сприяння його розвитку» (2017, с. 564).

У першій програмі «Jazz-Kolo» репрезентовано багатство аспектів поєднання народнопісенного виконавства з новітніми тенденціями музичного мистецтва. «Коломийка» у виконанні І. Червінської — вільний синтез електронної музики, етніки та джазу, утворений розгортанням музичних «подій» у стильових сферах, які звучать як окремо, так і в єдності. Сфера етнічного, народного мистецтва представлена інструментальним супроводом — тембрами трембіти, електронного еквівалента сопілки та вокалом, стильовою основою якого стає народнопісенне виконавство. Його ознаками слугують «відкрите», горлове звукодобування, мікро-глісандо, мікро-мелізми, скрики, підвищений рівень експресії.

У серединному розділі композиції домінує джазова стилістика — традиційні для джазу труба, бас-гітара, клавішні, перкусія та імпровізаційні соло клавішних. Утім, магічна повторюваність коломийкових ритмів, своєрідне «свінгування» духових, емоційність вигуків-зойків

співачки зумовлюють стильову модуляцію у сферу народної пісенності. Відкрите вокальне звукодобування створює своєрідну арку із прорізанням простору «відкритими» звучаннями народних духових інструментів.

Пісня «Ой, чий то кінь стоїть?» демонструє співіснування джазу в супроводі народнопісенного виконавства, що ефект «стильового розшарування» й політональність. Вокальна лінія пісні вирізняється винятковою ліричністю, що забарвлює ніжні філірування та обривання-схлипування звука, а також посиленою джазовою імпровізаційністю, драматургічною значимістю своєрідних перегуків вокалу з трубою під сурдину.

Попри паралельність розгортання народнопісенного та джазового пластів у фіналі джазова площина втрачає самодостатність і перетворюється на гармонічне тло, на фоні якого лунають вигуки-зойки співачки, що можна символічно трактувати як підкорення новацій вічної життєвості фольклору.

Прозорі гармонії на довгих педалях електроніки, шелестіння перкусії, перегуки духових інструментів викликають асоціації з простором живої природи в пісні «Ой, куди ж ви, голубочки, та й полетите». Співачка оснований на народнопісенній виконавській парадигмі, ознаками якої стають агогіка, специфічне нетемпероване інтонування «на межі», відкритість звукодобування, мікро-глісандо, довгі глісандо-висхідні «під'їждження» до звука.

З голосом співачки перегукуються імпровізаційні соло труби, гітари, клавішних, створюючи атмосферу ліричності, споглядальності. Відзначимо, що вокальний та інструментальний пласти існують певним чином паралельно. Засобом зв'язку народнопісенного начала та джазового є обрамлення композиції «звучанням природи» в інструментальному супроводі.

У пісні «Сива зозуленька» сполучення джазового інструментального та вокального народнопісенного пластів свідчить про як самостійність їх функціонування, так і поєднання, що виявляється, з одного боку, в наявності імпровізаційних соло духових, клавішних, перкусії, з іншого – у набутті інструментальним супроводом функціонального значення гармонійної підтримки вокалу. Свідченням збереження традиційних ознак народнопісенного виконавства тут слугують відкрите звукодобування, мікро-варіювання інтонаційних опор, обривання звуку з тяжінням до висхідного глісандування.

Виконавська інтерпретація пісень «Ой, у полі три криниченьки» та «Била мене мати» базується на поєднанні джазу (у супроводі), народнопісенної виконавської парадигми з її естрадною модифікацією,

ознакою якої є передусім розмовна позиція співацького апарату, певне нівелювання специфічних прийомів народнопісенного виконавства, з-поміж яких співачка використовує лише висхідні мікро-глісандо наприкінці слів.

Своєрідний стильовий контраст із цією піснею створює коломийка «Ой, чого ви, люди, не співаєте?», позначена домінуванням коломийкових ритмів й інтонацій в інструментальному супроводі та підвищеним емоційним, динамічним виконавським тонусом співачки.

Цікаві нюанси в репрезентації народної пісенності в проекті «Jazz-Kolo» зумовлені вільним сполученням пісень — після коломийки «Ой, чого ви, люди, не співаєте?» повертається жартівлива «Била мене мати», початкові коломийкові інтонації трембіти й труби та інтонації першої «Коломийки». Це надає всій імпрезі і виконавству І. Червінської особливої єдності, драматургічної завершеності та водночас підкреслює осягнення царини фольклору як вічної актуальної єдності в просторі та часі.

Відзначимо, що в проекті «Jazz-Kolo» виконавство І. Червінської ґрунтується на збереженні особливостей народнопісенної виконавської парадигми та її «накладанні» на сферу джазу без домінування джазової стилістики в царині засобів вокальної виразності. З традиціями народнопісенного виконавства пов'язаний й імідж співачки — просте вбрання з елементами народного стилю, народна гама кольорів, вишукана, стримана, шляхетна постава, обмеженість, плавність і шляхетність рухів із тяжінням до традиційних (прикладання рук до грудей, схиляння голови тощо).

Подібним варіантом інтерпретування народнопісенного виконавства є 2 частина імпрези «Jazz-Kolo». Так, у пісні «Чом ти не прийшов?» джазове модифікування народної пісенності виявляється в довільному імпровізуванні на рівні гармонії (уведенні низького ІІ щабля), свінгуванні, створенні перехресних акцентів (з інструментальним пластом), типових вигуків, власне народнопісенна виконавська парадигма — у відкритому звукодобуванні, розмовній позиції співацького апарату. Значення змістовного та драматургічного стрижня набувають інструментальні імпровізації. Їх поступове насичення фольклорними ритмами та інтонаціями є свідченням стильової модуляції у сферу фольклорного музичного мислення.

Проникливий, чуттєвий дует вокалу та бас-гітари «Ой, куда ж ти, молоденька?» — ліричний центр імпрези загалом. Домінування в ньому ознак народнопісенного виконавства, про що свідчать низхідні мікро-глісандо, спів «на посмішці» стверджує сферу народної пісенності як змістовно визначальну у творчих пошуках митців.

Цікаві змістові нюанси імпрези «Jazz-Kolo» за участі І. Червінської зумовлені декількома моментами. Передусім — специфікою чергування та поєднання різних сфер музичного мислення — власне фольклорного та джазового, стильовою модуляцією інструментального супроводу у фольклорну сферу. Це наочно виявляється в інструментальних імпровізаціях, де поступово зростає значимість фольклорних ритмів та інтонацій.

Особливої єдності двом частинам імпрези надає своєрідна драматургічна арка — повторення у другій частині пісень «Ой, у полі три криниченьки» та «Ой, чого ви люди не співаєте», а також фінал — реприза початкової «Коломийки».

Драматургічно зумовлена й нетрадиційна сценографія імпрези — музиканти стають у центрі кола, утвореного аудиторією. На візуальному рівні це відображає назву імпрези, стає символом єднання виконавців і слухачів, відбиває сутність джазу як мистецтва колективної імпровізації й водночас народнопісенного виконавства як нероздільної єдності співака та спільноти.

Слід підкреслити, що творчість М. Юрасової та І. Червінської засвідчує значимість векторів синтезування народнопісенного виконавства та джазу, сутність яких полягає у введені у сферу джазового мистецтва народного інструментарію та його повноправного функціонування поряд із електронним та класичним, а також у збагаченні вокальної лінії побічними партіями інструментів (Закус, Постой, 2017, с. 569).

Дотримання народнопісенної виконавської парадигми демонструє творчість Оксани Нікітюк. У пісні «Глибокий колодязю» це зумовлює імпровізаційну свободу виконання. На рівні ритміки це виявляється в значущості агогіки — тривалі розтягування звуків водночас із «польотністю» та відкритістю звукодобування створюють ефект прорізання повітря, «посилання» звуку вдалечінь. На рівні динаміки — у раптових посиленнях та філіруваннях-затуханнях звука, які формують атмосферу виняткової емоційності, експресії. Експресивність, «спів серцем», як ознаки народнопісенної виконавської парадигми, виявлені також в емоційних глісандо, які переростають у вигуки, тонких мелізматичних прикрасах, розспівуваннях голосних тощо. Ефект новачіноного модифікування народнопісенного виконавства в пісні «Глибокий колодязю» у виконанні О. Нікітюк забезпечується накладанням традицій народного співу на медитативно-споглядальний електронний супровід, який формує загальну атмосферу космічного єднання світу людини та природи.

У пісні «Ой, летіли журавлі» народнопісенна виконавська парадигма виявлена в дотриманні розмовної позиції співацького апарату, агонії тощо. Водночас уникання характерних прийомів звукодобування зумовлює створення народно-академічного варіанта виконавства.

Значущість, плідність і вагомість синтезування джазу та народнопісенного виконавства в сучасному просторі культури України доводить наявність такого стильового поєднання у творчості видатних представниць народного виконавства. Так, Ніна Матвієнко взяла участь у проекті І. Тараненка «Музика Української землі» на фестивалі «Київ Музик Фест» 2016 р. Ф'южн-стилістика цього проекту, як і багатьох інших, створених композитором, передбачає свободу творчості на всіх рівнях музичної композиції. Передусім це відбивається в жанрових модуляціях, які зумовлюють перетворення коліскової на вальс («Ой, ходить сон коло вікон»), жниварської на танець («Вже сонечко в розі»), щедрівки на інструментальну програмну картину («Щедрувальна»), ліричної пісні на розгорнуте ансамблеве полотно («У дюни піщані»).

Мікстова природа частин ф'южн-проекту «Музика Української землі» зумовлює свободу сполучення народнопісенної виконавської парадигми з різноманітними стильовими тенденціями. Як відзначають дослідники, у пісні «У дюни піщані» поєднано різноманітні стильові орієнтири: «1) народний жіночий вокал; 2) чоловічий естрадний вокал + труба (уподібнена народному жіночому голосу; 3) чоловічий естрадний вокал + жіночий народний вокал у приспіві; 4) жіночий естрадний вокал; 5) жіночий естрадний вокал + чоловічий естрадний вокал у приспіві; 6) чоловічий естрадний вокал + репліки жіночого народного вокалу» (Горобець, Снопко, Регеша, 2017, с. 530). Таке вільне оперування стилями та виконавськими парадигмами доводить поширення тенденції «неофольклоризму, що передбачає реінтерпретацію підходу до використання фольклорного музичного матеріалу в контексті сучасної стилістики й формування актуальної музичної мови сполученням провідних музичних технологій і технік із народною музикою в автентичній, неакадемізованій традиції» (Бойко, 2017, с. 12).

Висновки. Сучасне народнопісенне виконавство — явище, «відкрите» в часі та просторі для експериментів. Синтезування із джазом — один із багатьох способів його адаптації до змінюваного мову мислення середовища (Грица, 2002, с. 18) та ствердження вічної значимості у творчості М. Юрасової, І. Червінської, О. Нікітюк, Н. Матвієнко та багатьох інших виконавиць української народної пісні як складової сучасного культурного простору — чинника збереження ментальних основ українського народу, традицій та подальшого розвитку національної культури. Їх осягнення, як і визначення специфіки

синтезування українського народнопісенного виконавства зі сферою рок-, поп-культури тощо, та дослідження питань збереження визначальних ознак народнопісенної виконавської парадигми за сучасних умов мультикультуралізму становлять перспективи подальших досліджень.

Список посилань

- Бреславець, Г. М. (2012). Виконавська реконструкція фольклорного тексту та навчально-виховний процес. *Вісник ХДАДМ*, 15, 107–111. Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків.
- Бойко, О. М. (2016). *Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17. 00. 03. «Музичне мистецтво»). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Горобець, В. П., Снопко, О. Л. та Рєгеша, Н. Л. (2017). Особливості використання народного співу у ф'южн-проектах Івана Тараненка. *Молодий вчений*, 11 (51), 528–531.
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*. (2002). Київ-Тернопіль: «Астон».
- Закус, І. М. (2017). «Джаз-Коло» в українському культурному просторі. *Молодий вчений*, 11 (51), 562–564.
- Закус, І. М. і Постой, Г. Г. (2017). Українська сучасна імпровізаційна музика, зв'язок з народною піснею. *Молодий вчений*, 11 (51), 568–571.

References

- Breslavets, G. M. (2012). Performer reconstruction of folklore text and the educational process. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 15, 107–111 [in Ukrainian].
- Boiko, O. M. (2016). Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: M. Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology. NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Horobets, V. P., Snopko, O. L., Rehesha, N. L. (2017). The features of using folk singing in fusion projects of Ivan Taranenko. *Young scientist*, 11 (51), 528–531 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmission of folk traditions: Ethnomusicological intelligence*. Kyiv-Ternopil': Aston [in Ukrainian].
- Zakus, I. M. (2017). «Jazz-Kolo in Ukrainian cultural space. *Young scientist*, 11 (51), 562–564 [in Ukrainian].
- Zakus, I. M., Postoi H. H. (2017). Ukrainian contemporary improved music, connection with folksongs. *Young scientist*, 11 (51), 568–571 [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.04.2018 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.015>
УДК 784.9:792.028.3(045)

Л. О. Красовська, заслужена артистка України, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків
mila27kr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6146-4288>

ПРО ПЛАСТИКУ ТА ПОСТАНОВКУ НОМЕРА ЕСТРАДНОГО СПІВАКА

Розглянуто роль пластики, хореографії, сценічного руху у створенні сценічного образу під час підготовки естрадного номера. Проаналізовано комплекс виразних заходів, що надають права вільного вибору засобів для самовираження й передачі авторського задуму, а також сприяють створенню неповторного сценічного образу, виявленню виконавської майстерності артиста-вокаліста. Обґрунтовано необхідність імпровізувати та експериментувати під час створення номера та виступу на сцені. Описано заходи, спрямовані на розвиток можливостей вокаліста співати під час руху. Мистецтво естрадного співу — живе, мінливе, у постійному пошуку та русі — складова світової культури.

Ключові слова: *пластика, сценічний рух, виразність, хореографія, естрадний співак.*

Л. А. Красовская, заслуженная артистка Украины, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

О ПЛАСТИКЕ И ПОСТАНОВКЕ НОМЕРА ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Рассмотрено роль пластики, хореографии, сценического движения в создании сценического образа при подготовке эстрадного номера. Проанализирован комплекс выразительных мер, дающих свободу выбора средств для самовыражения и передачи авторского замысла, а также способствующих созданию неповторимого сценического образа, проявлению исполнительского мастерства артиста-вокалиста. Обоснована необходимость импровизировать и экспериментировать при создании номера и выступления на сцене. Описаны мероприятия, направленные на развитие возможностей вокалиста петь во время движения. Искусство эстрадного пения — живое, изменчивое, в постоянном поиске и движении — составляющая часть мировой культуры.

Ключевые слова: *пластика, сценическое движение, выразительность, хореография, эстрадный певец.*

L. O. Krasovska, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

BODY MOBILITY IN STAGING POP SINGERS PERFORMANCES

The aim of this paper is to examine the issues of the performance of contemporary pop singers. For the development of a professional pop singer not only vocal and ensemble training, music and theoretical disciplines, but also dance and stage movement are of great importance.

Results. The author considers the role of body mobility, choreography and stage movement in the process of developing a stage image while preparing a variety show performance. A complex of expressive measures giving freedom of choice for self-expression and presentation of an author's intention, as well as contributing to the creation of a unique stage image, manifestation of acting skills of the performing artist-vocal singer is developed. The author substantiates the necessity of improvising and experimenting while preparing a variety show performance. The paper presents the practical recommendations for staging the performances of pop singers.

Novelty. In addition to vocal singing, body mobility, stage movement, choreography and acting skills are of great importance for professional staging the variety show performances. According to the present study, for the professional training of pop singers at the institutions of higher education it is necessary to teach them the art of vocal singing in combination with above mentioned components.

The practical significance. The information contained in this paper can be used for the further development of new pop singer performances, in the process of practical training while teaching choreography, body mobility and acting skills.

Key words: *body mobility, stage movement, expression, choreography, pop singer.*

Постановка проблеми. У постановці естрадного номера, створенні образу естрадним співаком задіяні багато складових. Рухи — основа активного й цікавого для глядача існування на сцені. Метою формування цієї навички є вироблення реакції, координації рухів, здатності передати внутрішній світ і переживання співака через мову тіла. Окрім вокалу, важливу роль відіграють пластика, сценічний рух, хореографія, акторська майстерність. Тому для якісної підготовки естрадних артистів-вокалістів у ВНЗ необхідно навчати мистецтва вокалу в поєднанні із цими компонентами.

Мета статті — висвітлити постановку естрадного номера сучасними артистами-вокалістами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливу роль у формуванні професійного естрадного співака відіграють не тільки заняття вокалом, ансамблем, музично-теоретичними дисциплінами, а й танець та сценічний рух. Відповідно до такого жанру, як естрадний спів, у навчальному процесі, надто хореографії, важливе і пластичне виховання, де б відпрацьовувалася пластична виразність. І це зовсім не пов'язано з балетом або танцями. Тут повинні розвиватися фантазії, етюди й музична уява. Хоча все це повинно виховуватися на базі та знаннях. Важливо, щоб основи танцю трансформувались у заняття з імпровізацією, де танець та сценічний рух поєднувалися б у певний пластичний рисунок до того чи іншого музичного твору. Тому в процесі навчання

слід приділяти значну увагу пластичній лексиці, яка допомагає змістовному, образному, емоційному рішенню пісні.

Пластика сучасного естрадного виконавця — одна з найголовніших складових сценічного образу — дозволяє висловлювати виконавцеві сутність, зміст, емоційно-змістовну основу. Естрадний вокаліст за допомогою пластичної лексики повинен створити вокально виразний образ, володіючи пластичною гнучкістю, почуттям простору. Естрадний співак повинен визначити основну ідею пісні, виявити розуміння матеріалу. Для діалогу з глядачем співакові потрібно знайти особливі сценічні рухи, щоб передати свої почуття, емоції. Завдання виконавця — за допомогою пластичних моментів змусити глядача повірити йому.

Найлаконічніший елемент пластики — поза — передає образ, зміст, характер, емоційний стан. Саме через позу вибудовується кульмінація дійства, вона є зримим символом того, що відбувається.

Іншим важливим засобом виразності пластики є жест, який передає через пластику емоційну пристрасть. Його основна функція — створення форми уявного об'єкта. Іноді він підкреслює психологічний зміст моменту: радість, страх, нерішучість тощо. Відображений, осмислений, жест демонструє відтворені об'єкти. «Жест — це стріла, випущена з душі. Він висвітлює дію і досягає мети, якщо тільки є щирим...» (Богданов, 2013).

Одним із важливих факторів сценічної виразності є артистизм, пов'язаний з мімікою. Музичний пластичний образ — це результат ідейно-емоційного ставлення співака до музичного матеріалу, осмислення його.

Естрадний виконавець повинен уміти передавати музичний образ у рухах, позах, жестах. Надзвичайно важливі паузи «<...> у такі моменти гри актора, коли він створює образ свого персонажа, без допомоги слів» (Богданов и Виноградский, 2009).

Слід навчатися створювати велику кількість варіантів танцювальних рухів, багаторазово прослуховуючи музичний твір, що також сприяє координації рухів. Для нових рухів використовується варіювання ракурсу (різноманітні повороти частин тіла або всього тіла). Розвиток рухів пов'язаний з внутрішнім станом, емоційним переживанням у процесі виконання вокального твору. Знайдений характер визначає образність загалом.

Яскравим прикладом є пластичні рішення пісень у виконанні К. І. Шульженко. Співачка у творі «Руки», після слів «руки, ви словно две большие птицы», одним рухом рук розкривала ідею, показуючи потужний порив почуттів і думок (Шульженко, 1981).

Імпровізація рухів на основі танцювально-пісенного репертуару у вихованні співака потребує висловлення думок, дій за допомогою рухів, жестів, міміки. Важливою є імпровізація рухів, пов'язаних із почуттям суму, радості, горя, захвату, кохання, ненависті тощо. «Чим яскравіший внутрішній погляд виконавця, тим сильнішою є емоційна реакція глядача на пісню» (Гершуни, 1963).

Для створення художнього образу сучасному естрадному співакові необхідно вільне володіння танцювальною пластикою та сценічним рухом, зокрема навички імпровізації в певному стилі. Емоційний вигук М. Габовича: «Взаємодія різних мистецтв — суттєва річ!» — підкреслює твердження про те, що музика, вокал, танець, доповнюючи один одного, повинні створювати єдиний художній образ.

Естрадна пісня є ефективним засобом спілкування. Це емоції, різноманітні стани душі, які викликають реакцію в глядача. Та «<...> ні точний, скрупульозний аналіз, ні художній опис не в змозі вичерпно пояснити величезну силу впливу вокальної лірики на людину. Але ж найгарніша пісня — та, слухаючи яку, забуваєш і про музичні тонкощі, і про віршування, а думаєш лише про своє життя» (Гершуни, 1963).

Усі елементи звукової, сценічної атрибутики основані на прагненні посприяти кращому фізичному сприйняттю музики, зокрема за допомогою складної звукопідсилювальної апаратури, костюмів і поведінки виконавців на сцені.

Акторська майстерність, артистизм, жест, імпровізація, лірика, як і вокал, є важливою виконавською особливістю.

Сучасній естраді потрібні не тільки професійні музиканти, а й музиканти-артисти, котрі «живуть» на сцені як драматичні актори. На естраді складні номери не завжди доречні. Першочергову роль відіграє голос. Виконавець повинен демонструвати вокальну майстерність. Драматургія твору другорядна, покликана «обслуговувати» жанр, допомагати розкрити майстерність, індивідуальність естрадного артиста.

Узагальнюючи запропоновані теми пластики, її основні базові поняття, розглянемо постановку естрадного номера, використовуючи поняття про пластику естрадного співака. Основа естрадного вокального номера — індивідуальність виконавця, яка є талантом і майстерністю артиста. «Естрадний номер завжди створюється не просто для конкретного виконавця: індивідуальність артиста слугує відправною точкою у створенні естрадного номера». Для естрадного співака індивідуальність розглядається у двох напрямках: зовнішньому (фізичному) та внутрішньому (духовному). На сцені співак за допомогою музики та тексту говорить із глядачем і постійно з ним спілкується. Емоції, переживання виконавця складаються з вражень власної душі, емоційних

спогадів. Надзвичайно важлива наявність емоційної пам'яті, яка виявляється в музичному творі й допомагає відтворити почуття, викликані музикою, та знайти відгук у слухачької аудиторії. Усі думки й почуття, які виконавець вкладає в музичну композицію, мають бути ретельно продуманими, відшліфованими. Вокаліст повинен поєднувати почуття своєї емоційної пам'яті з емоціями музики, що виконується. І саме в такому разі обов'язкова сумісна робота пластики й вокалу.

Під час постановки естрадного номера роботу над пластичною виразністю необхідно поділити на кілька етапів. На першому етапі слід зрозуміти рухові можливості — рухомість, відчуття простору, розкутість, гнучкість суглобів тощо. Усе це є надто важливим, коли необхідно відмовитися від стандартних рухів, якщо того потребують сценічні обставини (наприклад, часто змінювані сценічні майданчики).

Другий етап — робота з естрадним номером і розвитком пластичної виразності в конкретному номері. На цьому етапі виконавець має продемонструвати відчуття простору, координацію, ритмічність, м'язову пам'ять, уміння імпровізувати, уважність. Усе це — творчий процес. Будь-яка мізансцена складається з ретельно відібраних і максимально виразних фізичних дій і рухів актора, точно визначених та унормованих музичним ритмом. Будь-який естрадний номер — невелика вистава. Створення мізансцен, переданих через тіло й погляд вокаліста, дія направлена на сенс і завдання номера (Маркова, 1985).

Під час постановки естрадного номера важливо визначити певну послідовність, якої слід чітко дотримувати.

Точність передання пластичного рисунка допомагає виконавцеві розкутіше почувати себе на сцені. Йому не потрібно думати про те, куди рухатись і де перебувати в певний момент на сцені. Він може зосередитися на інших завданнях виконавства.

Кожний вокальний твір співак насичує своїми емоційними відчуттями, настроєм, передає емоційний стан глядацької аудиторії. Талановитий і неповторний майстер О. Вергинський називав свій репертуар «пісеньки настрою» (Славская, 2014). Уміння створити потрібний настрій відрізняло цього майстра.

Створення настрою пісні — найважливіше в процесі постановки вокального номера. Слід зважати на майданчики, на яких необхідно буде працювати: маленькі, великі, відкриті, зовсім близько до стотликів у ресторані, нічному клубі. Ці складні завдання можливо вирішити, якщо пластична хореографія номера буде скорегована відповідно до певного сценічного майданчика. У приміщення, де відбуваються виступи естрадних співаків, приходять люди з різними естетичними смаками. І зрозуміло, що оцінка мистецтва залежатиме від його психологічного

розуміння. Звідси — «строкатість» загальної атмосфери. Вокалістові з великим досвідом не потрібен суфлер. Під час постановки номера слід знайти потрібну форму вокальної композиції, відчути ритмічну фактуру через пластичний рисунок та мізансцену. Доречне сценічне рішення підкреслює індивідуальність виконавця.

Естрадний співак повинен уміти об'єднати комплекс виразних засобів, щоб передати головну думку в певній композиції. Через знайдені «пережиті» сценічні рухи, які виникли внаслідок нерозривного зв'язку музики й поезії, можливий діалог співака з глядачем і вплив на нього.

Під час навчання та формування професійних навичок естрадного співака має значення заняття не тільки вокалом, а й танцем у поєднанні з основами сценічного руху. У «хореографії» важливими є основи класичного, характерного, народно-сценічного та сучасного танцю. Зважаючи на специфіку естрадного співу, доречно запровадити дисципліну «пластика».

Створення пластики через музику сприяє розвитку нових жестів, поз, міміки, без яких виконавське мистецтво естрадного співака нині неможливе.

Існують кілька основних вимог до естрадного співака: поза на сцені повинна бути зручною, природною, плечі розведені. Голову не опускати й не тримати занадто високо, дивитися перед собою, шия не затиснута — це надає свободи гортані. Деякі виконавці мають звичку виходити на сцену із суворим, незадоволеним виглядом, що категорично забороняється. Адже кожен вихід на сцену — це спілкування з найвимогливішим критиком і найщирішим другом — глядачем.

Перед виходом на сцену важливо опанувати хвилювання. Руки повинні бути вільними, а не затиснутими за спиною. Це в будь-який момент дозволяє виконати довільний жест. На сцені перед виступом слід деякий час постояти (кілька секунд), двічі — тричі видихнути через ніс, тільки потім розпочинати виступ.

Як свідчить практика, співакам складно виконувати композиції під час і після руху по сцені. Необхідно навчитися робити активний вдих через ніс і тільки потім починати виступ. Ніс ще називають «воротами» легенів, звідки повітря розпочинає свій шлях до організму. Під час співу нерідко доводиться «підхоплювати» дихання, найчастіше це робиться ротом, але важливо виробити звичку вдихати носом навіть при відкритому роті. Кілька вправ:

1. Притиснути праву ніздрю пальцем, а лівою вдихнути. Потім, затиснувши її, видихнути через праву. Те саме повторити з іншою ніздрею (4–6 разів).
2. Відкрити рота. Вдихати й видихати носом 10–12 разів.

3. Розширити ніздрі, зробити вдих.

Вправи для дихання:

1. Короткий вдих носом. Зафіксувати видих. Не припиняючи видиху, 3–5 разів підняти руки.
2. Короткий вдих через ніс, видих. Не припиняючи видиху, зробити 10–20 кроків.
3. Короткий вдих, видих. На видиху зробити 3–5 присідань, руки вперед. Повторити 3 рази.
4. Біг зі звуком і диханням. Короткий вдих через ніс. Біг 30 секунд. Одночасно піднімати руки за голову й опускати.

Задишка виникає не від браку повітря, а від його надлишку, судомного частого вдиху. Необхідно привчати себе в розмові швидко видихати зайве повітря після кожної фрази. У повсякденному житті, під час ходьби та підйому по сходах, можна тренувати дихання (вдихати носом, видихати ротом):

- вдих на один крок, видох на три кроки й навпаки;
- вдих на два кроки, видих на шість і навпаки;
- вдих на одну сходинку, видих різкий, короткий.

Збільшувати та зменшувати тривалість вдиху й видиху. Головне — рівномірно розподілити дихання.

Зазначимо про страх перед публікою. Під час виходу на сцену важливо вибрати конкретний об'єкт. Бажано вибрати об'єкт в останніх рядах, тоді звук, спрямований на нього, лунатиме через усю залу.

Яким би гарним не був голос співака, його зовнішність і манера виходу на сцену також важливі. З кожним наступним виступом перед виконавцем постають нові завдання у зв'язку з посиленням вимог до себе. Тому над розвитком голосу, пластики тіла, дикції тощо можна й навіть необхідно працювати впродовж усього життя.

Сучасна пісенна естрада через увагу до запитів та смаків молоді засобів масової інформації, а особливо — телебачення, орієнтується виключно на цю частину публіки. Виникло поняття «соціальне замовлення» в контексті пісенної естради, у створенні якого беруть участь ті представники суспільства, котрі є споживачами цієї культури. Але сучасна естрада потребує виконавців, які своїм професіоналізмом, бажанням змін у культурі виконавства сучасної пісні сприяють розвиткові виконавської майстерності.

Список посилань

Богданов, И. А. (2013). *Постановка эстрадного номера*. Санкт-Петербург: издательство СПбГАТИ.

- Богданов, И. А. и Виноградский, И. А. (2009). *Драматургия эстрадного представления*. Санкт-Петербург: СПбГАТИ.
- Ваганова, А. Я. (1963). *Основы классического танца*. Москва: Искусство.
- Гершуни, Е. (1963). *Заметки о музыкальной эстраде*. Ленинград: Советский композитор.
- Зильбербрандт, М. И. (1963). *Песня на эстраде*. Ленинград: Советский композитор.
- Маркова, Е. А. (1985). *Современная зарубежная пантомима*. Москва: Искусство.
- Славская, М. (2014). *Портрет «Русского Пьеро»*. Москва: Искусство.
- Шульженко, К. (1981). *Когда вы спросите меня*. Москва: Молодая гвардия.

References

- Bogdanov, I. A. (2013). *The production of a variety turn*. St. Petersburg: Publishing house of St. Petersburg State Academy of Theatrical Art. [In Russian].
- Bogdanov, I. A. and Vinogradsky, I. A. (2009). *Dramaturgy of a variety performance*. St. Petersburg: St. Petersburg State Academy of Theatrical Art. [In Russian].
- Vaganova, A. Ya. (1963). *Fundamentals of a classical dance*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Gershuni, E. (1963). *Notes on the musical stage*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Zilberbrandt, M. I. (1963). *A song on the stage*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Markova, E. A. (1985). *Modern foreign pantomime*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Slavsky, M. (2014). *Portrait of the "Russian Pierrot"*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Shulzhenko, K. (1981). *When you ask me*. Moscow: Molodaya gvardiya. [In Russian].

Надійшла до редколегії 13.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.016

УДК 792.54:782.1](091)(4:510) "179/194"(045)

Лі Мін, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

liming111917@163.com

https://orcid.org/0000-0001-9614-7442

РЕЦЕПЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ XVIII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Розглянуто проблему впливу європейського оперного мистецтва на професійну китайську музику періоду кінця XVIII — першої половини XX ст. в контексті культурного діалогу «Схід — Захід». Визначено суттєве значення в поширенні цього виду мистецтва історичних, політичних та культурних подій і явищ, які відбувалися в країні в зазначений період. З'ясовано, що процес найактивнішого поширення європейської опери в Китаї починався з XX ст., обґрунтовано важливу роль у ньому творчої діяльності відомих співаків-емігрантів (як виконавської, так і вокально-педагогічної), а також багатьох відомих оперних артистів, котрі приїздили на гастролі до Китаю з різних країн Європи.

Ключові слова: культурний діалог «Схід — Захід», європейське оперне мистецтво, китайська музика, емігрантська культура, оперні виконавці.

Ли Мин, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

РЕЦЕПЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КОНЦЯ XVIII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX В.

Рассмотрена проблема влияния европейского оперного искусства на профессиональную китайскую музыку периода конца XVIII — первой половины XX в. в контексте культурного диалога «Восток — Запад». Определено существенное значение в распространении этого вида искусства исторических, политических и культурных событий и явлений, происходивших в стране в указанный период. Выяснено, что процесс наиболее активного распространения европейской оперы в Китае начинался с XX в., обосновано важную роль в нем творческой деятельности выдающихся певцов-эмигрантов (как исполнительской, так и вокально-педагогической), а также многих известных оперных артистов, которые приезжали на гастроли в Китай из разных стран Европы.

Ключевые слова: культурный диалог «Восток — Запад», европейское оперное искусство, китайская музыка, эмигрантская культура, оперные исполнители.

Li Ming, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE RECEPTION OF EUROPEAN OPERA ART IN CHINESE MUSIC CULTURE OF THE LATE 18TH — EARLY 20TH CENTURY

The aim of this study is to reveal the characteristic features of the influence and spread of European opera art in Chinese music culture throughout more

than one and a half century of its development (from the last quarter of 18th century to the end of 1940s)

Research methodology is based on the combined usage of culturological, historical and comparative methods.

Results. Historical, political and cultural events that occurred in the late 18th century and in the early 20th century had significant influence on the spread of European opera art in this country. The wide spread of European opera is the most notable in the early 20th century. German, Russian and Ukrainian migrants, as well as touring artists from all over Europe played a major role in this. Active concert performance and pedagogical activities of these artists were mostly unfolding in the large Chinese cities — Beijing, Harbin, Shanghai, Nanjing and others. Due to the actions of the talented people, various partnerships, associations and unions were being created for the main purpose of popularizing the best European opera works and spreading them in the Chinese cultural space.

Novelty. The characteristic features of the influence that European opera art had on Chinese music culture of the late 18th — early 20th century are reviewed for the first time in Ukrainian art studies and culturology.

The practical significance. Studying the influence of European opera art on Chinese music will ensure broader understanding of intercultural relations of East and West.

Conclusions. The general influence of European opera art played a major role in further formation and development of Chinese professional music, greatly influencing its cultural enrichment.

Keywords: *cultural dialogue “East — West”, European opera art, Chinese music, emigrant culture, opera performance.*

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. у теоретичному музикознавстві та культурології дедалі актуальнішого значення набуває проблема кроскультурного діалогу «Схід — Захід». Значною мірою це зумовлено сучасними глобалізаційними перетвореннями, свідченням яких є тенденція до встановлення тісних відносин між Сходом і Заходом у багатьох сферах: політичній, торговельно-економічній, культурній, мистецькій тощо.

Одне з найважливіших місць у вивченні вищезазначеного аспекту посідає проблематика, пов'язана з міжкультурними відносинами Європи та Китаю. Діалогічні зв'язки між ними характеризуються активним взаємовпливом (особливо наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.), загалом позитивно позначаються на їх розвитку, сприяючи суттєвому взаємозбагаченню двох великих цивілізацій.

Взаємодія між європейською й китайською культурами спостерігається в музичному мистецтві, зокрема в оперно-вокальній сфері. Тривалий час на розвиток китайської музики істотно впливала мала європейська опера, кращі досягнення якої органічно поєднувалися

з китайськими національними музичними традиціями. Так європейська музика поступово ставала важливою складовою музичної культури Китаю.

На сьогоднішній день важливими формами творчої взаємодії між європейською та китайською оперними традиціями є створення спільних мистецьких проєктів, організація оперних постановок, в яких активну участь беруть як китайські, так і європейські виконавці. Тому проблема впливу європейського оперного мистецтва на китайську музичну культуру актуальна й потребує детального вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні наукові праці спрямовані переважно на вирішення питань і проблем, пов'язаних із використанням кращих здобутків європейського вокально-педагогічного досвіду в системі китайського професійного музичного навчання, а також формування вокального мистецтва Китаю (Сун Яньїн, 2016; Чжао Фейлу, 2017 та ін.). В інших дослідницьких розвідках значна увага приділяється висвітленню суттєвого культурного впливу, який здійснювали представники європейської еміграції на розвиток китайської музики (Ван Чжи Чен, 2007; Говердовська, 2004; Хісамутдінов, 2017). Проблематика, пов'язана з поширенням європейського оперного мистецтва в китайському музичному просторі, набула побіжного розгляду в працях китайських музикознавців (Мань Сінь Ін, 2012; Чжань Цяо Лін, 2005). Утім, в українському мистецтвознавстві та культурології ця проблема недостатньо вивчена, а тому потребує детального дослідження, зокрема в цій статті.

Мета статті — виявити особливості впливу й поширення європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі впродовж понад півтора століття її розвитку (з останньої чверті XVIII до кінця 40 рр. XX ст.).

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасних наукових працях проблема впливу європейської музики на китайський культурний простір розглядається переважно в хронологічних межах XX — початку XXI ст., оскільки саме з перших десятиріч XX ст. спостерігалось її активне поширення, зумовлене певними історичними, соціально-політичними і культурними явищами та подіями, які відбувалися в Китаї.

Утім, перші спроби ознайомлення китайської цивілізації з європейським оперним мистецтвом здійснені значно раніше — ще в останній чверті XVIII ст., під час правління династії Цинь (1644–1912). Цей факт підкреслює авторитетний китайський музикознавець Мань Сінь Ін у своїй фундаментальній праці «Історія сучасної китайської опери» (2012). Зазначене дослідження є одним із небагатьох у китайській музикології, у якому окрема увага приділяється аналізу особливостей

поширення європейської опери в Китаї, починаючи з останньої чверті XVIII ст. Саме тому автор запропонованої статті багато в чому базується на матеріалах та висновках цієї наукової праці.

Мань Сінь Ін відзначає, що одним із перших оперних творів, який почули китайські слухачі, була знаменита опера італійського композитора Н. Піччіні «Добра донька» (1760), створена за лібрето К. Гольдоні (Мань Сінь Ін, 2012, с. 82) (*пер. мій. — Лі Мін*). У той час ця опера з величезним успіхом лунала майже на всіх європейських сценах і була значно популярна серед глядачів. Постановка «Доброї доньки» відбулася в 1778 р. в Імператорському палаці в Пекіні під час гастролей однієї з європейських оперних труп. Мань Сінь Ін зазначає, що для китайського імператора Цянь Луна (1711–1799) та інших глядачів зміст опери був не надто зрозумілим, оскільки вона виконувалася не китайською мовою. Незвичною для них виявилася й музика опери, яка за своїми інтонаційними, ладогармонійними та іншими особливостями значно відрізнялася від традиційної китайської музики. Утім, незважаючи на це, для імператора й інших слухачів «Добра донька» сприймалася як екзотичний твір, що загалом викликав неабиякий інтерес (Мань Сінь Ін, 2012, с. 82) (*пер. мій. — Лі Мін*).

Постановка «Доброї доньки» стала одним із перших важливих кроків, який відіграв значну роль в ознайомленні й подальшому поширенні європейського оперного мистецтва в Китаї.

Із 40 рр. XIX ст. європейське оперне мистецтво поступово поширювалося на території Китаю. У той період іноземці — дипломати, підприємці, місіонери, музики й інші діячі з різних країн (Франції, Великої Британії, США, Німеччини, Португалії та Японії) — відвідували китайські міста. Це було пов'язано з укладанням договорів після Першої опіумної війни (1840–1842): Нанкінський договір (1842) між Китаєм і Великою Британією, Вансяський (1844) між Китаєм та США, а також Хуанпуський договір (1844) між Китаєм та Францією. Згідно із зазначеними договорами, ці країни посилювали вплив на окремі китайські міста (Шанхай, Нанкін, Гуанчжоу, Нінбо та ін.), що суттєво позначилося на подальшому розвитку їх торговельно-економічної, культурної та інших сфер.

У 1850 р. за ініціативи іноземних (здебільшого англійських) підприємців та музикантів в одному зі складських приміщень Шанхая засновано «Імператорський театр» (Мань Сінь Ін, 2012, с. 102) (*пер. мій. — Лі Мін*), у якому організовували концерти, театральні вистави, а також нерідко лунали опери. Зауважимо, що за подібними іноземними виставами й операми, котрі відвідували і китайські слухачі, закріпилася назва «янсі» (у перекладі з китайської — «екзотична драма»).

З другої половини ХІХ ст. європейська музика поступово поширюється в Макао, що зумовлено певними історичними й політичними факторами. Так, ще в середині ХVІ ст. Португалія отримала офіційний дозвіл на тимчасове користування територією Макао за умов окремої сплати. Це водночас сприяло поступовому поширенню культурних впливів португальців та інших іноземців і, відповідно, популяризації зарубіжної музичної культури. Мань Сінь Ін зокрема відзначає, що в 1865 р. Макао відвідала трупа французького оперного театру імені В. А. Моцарта, яка здійснила постановки таких опер, як «Лючія ді Ламмермур» і «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, а також «Трубадур» Дж. Верді (Мань Сінь Ін, 2012, с.100) (*пер. мій. — Лі Мін*).

Сунь Бао Сюань у праці «Зібрання щоденників епохи Цин» (1982) розглядає особливості розвитку культури, побуту, традицій, а також музики та інших видів мистецтва, характерних для цинської епохи. Так, він підкреслює, що в 1867 р. до Макао приїхала італійська оперна трупа, керівником якої був Помпель. У виконанні цієї трупи пролунали найкращі вокальні номери з опер «Сицилійська вечірка» і «Травіата» Дж. Верді, «Сомнамбула» В. Белліні тощо. Серед артистів цієї трупи зазначимо: Бенкі (сопрано), Піццолі (тенор), Коломбо (бас) та ін. (Сунь Бао Сюань, 1982, с. 390) (*пер. мій. — Лі Мін*).

Тому саме завдяки постановкам згаданих та деяких інших опер відбувалося поступове проникнення в китайську музичну культуру кращих традицій європейського оперного мистецтва.

Італійські дослідники Дж. Бертуччолі та Ф. Мазіні у своїй праці «Італія та Китай» (Бертуччолі, Мазіні, 2002) відзначали, що в 1867 р. в Гонконг прибула трупа «Королівської італійської опери» з постановкою опери «Ріголетто» Дж. Верді на чолі з Аугосто Кальї. Головні ролі у виставі виконували відомі співаки, котрі входили до складу трупи: Джильда — М. Боукле (сопрано), Ріголетто — Г. Коломбо (баритон), Спарафучіле — Г. Рейна (бас), Мадалена — М. Вераллі (меццо-сопрано) та ін. (Бертуччолі та Мазіні, 2002, с. 201) (*пер. мій. — Лі Мін*).

Однією з найулюбленіших європейських оперних артисток, творчість якої користувалася неабияким успіхом китайської публіки, була відома англійська співачка Анна Бішоп (1810–1884), котру запросили на гастролі до Шанхая в 1866 р. Ця талановита артистка вразила китайських слухачів чарівним голосом, а також яскравою харизмою та артистичністю.

У 1876 р. в «Імператорському театрі» здійснено постановку (щоправда, знову з деякими купюрами) уславленої «Опери жебраків» Дж. Гея та Дж. К. Пепуша. Зміст цієї опери китайські слухачі повністю не зрозуміли — також через її виконання не китайською мовою. Мань

Сінь Ін акцентує на тому, що глядачам, котрі прийшли слухати «Оперу жебраків», необхідно було поводити себе стримано (не дозволялося голосно розмовляти та ін.). Це сприяло поступовому формуванню серйозного ставлення китайських слухачів до мистецтва (Мань Сінь Ін, 2012, с. 100) (*пер. мій. — Лі Мінь*).

Сучасний китайський музикознавець Чжань Цяо Лін у статті «Загальний огляд китайської опери» (Чжань Цяо Лін, 2005) вказує на основні фактори, які певною мірою перешкоджали поширенню європейського оперного мистецтва в Китаї в XIX ст. Одним із головних факторів Чжань Цяо Лін вважає відсутність у китайців слухацького досвіду в сприйнятті європейської музики, котра за своїми інтонаційними, мелодійними й іншими особливостями, а також манерою співу контрастувала з китайським традиційним мистецтвом. Ще одним важливим фактором, що негативно вплинув на процес поширення в Китаї цього виду європейського музичного мистецтва, була соціокультурна зорієнтованість останнього насамперед на заможних людей, оскільки саме вони мали змогу придбати квиток на оперну виставу (переважно це були іноземці — португальці, англійці та ін.) (Чжань Цяо Лін, 2005, с. 66) (*пер. мій. — Лі Мінь*).

На початку XX ст. європейське оперне мистецтво набуває значного поширення на території Китаю. У 1905 р. за ініціативи іноземних музикантів (вокалістів та інструменталістів) у Шанхаї організовано Шанхайську оперну асоціацію, головною метою якої була популяризація європейської музики, переважно оперної. 9 листопада того ж року організовано концерт, під час якого пролунали кращі вокальні номери з опер «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Оберон» К. М. Вебера, «Бал-маскарад» Дж. Верді та ін.

Концерти Шанхайської оперної асоціації мали великий успіх завдяки плідній творчій діяльності німецького композитора на ім'я Рудольф Бак (1866 — 1952), котрий у 1906 р. став диригентом оркестру цієї асоціації. Під його керівництвом поставлено опери Р. Вагнера (як у повному варіанті, так і зі змінами), серед яких: «Тангейзер», «Нюрнберзькі мейстерзінгери» та «Кільце нібелунга». Мань Сінь Ін підкреслює, що найвидатнішими членами Шанхайської оперної асоціації стали співаки Туе (сопрано) й Джобст (тенор) (Мань Сінь Ін, 2012, с. 107) (*пер. мій. — Лі Мінь*). У березні 1910 р. за ініціативи асоціації здійснено постановку опери відомого німецького композитора Е. Хумпердинка «Гензель і Гретель». Опера пролунала в повному варіанті та мала успіх у слухачів. Тому активна діяльність Шанхайської оперної асоціації відіграла суттєву роль у мистецькому житті Шанхая й підвищила його культурний рівень.

Сучасний дослідник А. О. Хісамутдінов у змістовній статті «Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае» (2017) акцентує на величезному внескові діячів російської еміграції в розвиток китайського театрального й музичного мистецтва у 20–30 рр. ХХ ст.: «Балет, музыка, общественные организации культурной направленности — все это нашло отражение в жизни российской эмиграции в Китае» (Хисамутдинов, 2017, с. 33).

Л. Ф. Говердовська в дослідженні «Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг.» (2004) зазначає, що в Харбіні та Шанхаї зосереджувалася найбільша кількість творчих сил російської еміграції: «Харбин и Шанхай стали своеобразными центрами русской политической, научной и культурной жизни. Здесь особенно интенсивно работали многие представители российской общественности, ученые, преподаватели, деятели театра и искусства» (Говердовская, 2004, с. 120).

Китайський дослідник Сун Яньїн у дисертації «Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая» (Сун Яньин, 2016) обґрунтовує думку про суттєвий вплив радянської музичної культури на становлення професійного вокального навчання в Китаї, а також на розвиток оперного мистецтва. Так, одним із яскравих проявів подібного впливу стало відкриття оперного театру в Харбіні: «<...> следует также вспомнить об открытии на территории Китая первого оперного театра по российскому образцу (Харбин, 1927), когда в рамках китайско-советской дружбы, советским правительством были командированы в Китай на длительное пребывание лучшие советские музыканты — дирижер Арий Пазовский и лирический оперный тенор Сергей Лемешев» (Сун Яньин, 2016, с. 21).

Сун Яньїн підкреслює, що плідна творча діяльність А. Пазовського стала вагомим творчим внеском у розвиток Харбінського театру, а також значно сприяла поширенню європейського оперного мистецтва в північній частині Китаю: «Два года титанической работы Пазовского в театре привели к укоренению в городе лучших европейских традиций, накоплению огромного репертуара и, в результате, — основанию на севере Китая мощного развития оперного искусства. Пазовский за два года работы в театре сумел осуществить более тридцати оперных постановок русских, итальянских и французских композиторов» (Сун Яньин, 2016, с. 21).

У 1933 р. в Шанхаї створено Театр російської оперети, засновниками якого стали З. А. Бітнер та Л. І. Розен. А. Хісамутдінов зауважує, що, на відміну від багатьох інших театрів російських емігрантів Китаю, саме цей театр проіснував упродовж багатьох років (понад

25 років). Окрім оперет, у театрі також поставлено відомі європейські опери «Травіата» Дж. Верді, «Манон Леско» Дж. Пуччіні, «Паяци» Р. Леонкавалло. Провідними артистами театру були З. А. Бітнер, Г. В. Кудінов, С. В. Зорич та ін. (Хисамутдинов, 2017, с. 36–37).

На розвиток китайського музичного мистецтва у ХХ ст. суттєво вплинула діяльність українських співаків і музикантів. Китайський дослідник Чжао Фейлун у статті «Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века» підкреслює, що однією з найвизначніших подій у концертному житті Китаю на початку ХХ ст. стали гастролі української оперної трупи в Пекіні (18–24 вересня 1924 р.), під час яких здійснено постановки опери М. А. Римського-Корсакова «Травнева ніч» (Чжао Фэйлун, 2017, с. 197).

Китайський мистецтвознавець Ван Чжи Чен у монографії «Радянські музиканти в Шанхаї (1920–1940)» (2007) досліджує творчу діяльність провідних митців української еміграції. У 1938 р. в Шанхаї створено «Товариство українських артистів» (Ван Чжи Чен, 2007, с. 18) (*пер. мій. — Лі Мінь*), членами якого стали талановиті українські співаки й актори. Це товариство очолив український співак та режисер Л. Л. Гайдаров. Відомими представниками товариства були виконавці: Є. П. Василенко-Героїня, Л. Г. Кісельова, В. І. Любченко, З. Б. Усанкова (сопрано), М. А. Гай (контральто), Л. Л. Гайдаров, М. Н. Полтавець (баритон), В. І. Дубовський (тенор) (Ван Чжи Чен, 2007, с. 19) (*пер. мій. — Лі Мінь*).

Наприкінці 30 рр. ХХ ст. в Шанхаї засновано «Українське культурно-просвітницьке товариство імені М. Лисенка» або, як його ще називають, «Українська оперно-драматична трупа імені композитора М. Лисенка» (Ван Чжи Чен, 2007, с. 19) (*пер. мій. — Лі Мінь*). Головна мета — ознайомити китайських слухачів з українською музичною культурою, зокрема з класичною й фольклорною музикою, відомими театральними виставами, також найкращими операми. Одним з основних завдань товариства було культурне об'єднання українських емігрантів, котрі мешкали в Китаї, а також пробудження українського духу, національної свідомості.

9 червня 1938 р. в театрі «Ланьсін» (Шанхай) Українська оперно-драматична трупа імені композитора М. Лисенка організувала концерт, у якому прозвучали українські народні пісні, а також відомі вокальні номери з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Режисером цього концерту був співак (бас) А. Кумановський-Лобай, диригентом — В. Саричев. Як зазначає Ван Чжи Чен, великою популярністю серед китайських та українських слухачів користувалися

такі виконавці: В. Кумановська-Лобай, А. Лебединська, Є. Хованс, Г. Тоцький, А. Василь'єв та ін. (Ван Чжи Чен, 2007, с. 19) (*пер. мій. — Лі Мі*).

Зауважимо: у 20–40 рр. ХХ ст. до Китаю прибула ціла плеяда видатних оперних співаків — корифеїв вокального мистецтва (зокрема всесвітньо відомих артистів), котрі плідно займалися як виконавською, так і педагогічною діяльністю: зокрема Ф. Шалапін, Л. Собінов, С. Лемешев, Н. Енгельгард, О. Мозжухін, Б. Москаленко, О. Шеманський, В. Шушлін та ін.

Висновки. Таким чином, важливий вплив на популяризацію європейського оперного мистецтва в Китаї мали історичні, політичні та культурні явища й події, які відбувалися в країні з кінця ХVІІІ — у першій половині ХХ ст.

Значне поширення європейської опери спостерігалось з початку ХХ ст. Важливу роль у цьому процесі відіграли представники німецької, російської й української еміграцій, а також гастролюючі артисти з різних країн Європи. Активна концертно-виконавська та педагогічна діяльність цих митців відбувалася переважно у великих китайських містах — Пекіні, Харбіні, Шанхаї, Нанкіні та ін. Завдяки діяльності талановитих особистостей у Китаї виникали різні товариства, асоціації, спілки, головною метою яких була популяризація найкращих світових здобутків європейського оперного мистецтва та їх поширення в китайському культурному просторі. Значний внесок у розвиток музичного мистецтва Китаю здійснили: «Шанхайська оперна асоціація», «Товариство українських артистів», «Українське культурно-просвітницьке товариство імені М. Лисенка» та багато ін.

Тому вплив європейського оперного мистецтва загалом відіграв суттєву роль у подальшому формуванні та розвитку китайської музики, значно сприяючи її культурному збагаченню.

Отже, вивчення проблеми впливу європейського оперного мистецтва на китайську музичну культуру є одним із перспективних напрямів, який потребує подальшого дослідження.

Список посилань

- Бертуччолі, Дж. і Мазіні, Ф. (2002). *Італія та Китай*. Сяо Сяо Лінь (Перекл. з італ.). Пекін: The Commercial Press [китайською мовою].
- Ван Чжи Чен (2007). *Радянські музиканти в Шанхаї*. Шанхай: Шанхайська консерваторія [китайською мовою].
- Говердовская, Л. Ф. (2004). *Общественно-политическая и культурная деятельность русской эмиграции в Китае в 1917–1931 гг.* Москва: Издательство МАДИ.

- Мань Сінь Ін. (2012). *Історія сучасної китайської опери*. Пекін: Китайське культурне видавництво [китайською мовою].
- Сун Яньїн. (2016). *Інтеграція європейських традицій пенія в вокальну школу Китаю (Дисс. на соискание науч. степени канд. искусствовед. спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»)*. Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко. Львов.
- Сунь Бао Сюань. (1982). *Зібрання щоденників епохи Цин*. Шанхай: Шанхайське народне видавництво [китайською мовою].
- Хисамутдинов, А. А. (2017). Театральное и музыкальное искусство русской эмиграции в Шанхае. *Гуманитарные исследования в восточной Сибири*, 3, 33–40.
- Чжань Цяо Лін. (2005). Загальний огляд китайської опери. *Музичні дослідження*, 1, 75–83 [китайською мовою].
- Чжао Фэйлун. (2017). Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 12 (86), 196–198.

References

- Bertuccioli, J. and Mazini, F. (2002). *Italy and China. Xiao Xiao Lin* (Translated from Italian). Beijing: The Commercial Press [in Chinese].
- Wang Zhi Chen. (2007). *Soviet musicians in Shanghai*. Shanghai: Shanghai Conservatory [in Chinese].
- Goverdovskaya, L. F. (2004). *The socio-political and cultural activities of Russian emigration in China in 1917-1931*. Moscow: Publishing house of Moscow Automobile and Road Construction University. [In Russian].
- Man Sin Ying. (2012). *The history of modern Chinese opera*. Beijing: Chinese Cultural Publishing House [in Chinese].
- Song Yenyng. (2016). *Integration of European singing traditions into the vocal school of China (Dissertations for the scientific degree of Candidate of Art Criticism Special 17.00.03 "Music Art")*. Lviv National Musical Academy named after N. V. Lysenko. Lviv. [In Russian].
- Sun Bao Xuan. (1982). *Diary of the Qing era*. Shanghai: Shanghai People's Publishing House [in Chinese].
- Hisamutdinov, A. A. (2017). Theatrical and music art of the Russian emigration in Shanghai. *Humanitarian research in Eastern Siberia*, 3, 33-40. [In Russian].
- Chang Qiao Lin. (2005). A general overview of the Chinese opera. *Music Studies*, 1, 75-83 [in Chinese].
- Zhao Feilong. (2017). The formation of concert vocal performance in China in the 20-30s of the twentieth century. *Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Questions of theory and practice*, 12 (86), 196-198. [In Russian].

Надійшла до редколегії 21.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.017

УДК 785.72:780.616.432](045)

І. І. Польська, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

timchpolsk@mail.ru

https://orcid.org/0000-0003-3546-5900

ФОРТЕПІАННИЙ ДУЕТ У СИСТЕМІ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ: ЖАНРОВО-ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Розглянуто проблемні аспекти жанрової типології та систематики фортепіанного ансамблю. Визначено типологічну специфіку основних жанрових різновидів фортепіанного ансамблю — чотириручного фортепіанного дуету та двофортепіанного дуету. Висвітлено питання жанрової дефініції та термінологічної диференціації чотириручного і двофортепіанного дуету. Розкрито основні жанрово-стильові, семантичні, просторово-хронологічні, комунікативно-психологічні, фактурно-фонічні та інші відмінності між зазначеними типами фортепіанного дуету.

Ключові слова: *фортепіанний ансамбль, чотириручний фортепіанний дует, двофортепіанний дует, жанрова специфіка, жанрова типологія, дефініція жанру.*

И. И. Польская, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ В СИСТЕМЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ: ЖАНРОВО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Рассмотрены проблемные аспекты жанровой типологии и систематики фортепианного ансамбля. Определена типологическая специфика основных жанровых разновидностей фортепианного ансамбля — четырехручного фортепианного дуэта и двухфортепианного дуэта. Освещены вопросы жанровой дефиниции и терминологической дифференциации четырехручного и двухфортепианного дуэта. Раскрыты основные жанрово-стилевые, семантические, пространственно-хронологические, коммуникативно-психологические, фактурно-фонические и др. различия между указанными типами фортепианного дуэта.

Ключевые слова: *фортепианный ансамбль, четырехручный фортепианный дуэт, двухфортепианный дуэт, жанровая специфика, жанровая типология, дефиниция жанра.*

I. I. Polska, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE PIANO DUET IN THE SYSTEM OF PIANO ENSEMBLE: GENRE-TYOLOGICAL ASPECTS

The aim of the article is to determine the typological specificity of a four-handed piano duet and a two-piano duo as the main genre varieties of the system of piano ensemble.

Research methodology. The article is based on the integrative approach, proceeding from a combination of general scientific (phenomenological, historical, system, comparative) and special art criticism methods and approaches.

Results. The Piano Ensemble represents a special sphere of functioning of music art, which belongs both to composer's work and to music-performing's work (professional or amateur), is characterized by artistic consistency, balance and integrity and includes 1) the process of joint music performing on piano, 2) quantitative and qualitative composition of the participants in such a process and the tools necessary for this, and 3) the musical works themselves, indicated for such performance. The genre typology of the piano ensemble is due to the differentiation of its main varieties according to the following parameters: 1) the quantitative composition of the instruments necessary for the functioning of the ensemble (one or two and more pianos); 2) the quantitative composition of performers (piano duo, piano terzetto, piano quartet); 3) the qualitative composition of the ensemble associated with the performance on one common (four-handed piano duet and its modifications) or several different (two-piano duo or multi-piano ensembles) instruments. The leading representative of the piano ensemble as such is a piano duet, the main genre types of which are: 1) four-handed piano duet on one piano (Piano Duet) and 2) two-piano duet (Piano Duo). The author elaborates the issues of definition and terminological differentiation of the main types of piano ensemble — four-piano duet (Piano Duet) and two-piano duet (Piano Duo), as well as their modifications (piano terzetto, only piano quartet, etc.). Piano Duet and Piano Duo have their own specific genre characteristics, which fundamentally differ in their semantic, spatio-chronotopic, communication and psychological, ethical and aesthetic, textually-phonical features, etc. The historical paths of both principal types of the piano ensemble are fundamentally different, as such as their genre genesis and the dominant forms of their social existence. Thus, the genesis of a four-handed piano duet and its genre evolution are to a large extent related to the sphere of home-based music-performing, while the origin and development of a two-piano duo is inseparable from forming a public concert-performing practice. The ethical and aesthetic specificity of a four-piano duo is largely due to the socio-psychological and axiological orientation inherent in this genre, the special philosophy of personal relationships, the communication of two people at the piano, based on mutual understanding, mutual empathy and the sense of compatibility, consistency of being. Crystallization of the semantics of a four-handed duet took place at the close of the 18th century — early 19th century under the powerful influence of romantic philosophy and aesthetics, as well as the idyllic worldview inherent in Biedermeier's culture. The aesthetic peculiarity of the two-piano duo is created by the psychological installation of effectiveness, virtuoso brilliance, large scale, concert performance. The formation of a poetry of a two-piano duet is to a great extent linked with another hypostasis of a romantic attitude — with a romantic heroism, pathetic, theatricality, with images of heroes, rebels and fighters, endowed with superhuman will, by force of spirit, courage and energy. The psychological specificity of duet communication is based on the interaction of the centripetal (performer — performer) and centrifugal (performers — listeners) tendencies. For a four-handed piano duets are more intrinsic to the first of them, due to the psychological targeting of

performers to each other, while in the two-piano duets prevails the orientation to the perception of the public. The character of the ensemble interaction in a two-piano duet is typologically related to the nature of the interaction in a piano concerto with the orchestra and is based on the principle of concertation, competition between two performers — two pianists (or soloist and orchestra). The textural specificity of a four-piano duet is due by the commonality of the only keyboard, pedal, and close proximity of the performers. Important prospects for further scientific research in this problematic area are the further development of the phenomenological and system-genre approaches of the study of the piano ensemble, related to the theoretical comprehension of the genre-typological and semantic specificity of its leading varieties, as a manifestation of their meaningful and textually-performing features.

Novelty. The issues of the typology and the genre specifics of Piano Duet and Piano Duo in the complex system of Piano Ensemble belong to one of the least studied in musicology. In Ukrainian musicology, this problem was first explored precisely in the scientific works of the author of this article. The proposed article contains a brief summary of the author's conception of the piano ensemble as a genre system, primarily related to the definition of genre-typological specificity of the piano duet. This is precisely the relevance and scientific novelty of this article, which reveals the genre-typological specificity of the piano duet and its modifications in the general system of the piano ensemble.

The practical significance. The theoretical findings of the article can be applied for the developing of the problems of the genre specifics and typology of Piano Ensemble in the musicological issues. The material in this article can be used in the educational research, in particular, in the academic courses «Theory of Music Genres», «Theory and History of Music-Performing Art», «Theory and History of Piano-Performing Art», «Piano Ensemble», «Piano», etc.

Key words: *Piano Ensemble, Piano Duet, Piano Duo, genre specifics, genre typology, genre definition.*

Постановка проблеми. Однією з найзначущіших та найпоширеніших жанрових сфер ансамблевого музичного мистецтва є фортепіанний ансамбль, насамперед його основний репрезентант — фортепіанний дует. Здійснення фундаментальних досліджень фортепіанного дуету, його жанрової специфіки та типології є важливим завданням сучасного вітчизняного музикознавства.

Утім, усупереч значному поширенню і величезній художній вагомості цієї жанрової сфери, проблематика фортепіанного дуету дотепер належить до найменше простудійованих в українському музикознавстві. Саме цим зумовлені актуальність і наукова новизна пропонованої статті, яка розкриває жанрово-типологічну специфіку фортепіанного дуету та його модифікацій у загальній системі фортепіанного ансамблю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну роль у дослідженні історії фортепіанного дуету та його особливостей відіграли праці В. Георгії (W. Georgii), Е. Любіна (E. Lubin), М. Філда (M. Field),

М. Хінсона (M. Hinson), Г. Ветцеля (H. Wetzel), Х. Хр. Ворбса (H. Chr. Worbs), А. Готліба. Особливе значення в процесі теоретичного осягнення цієї жанрової проблематики мали фундаментальні наукові розвідки відомої російської вченої О. Г. Сорокіної (монографія «Фортепіанний дует: історія жанру», 1988, однойменна докторська дисертація тощо). Серед наукових досліджень початку ХХІ ст. слід зазначити кандидатські дисертації Н. Катанової (2002), В. Петрова (2006), Н. Лук'янової (2006) та ін.

У вітчизняному музикознавстві означену проблематику вперше досліджено саме в працях автора цієї статті: кандидатській дисертації «Розвиток жанру фортепіанного дуету в австро-німецькій романтичній музиці», 1992, докторській дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (Польская, 2003), монографії «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» (Польская, 2001) та статтях (Польская, 1997; Польська, 2000). Запропонована стаття містить стислий виклад авторської концепції фортепіанного ансамблю як жанрової системи, пов'язаної насамперед із визначенням жанровотипологічної специфіки фортепіанного дуету.

Мета статті — визначити типологічну специфіку чотириручного фортепіанного дуету та двофортепіанного дуету як основних жанрових різновидів системи фортепіанного ансамблю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Однією з найяскравіших, найсвоєрідніших і найзначущіших сфер камерної музики є фортепіанний ансамбль, який за своєю роллю в системі жанрів репрезентує як камерно-ансамблеве, так і сольне фортепіанне виконавство, маючи при цьому власні, лише йому притаманні жанрові властивості. Репертуар фортепіанного ансамблю містить величезну кількість творів і концертно-виконавського, і педагогічного спрямувань.

Фортепіанний ансамбль являє собою особливу сферу функціонування музичного мистецтва, що належить як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності (професійної чи аматорської), вирізняється художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю та передбачає: 1) процес спільного музикування/виконавства на фортепіано; 2) кількісний та якісний склад учасників такого процесу і необхідних для цього інструментів; 3) самі музичні твори, зазначені для подібного виконання.

За своїм кількісним та якісним складом фортепіанний ансамбль — це виконавський колектив з двох чи більше піаністів, котрі грають на одному або декількох (найчастіше — двох) фортепіано. Фортепіанними ансамблями називаються також твори, призначені для цього виконавського складу.

Провідним репрезентантом фортепіанного ансамблю як такого є фортепіанний дует, екзистенція якого відбувається у двох принципово різних жанрових іпостасях, типологічно відмінних одна від одної за своїми змістовними, хронотопічними та виконавськими характеристиками. Цими основними жанровими типами фортепіанного дуету є: 1) чотириручний фортепіанний дует на одному фортепіано та 2) двофортепіанний дует.

До них належить ряд ансамблевих типологічних модифікацій: 1) на одному фортепіано в три, п'ять і шість рук (ансамбль двох або трьох виконавців); 2) на трьох і більше фортепіано (ансамбль трьох і більше піаністів); 3) модифікації синтезуючого характеру: а) на двох фортепіано у вісім рук (ансамбль чотирьох виконавців, що являє собою подвійний чотириручний дует на двох фортепіано; підкреслимо, що восьмиручна гра є, безсумнівно, спорідненою з квартетним виконавством, тож, на нашу думку, такий тип ансамблю може бути визначений як *«цудо фортепіанний квартет»*); б) на двох фортепіано в шість рук (ансамбль трьох виконавців, що поєднує гру на двох інструментах із чотириручним дуєтом на одному з них).

Зазначимо, що фортепіанний ансамбль може функціонувати як самостійний жанр (точніше — жанри) і як складова камерно-інструментального або камерно-вокального ансамблю (наприклад, чотириручний фортепіанний дует за участі вокального квартету), а також у ролі «колективного соліста» — у концертах для фортепіано в чотири руки з оркестром, з одного боку, і в багатофортепіанних концертах з оркестром, з іншого.

Важливим аспектом теоретико-концептуального осягнення жанрово-типологічної специфіки фортепіанного дуету є вирішення проблем дефініції, термінологічної диференціації його основних видів. Необхідність акцентуації дослідницької уваги на цьому моменті зумовлена недостатньою розробленістю поняттєвого апарату сучасної теорії ансамблю та досить поширеною (як на рівні виконавсько-педагогічної практики, так і в деяких музикознавчих працях) тенденцією до недиференційованого використання терміна «фортепіанний дует» стосовно обох зазначених різновидів фортепіанного ансамблю.

Утім, у сучасній світовій музичній науці та практиці існує принципова термінологічна диференціація цих ансамблевих типів. Так, поняття «фортепіанний дует» переважно означає саме ансамблеве виконавство в чотири руки на одному фортепіано (та відповідні музичні твори, призначені для цього). Двофортепіанний дует же найчастіше (насамперед у західноєвропейській музичній традиції та в західному музикознавстві загалом) визначається як Piano Duo.

Зазначимо, що водночас для категорії фортепіанних ансамблів на різних інструментах, до якої належить двофортепіанний дует, автором статті ще на початку 90 рр. минулого століття введено до поняттєвого апарату сучасної музикології дефініцію «багатофортепіанні ансамблі» (Польская, 1992). З урахуванням цього визначення, російська дослідниця Н. Катонova (2002) пізніше (на початку ХХІ ст.) запропонувала варіант: «мультифортепіанний ансамбль». У свою чергу, Н. Лук'янова (2006) поновлює термінологічний апарат теорії ансамблю введенням поняття «фортепіанний терцет» стосовно фортепіанного ансамблю трьох виконавців у шість рук (за одним або двома фортепіано), розглядаючи його не як модифікацію фортепіанного дуету, а як самостійний ансамблевий різновид, і посилається при цьому на запропоновані нами жанрову типологію та дефініції. (Додамо, що наразі створена нами типологія фортепіанного ансамблю та пов'язані з нею жанрові дефініції застосовуються як базові в більшості досліджень означеної проблематики).

Повертаючись до характеристики основних типів фортепіанного дуету, підкреслимо, що обидва вони мають власні специфічні жанрові характеристики, які принципово вирізняються своїми змістовно-семантичними, просторово-хронотопічними, комунікативно-психологічними, етико-естетичними, фактурно-фонічними ознаками тощо.

Найважливішими жанровими відмінностями між ними є насамперед такі:

- 1) різна змістовно-стильова настанова (камерна — у чотириручному дуєті та концертна — у двофортепіанному);
- 2) різний звуковий обсяг виконавського простору (звуження його до половини клавіатури для кожного піаніста в ансамблі на одному фортепіано — і розширення до «сольних» масштабів повної клавіатури в кожного — у двофортепіанному дуєті) — одна або дві клавіатури, один або два роєлі;
- 3) різна просторово-акустична орієнтація (на обмежений, малий простір кімнати або салону в чотириручному дуєті — та на значний простір великих концертних залів — у дуєті для двох фортепіано);
- 4) різне структурування виконавського простору: необов'язковість його розмежування, виокремлення сцени від залу в чотириручному дуєті з властивою для нього орієнтацією на камерне музикування і принципову корпоративну спільність виконавців і слухачів — та необхідність такого поділу, наявності подіуму, естради (концертна зала з функціональною диференціацією слухачів і виконавців) у двофортепіанному дуєті концертної орієнтації; компактність тісного розташування партнерів поруч за одним фортепіано — і розосередженість широкого

розташування піаністів за різними роялями (із конфігураціями останнього: а) паралельно один до одного; б) один напроти одного тощо);

5) різна образно-семантична орієнтованість (ідилічна — у чотириручному дуєті та героїчна — у двофортепіанному);

6) різна комунікативно-психологічна специфіка (емоційна інтравертність чотириручного дуєту — та віртуозна екстравертність дуєту двофортепіанного; превалювання «виконавства для себе» над «виконавством для інших»; необов'язковість присутності публіки — у чотириручному дуєті та протилежна тенденція — у двофортепіанному; свобода і незалежність кожного з виконавців у двофортепіанному дуєті — та їхня тісніша взаємодія і взаємопорозуміння в дуєті чотириручному);

7) різний біофізичний характер виконавства (тісне стикання, часто — перехрещення рук піаністів, спільність педалі, близькість біополів виконавців у чотириручному дуєті — та відсутність самої можливості будь-якого фізичного контакту у двофортепіанному дуєті);

8) суто фактурно-виконавські, піаністичні відмінності.

Принципово різняться й історичні шляхи обох чільних типів фортепіанного ансамблю, домінуючі форми їх соціального побутування та їх жанрова генеза. Так, генеза чотириручного фортепіанного дуєту та його жанрова еволюція насамперед пов'язані зі сферою побутового домашнього музикування, — водночас походження і розвиток двофортепіанного дуєту невіддільні від процесу становлення публічного концертного виконавства. Зазначимо, що найстабільнішою формою соціокультурного функціонування обох дуєтних жанрів на всіх етапах їхнього існування залишається музична педагогіка.

Етико-естетична специфіка чотириручного фортепіанного дуєту значною мірою зумовлена притаманними цьому жанрові соціально-психологічною та аксіологічною орієнтацією, особливою філософією особистісних взаємин, спілкуванням двох за роялем, оснований на взаємопорозумінні, обопільному співпереживанні та почутті сумісності, співзвучності буття. Ця гармонія людського, життєвого ансамблю створює неповторну ауру чотириручного фортепіанного музикування.

Кристалізація семантики чотириручного дуєту відбувалася наприкінці XVIII — на початку XIX ст. під потужним впливом романтичної філософії та естетики, а також ідилічного світосприйняття, притаманного культурі бідермаєра. Дуєт стає своєрідним уособленням «спорідненості душ», утіленням романтичного ідеалу дружби і злагоди, осередком етичної концепції єднання за допомогою мистецтва, людського співзвуччя, задушевності, сердечності та затишку.

Естетична своєрідність двофортепіанного дуєту створюється на основі жанрової настанови на ефектність, віртуозний блиск,

масштабність, концертність. Вона невіддільно пов'язана із більшою «озовнішненістю» самого характеру виконання («для публіки») та напередвизначеністю відчуження виконавця від слухача, створюваною вже самою структурою концертної зали.

Становлення поетики двофортепіанного дуету величезною мірою пов'язане з іншою іпостассю романтичного світовідчуття — романтичною героїкою, патетикою, театральністю, з образами бунтарів і борців, наділених надлюдською волею, силою духу, мужністю та енергією. У суто виконавському аспекті безсумнівним є вплив романтичної віртуозності на характер і фактуру двофортепіанних дуетів. Найважливішими передумовами формування їх жанрової естетики є розквіт віртуозного піанізму, виникнення нового ідеалу романтичного художника-трибуна, еволюція концертної культури.

Психологічна специфіка дуетної комунікативності ґрунтується на взаємодії доцентрової (виконавець — виконавець) та відцентрової (виконавці — слухачі) тенденцій. Чотириручним фортепіанним дуетам більшою мірою властива перша з них, пов'язана з психологічною орієнтованістю виконавців один на одного, — водночас у двофортепіанних дуетах превалює спільна комунікативна настанова «на публіку».

Специфіка комунікативності, рольового співвідношення виконавських партій, психологічного спілкування партнерів в ансамблі визначає й зумовлює типологічну специфіку дуетного (ансамблевого) письма.

Основними типами ансамблевої взаємодії (і відповідно — дуетного письма), принципово відмінними один від одного, є:

1) ансамбль інтегруючого типу, у якому превалюють інтеграційні тенденції, а рольове співвідношення партій ґрунтується на прагненні зобразити немовби «одного виконавця» за допомогою двох (або декількох); дуети цього типу внутрішньо тяжіють до сольного фортепіанного виконавства;

2) ансамбль діалогічного типу, оснований на принципі діалогічної (полілогічної) взаємодії партнерів, що розуміється як взаємовідносини індивідуальностей, які прагнуть до рівноправного співіснування (як узгоджено-гармонічного, так іноді й конфліктного) на паритетних засадах.

З питаннями ансамблевих взаємовідносин та дуетного письма тісно пов'язана й проблема дуетної фактури. Між вищезазначеними типами дуетного письма й функціональною стороною фактури існують певні взаємозв'язки, зумовлені специфікою ансамблевої комунікативності, психологічної та етико-естетичної орієнтації.

Так, характер ансамблевої взаємодії у двофортепіанному дуеті є типологічно спорідненим із характером взаємодії у фортепіанному

концерті з оркестром і ґрунтується на принципі концертування, змагальності двох виконавських суб'єктів — соліста й оркестру (або ж двох піаністів). Невипадково в повсякденній музичній практиці (педагогічній чи аматорській) фортепіанні концерти виконуються двома піаністами на двох роялях. При цьому фактура кожної з виконавських партій у двофортепіанному дуеті практично не відрізняється від фактури сольних дворучних фортепіанних творів.

Водночас фактурна специфіка чотириручного фортепіанного дуету зумовлена спільністю єдиної для обох виконавців клавіатури, педалі, тісним сусідством виконавців (яке сприяє широкому використанню такого виключно дуетного прийому, як перехрещення рук партнерів).

У дуетах інтегруючого типу найчастіше трапляються гомофонна фактура «мелодія — акомпанемент» із функціонально нерівноправністю партій або ж позбавлені рольової розчленованості хоральна акордика й паралельні дублювання мелодійної лінії, семантика яких історично пов'язана з утіленням ідеї духовної монолітності та єднання.

У дуетах діалогічного типу класичним стереотипом письма є почергове соліювання обох виконавців за типом «відлуння» або запитально-відповідної структури, яке завжди пов'язане з темброво-регістровим зіставленням партій і часто призводить до їх своєрідної театралізації.

Фонічні властивості дуетної фактури, поряд з іншими жанровими параметрами, зумовлюють диференціацію ансамблів на: 1) темброво-неоднорідні; 2) темброво-однорідні; 3) монотемброві. Характерним прикладом темброво-неоднорідного ансамблю є камерно-інструментальний або камерно-вокальний ансамбль за участі фортепіано.

Темброво-однорідними є ансамблі, що складаються з інструментів, подібних за способом виконання та звукодобування. Такими є двофортепіанні дуети та їх жанрові модифікації — багатофортепіанні ансамблі на трьох та більше фортепіано. Монотембровими є ансамблі, виконувані на одному інструменті. Єдиним сучасним музичним інструментом, що вможливає це, є фортепіано. Тому саме чотириручний дует (та його модифікації, про які йшлося вище) — єдиний вид монотембрового ансамблю, який завдяки акустичній ідентичності звуковисотних і тембрових зон являє собою ідеальну за фонічною однорідністю та збалансованістю ансамблеву модель, парадигмально наближену до сольного виконавства.

Жанровій природі фортепіанного ансамблю загалом притаманна також тенденція до оркестральності, зумовлена універсалізмом фортепіанного виконавства як такого і фонічними властивостями дуетної фактури, її здатністю до відтворення темброво-колеристичних ефектів оркестрового звучання, артикуляційної специфіки окремих інструментів і цілих оркестрових груп. Існування зазначеної тенденції зумовлює

функціонування в межах репертуарного доробку цього жанру, поряд з оригінальними композиторськими творами, численних дуетних транскрипцій симфонічних і оперних творів.

Розвиток фонічних властивостей дуетної фактури пов'язаний як із перетворенням ознак оркестральності, так і з усвідомленням колористичних можливостей самого рояля, породжених бурхливим розквітом сольного фортепіанного виконавства в XIX–XX ст.

Поєднання симфонічності та фортепіанності по-різному проявляється в кожному з фортепіанних дуетних типів. Так, двофортепіанний дует надає більше можливостей для «крупного мазка», відтворення об'ємності, насиченості оркестрового звучання, віртуозної свободи й фактурної повноти, деталізації інструментальних штрихів та підголосків.

Чотириручний фортепіанний дует, у свою чергу, дозволяє досягати унікальних темброво-фонічних ефектів, величезної сили динамічних і фактурних «згущень», максимального використання клавіатури, усіх регістрів фортепіано, поєднання цілісності й компактності єдиного ансамблевого організму з можливостями колористичної регістрової індивідуалізації дуетних партій та окремих «інструментів» — голосів усередині них.

Різноманітні фортепіанні ансамблі (передусім фортепіанні дуети) є широко представленими у творчості більшості найвидагніших композиторів XVIII–XX ст., серед котрих — Й. С. Бах, В.-А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс, А. Дворжак, А. Рубінштейн, Е. Гріг, К. Сен-Санс, К. Дебюссі, М. Равель, П. Чайковський, С. Рахманінов, І. Стравінський, А. Шенберг, П. Хіндеміт, Ф. Пуленк, Д. Шостакович та багато інших.

Сучасній епосі з її трагічною роз'єднаністю та некомунікабельністю життєво необхідними є колосальна консолідуюча здатність, постійна тенденція до взаємодії та діалогу, величезна сила етичного впливу, відчуття спільності буття як вищого блага, що іманентно притаманні дуетній поезії й самій жанровій природі фортепіанного ансамблю та сприяють духовному відродженню суспільства, відновленню порушеного зв'язку часів, відчуттю неповторності кожної людської особистості та її значення в акорді буття.

Висновки. Фортепіанний ансамбль — це сфера музичного мистецтва, що належить одночасно до композиторської та виконавської діяльності та містить: 1) процес спільного музикування/виконавства на фортепіано; 2) кількісний та якісний склад учасників такого процесу і необхідних для цього інструментів; 3) самі музичні твори, призначені для подібного виконання.

Жанрова типологія фортепіанного ансамблю зумовлена диференціацією його основних різновидів за такими параметрами: 1) кількісним складом інструментів, необхідних для функціонування ансамблю (одне або два та більше фортепіано); 2) кількісним складом виконавців (фортепіанний дует, фортепіанний терцет, фортепіанний квартет); 3) якісним складом ансамблю, пов'язаним із виконавством на одному (чотириручний фортепіанний дует та його модифікації) або різних (двофортепіанний дует чи багатофортепіанний ансамбль) інструментах. Основними типами фортепіанного ансамблю є чотириручний дует на одному фортепіано (Piano Duet) та двофортепіанний дует (Piano Duo), що принципово відрізняються один від одного за своїми жанровими ознаками (змістовно-семантичними, просторово-хронотопічними, комунікативно-психологічними, етико-естетичними, фактурно-фонічними, виконавсько-технологічними тощо).

Важливими перспективами подальших наукових розвідок у цьому проблемному полі є подальший розвиток феноменологічного та системно-жанрового напрямів дослідження фортепіанного ансамблю, пов'язаних з теоретичним осягненням жанрово-типологічної та семантичної специфіки його провідних різновидів, виявом їх змістовних і фактурно-виконавських ознак.

Список посилань

- Катонова, Н. Ю. (2002). *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра. (Дисс. канд. искусствoved.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»)*. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Лукьянова, Н. В. (2006). *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века. (Дисс. канд. искусствoved.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»)*. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Петров, В. О. (2006). *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра. (Дисс. канд. искусствoved.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»)*. Астраханская государственная консерватория. Астрахань.
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография*. Харьков: ХГАК.
- Польская, И. И. (2003). *Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты. (Дисс. д-ра искусствoved.: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»)*. Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев.
- Польская, И. И. (1997). Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта). *Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): збірник наукових праць*, 2, 42–47. Київ: МКА.

- Польская, И. И. (1992). *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке. (Дисс. канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство»)*. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Польська, І. І. (2000). Проблеми жанрової типології фортепіанного виконавства. *Культура України: збірник наукових праць*, 6, 171–180. Харківська державна академія культури. Харків.
- Сорокина, Е. Г. (1988). *Фортепианный дуэт: История жанра: монография*. Москва: Музыка.

References

- Katonova, N. Yu. (2002). *The ensemble of two pianos in the 20th century. Typology of the genre. (The thesis of Candidate of Art Criticism speciality 17.00.02 “Musical Art”)*. P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow. [In Russian].
- Lukyanova, N. V. (2006). Piano ensemble as a phenomenon of the music culture of Leningrad - St. Petersburg of the second half of the 20th century. *(The thesis of Candidate of Art Criticism speciality 17.00.02 “Music Art”)*. N. A. Rimsky-Korsakov St-Peterburg State Conservatory. Sanct-Peterburg. [In Russian].
- Petrov, V. O. (2006). Piano duet of the 20th century: issues of the history and theory of the genre. *(The thesis of Candidate of Art Criticism speciality 17.00.02 “Musical Art”)*. Astrakhan State Conservatory. Astrakhan. [In Russian].
- Polskaya, I. I. (2001). *The Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics, Monograph*. Kharkov: KhSAC. [In Russian].
- Polskaya, I. I. (2003). Chamber Ensemble: the theoretical and culturological aspects. *(Thesis for a doctor's degree in art-criticism on a speciality 17.00.03 – Music Art)*. National P.I. Tchaikovsky Musical Academy of the Ukraine, Kiev, [In Russian].
- Polskaya, I. I. (1997). Problems of the typology and genre specificity of a piano ensemble (duet). *(The search for the interaction of modern pedagogy, art and education (issues of theory and practice): Collection of scientific works (pp. 42–47). Rel. 2)*. Kyiv: MKA. [In Russian].
- Polskaya, I. I. (1992). The development of the genre of piano duet in Austro-German romantic music. *(The thesis of Candidate of Art Criticism speciality 17.00.02 “Musical Art”)*. N. A. Rimsky-Korsakov St-Peterburg State Conservatory. St-Peterburg. [In Russian].
- Polska, I. I. (2000). Issues of genre typology of piano performing art. *(The Culture of Ukraine: Collection of scientific works (pp. 171–180). Rel. 6.)* Kharkiv State Academy of culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Sorokina, E. G. (1988). Piano duet: History of the genre, *Monograph*. Moscow: Music. [In Russian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.018

УДК 781.68:780.616.432.091](045)

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

allarum13@gmail.com

https://orcid.org//0000-0002-9627-1926

ВИРАЗНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

На основі системного аналізу феномену «виразність» у музичному і, зокрема фортепіанному, виконавстві виявлено сутність та структуру зазначеного явища. Визначено його компоненти, розкрито їх специфіку. Надамо авторське визначення поняття «виразність» у контексті фортепіанного виконавства. Зазначено, що його основу становлять взаємодоповнюючі та взаємовпливаючі компоненти системи виразних засобів: темпометроритм, мелодико-інтонаційні засоби, туше та педалізація, тембродинаміка. Доведено, що лише використання всіх компонентів системи виконавської виразності вможливує втілення емоційної програми та розкриття художнього змісту твору.

Ключові слова: *емоційна програма, виконавське мислення, виконавський тонус, виконавська виразність, темпометроритм, туше, тембродинаміка.*

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

ВИРАЗИТЕЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

На основании системного анализа феномена «выразительность» в музыкальном и, в частности фортепианном исполнительстве выявлены суть и структура обозначенного явления. Определены его компоненты, раскрыта их специфика. Предоставлено авторское определение понятия «выразительность» в контексте фортепианного исполнительства. Обозначено, что его основу составляют взаимодополняющие и взаимовлияющие компоненты системы средств выразительности: темпометроритм, мелодико-интонационные средства, туше и педализация, тембродинамика. Доказано, что только использование всех компонентов системы исполнительской выразительности дает возможность воплотить эмоциональную программу и раскрыть художественное содержание произведения.

Ключевые слова: *эмоциональная программа, исполнительское мышление, исполнительский тонус, исполнительская выразительность, темпометроритм, туше, тембродинамика.*

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

EXPRESSIVENESS AS A CATEGORY OF PIANO-PERFORMANCE MUSICOLOGY

The aim of the paper is to substantiate the author's definition of "expressiveness" in the context of piano art based on the system analysis of the "performer's expressiveness" phenomenon.

Research methodology. The article uses the 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, the methods of systemic, terminological and comparative analysis.

Results. Based on the systematic analysis of the "expressiveness" phenomenon in the musical, and particularly, in the piano performance, the essence and structure of the mentioned phenomenon have been discovered. Its components have been defined and the specific features have been developed. The paper suggests the author's definition of "expressiveness" phenomenon in the context of the piano performance. It has been noted that it is based on the mutually combining and influencing components of the means of expressiveness system: tempo metro-rhythm, melodic intonation means, carcass and pedalization, timbre dynamics. It has been proven that only cohesive use of all the components of the system of the performer's expressiveness makes it possible to show the emotional programme and display the artistic contents of the composition. It has been concluded that the expressiveness in the piano performance is a complex of individual piano tricks that, when using in the interpretation, helps unfold the emotional program and artistic content of the composition, as well as show the artistic thought of the composer most accurately.

Novelty. An attempt is made to present a systematic analysis of "expressiveness" phenomenon in the music performance art. The author's definition of "expressiveness" phenomenon is given in the context of the piano performance.

The practical significance. The information contained in the article can be used in the lectures of the piano classes, as well as in the courses of lectures in "Theory of Music" and "Music Interpretation".

Key words: *emotional program, performing thinking, performance tone, performance expressiveness, tempo metro-rhythm, carcass, timbre dynamics.*

Постановка проблеми. Основною метою будь-якого музиканта-виконавця є розкриття художньо-образного задуму композитора, що зумовлює необхідність детального опрацювання твору й упровадження тих засобів виразності, які найбільше сприятимуть проникливому й ефектному виконанню. Виразність — важлива проблема виконавського мистецтва, адже рівень володіння палітрою тих чи інших засобів виразності відрізняє інтерпретацію одного виконавця від іншого, визначає ступінь індивідуальної майстерності музиканта, впливає на

емоційний стан слухача. У царині фортепіанного мистецтва виразність характеризує рівень володіння інструментом і є одним з критеріїв оцінювання піанізму виконавця.

Роль виразності в процесі інтерпретації музичних творів величезна, що зумовлює зацікавленість музикознавців цим феноменом утім, незважаючи на численну наукову літературу, присвячену вивченню різних аспектів цього явища, нині бракує досліджень, у яких структуровані всі компоненти виконавської виразності. Значимість і недостатня вивченість такого явища, як виконавська виразність і зумовлює актуальність проблематики статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатогранність феномену «виконавська виразність» зумовлює численність контекстів його вивчення й різноманіття дефініцій. Кожен з аспектів дослідження зазначеного феномену є доцільним, оскільки тією чи іншою мірою сприяє розвитку виконавської майстерності.

Літературу, у якій репрезентуються різні підходи до вивчення виконавської виразності, можна класифікувати відповідно до вектора досліджень. Так, дисертаційне дослідження І. Андрієвського висвітлює засоби музичної виразності в скрипковому виконавстві; Ф. Валєєвої — розвиток артикуляційної майстерності музиканта-інструменталіста; різні аспекти формування виконавської виразності означені в статтях Ф. Валєєвої; науковий інтерес М. Давидова спрямований на виконавське мислення баяніста. Література з проблем фортепіанного виконавства висвітлює весь спектр проблем виразності. Фундаментальні праці О. Алексеєва, Л. Баренбойма, Є. Бодки, І. Браудо, Н. Голубовської, Г. Когана, Н. Корихалової, Б. Кременштейна, Є. Лібермана, Н. Любомудрової, С. Ляховицької, С. Майкапара, А. Малинковської, К. Мартінсена, Г. Нейгауза, Д. Рабиновича, С. Савшинського, Є. Тимакіна, М. Фейгіна, С. Фейнберга, Г. Ципіна та ін. стали основою сучасного фортепіанного виконавства.

Мета статті — надати авторське визначення поняття «виразність» у контексті фортепіанного мистецтва на основі системного аналізу феномену «виконавська виразність».

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема виразності завжди цікавили не лише музикознавців, а й фахівців у галузі філософії, психології, педагогіки. У філософській термінології «виразний» — подібний до значення слова «багатозначний» і тлумачиться як щось яскраве за своїми властивостями і зовнішнім виглядом (*Філософський енциклопедический словарь*, 1983, с. 52).

Виразність у психології — це насамперед емоційність, прояви темпераменту (*Краткий психологический словарь*, 1999, с. 45). Зазвичай

у психології виразність асоціюється з емоційним станом, виявом емоцій та почуттів, «експресією», тобто яскравим проявом почуттів, настроїв, думок.

Емоційна складова — основа і музичного виконавства, адже музика — найемоційніший вид мистецтва. У кожній музично-виконавській інтерпретації завжди втілюється величезний і складний спектр різних емоцій. Як зазначає С. Єгорова, у будь-яке музичне виконання обов'язково входить «емоційна зона інтерпретації» (Єгорова, 2013, с. 23) або «емоційний рівень реалізації авторського тексту» згідно з О. Алексеевим (Алексеев, 1961, с. 198). Зокрема в процесі гри на фортепіано виконавець неодмінно має усвідомити, відчутти і реалізувати емоції, що наявні в кожному конкретному музичному творі у вигляді емоційного змісту або емоційної програми, яку В. Ражников характеризує як «досить докладний і послідовний ланцюг емоцій та настроїв, що виникають у музиканта в процесі виконання музичного твору» (Ражников, 1994, с. 15). Для реалізації емоційної програми фортепіанного твору у виконавця є вся семантика музичного тексту, структурні та смислові компоненти, які необхідно осмислити, відчутти і виконати. Відтворення емоційного змісту музичного твору в процесі гри здійснюється через засоби музичної виразності (Ражников, 1994, с. 16).

Важливою характеристикою виразності у виконавстві, зокрема у фортепіанному, є здатність зовнішнього виражати внутрішнє, тобто спроможність художнього розкриття внутрішнього змісту твору. Це зумовлює необхідність наявності виконавця, котрий є найважливішою ланкою в процесі відтворення музичного твору, адже розшифровує і передає слухачеві всі нюанси музичного тексту. Жоден композитор не в змозі за допомогою знаків позначити всю безліч засобів виразності, які необхідно використати в процесі передачі внутрішнього змісту твору, оскільки в такому разі виконавець «був би настільки обмежений читанням усіх проставлених в нотах знаків, що мимоволі мав би втратити здатність до живої і безпосередньої вразливості, а отже, і її виразної передачі» (*Музыкальная энциклопедия*, 1974, с. 448–449).

Інструментами посилення виразності виконання можуть бути уповільнення і прискорення темпу, динамічні посилення й ослаблення, тонке нюансування, а також тембральні та колористичні ефекти, що досягаються за допомогою різних прийомів удару (фортепіано), штриха (скрипка), амбушура і дихання (духові інструменти, людський голос) та ін. Використання всього арсеналу прийомів відтворення нотного тексту надає грі виразності, а виконавець у цьому процесові є посередником між нотним текстом і слухачем.

Поняття «виразність» у музикознавстві трактується по-різному. Зокрема Ф. Валеева вважає її важливою складовою виконавської майстерності, яка, на думку дослідниці, є багатокомпонентною системою, що функціонує цілісно і гармонійно. Виразність виконання передбачає осмислене промовлене інтонування музичної тканини твору (Валеева, 2013, с. 122).

М. Давидов у зазначеному контексті наголошує на важливості виконавського мислення та виконавського тону. Автор трактує виконавське мислення як складне багаторівневе поняття, що містить асоціативність музичних уявлень з враженнями про немuzичний образний світ та слухове мислення, яке водночас поділяється на горизонтальне (уявне, внутрішнє, слухо-моторне, випереджаюче, те, що контролює) та багатоплощинне (контроль компонентів фактури, акустики залу, у якому виконується твір та ін.). Виконавський тонус, згідно М. Давидовим, це — контрольований виконавцем процес модифікуючого емоційного переживання характеру звучання, адекватного розгортанню художньо-образної системи під час виконання музичного твору. Емоційний тонус виконавця і тонус реального звучання мають бути емоційно адекватними. На формування виконавського тону впливають: тембр, темпметроритм, динаміка, агогіка, артикуляція, усвідомлення драматургії музичного твору, а також звернення до асоціацій, театралізацій (Давыдов, 2013).

Багато дослідників відзначають, що поняття «виконавська виразність» багаторівневе, отже, для визначення його структури необхідно виявити й основні компоненти. Зокрема Ф. Валеева називає такі:

- наявність художньо-образного мислення;
- наявність інтерпретаторського мислення (здатності до переосмислення та власного трактування твору);
- контроль якості й образності звучання за допомогою комплексу різних і суто виконавських засобів.

Пояснюючи зміст цих компонентів, дослідниця підкреслює, що наявність художньо-образного мислення передбачає здатність виконавця уявляти художні образи у звуковій формі і навпаки, подумки, або навіть наочно, візуалізувати звуковий матеріал. «Можливість не просто копіювати, а по-своєму інтерпретувати побачене або почуте також є надзвичайно важливою в прагненні до розвитку виконавської виразності» (Валеева, 2013, с. 123). Адже саме це детермінує існування кардинально відмінних виконавських інтерпретацій одного і того самого твору. Особливо автор підкреслює необхідність у виконавському процесі контролю якості й образності звучання за допомогою комплексу виражальних і виконавських засобів. Зокрема мелодію, ритм, гармонію,

фактуру, поліфонію, форму, структуру й інші елементи музичної мови дослідниця вважає засобами художньої виразності композитора, а не виконавськими, хоча зазначені засоби безпосередньо впливають на формування образу. Оскільки мову музиканта-виконавця характеризують три властивості: тривалість (протяжність, темпоритм), сила (гучність) і тембр, до фортепіанних виконавських засобів, згідно з Ф. Валєєвою, належать: темп і його коливання; акцентуація й метроритмічні нюанси; динамічні, темброві зміни та педалізація; штрихи, артикуляція й туше; фразування, виразне інтонування тощо.

На відміну від Ф. Валєєвої, С. Єгорова не поділяє музично-виражальні засоби на виразні і виконавські, підтверджуючи їх тісний взаємозв'язок та взаємовплив. Дослідниця вважає, що до музично-виражальних засобів у фортепіанному виконавстві належать: сам матеріал творчості музиканта — звук і його градації; виконавське туше, за допомогою якого втілюються штрихові та артикуляційні особливості музики; ритмічний рисунок і динамічне нюансування; тембральні фарби, музичний рух, агогіка, паузи і цезури, педалізація та ін. Музикознавець підкреслює, що засоби музичної виразності завжди перебувають у стані взаємовпливу: вони взаємодоповнюють і взаємозаміняють один одного (Єгорова, 2013, с. 25).

Із цим твердженням не зовсім погоджується Є. Ліберман, котрий зазначає, що поняття «взаємозамінності» виконавських засобів не «передбачає повну заміну одних засобів іншими — не можна грати зовсім без звука, або без агогіки, або без штрихів тощо. Однак здебільшого висвітлення одних засобів емоційної виразності неминуче призводить до зменшення ролі інших, які стають малопомітними» (Ліберман, 1988, с. 198).

Незважаючи на ступінь взаємодоповнення і взаємовпливу, основні музично-виражальні засоби фортепіанного виконавства можна об'єднати в чотири масштабні блоки:

- темпометроритм — засоби виразності, які так чи інакше пов'язані зі швидкістю виконання;
- мелодико-інтонаційні — прийоми інтонування, фразування;
- туше і педалізація — засоби виразності, які безпосередньо впливають на манеру і прийоми звукодобування;
- тембродинаміка — сила й забарвлення звука.

Засоби виразності окремо не вирішують проблеми виразного виконання. Зокрема темпометроритм для піаністів — це насамперед відображення певної образної та жанрової сфер, адже більшість темпових позначень указують не на швидкість виконання, а на характер твору. С. Єгорова (2013) підкреслює, що для кожного музичного твору існує

певна темпова зона, у межах якої зміст твору й характер музики розкриваються найкращим чином. Темп виконання існує не сам по собі, він безпосередньо пов'язаний з гармонією, ладом, мелодикою, формою, фактурою твору. На темп впливає також ритмічна організація мелодії, зокрема групи дрібних нот, що утворюють той чи інший мелізм або з'єднання декількох мелізмів, потребують уповільнення темпу.

Одним з головних чинників виконавської виразності є фразування, тобто спосіб поєднання звуків, злиття їх в інтонації, фрази, речення, періоди. Об'єднання звуків у музичні фрази або членування фраз часто здійснюється за допомогою динамічних і тембрових змін, цезур, змін темпу. Зазвичай елементи структурної організації музичного твору — періоди, речення, фрази, мотиви — досить чітко відчуються на слух і легко виявляються візуально. Утім, зазвичай навіть проста структура вможливорює різні тлумачення фразування. Завдяки вмільому фразуванню музичне виконання твору уподібнюється до живої, природної, інтонаційно виразної мови. Саме тому вміння будувати виразну музичну фразу з метою розкриття художнього змісту твору — основа мистецтва музичної розповіді.

Осягнення інтонаційної сфери твору також є однією з фундаментальних засад процесу фортепіанного виконавства. Інтонацію в музиці визначають як емоційне музичне висловлювання, яке ґрунтується на слуховому досвіді та звукових і мовних асоціаціях виконавця. Інтонавання завжди пов'язане з логікою музичного мислення, свідомим відтворенням певних почуттів, емоцій, думок. Лише цілісне розуміння внутрішніх механізмів функціонування системи інтонавання може допомогти виконавцеві виразити себе через твори, котрі він виконує. Процес інтонавання часто асоціюють з артикуляцією, але тлумачать її не як систему ігрових прийомів зв'язування чи членування звуків, а як елемент системи засобів виразності музичної мови, синонім поняття «вимовляння».

Особливу роль у фортепіанному виконавстві відіграє специфіка звукодобування, а якість звука виконавця під час інтерпретації твору зумовлена специфікою дотику музиканта до клавіатури. У цьому разі емоції реалізуються за допомогою виконавського туше, яке Н. Перельманом визначив як «найтонкіший й сакральний у фортепіанній грі пристосувальний механізм» (Перельман, 2007, с. 93).

Згідно з Ф. Валєєвою, туше — це особиста манера дотику виконавця до інструмента, його взаємодія з клавіатурою, що впливає на силу, забарвлення, глибину, співучість, уривчастість музичного звука. Фортепіанний звук виконавця і туше одного піаніста завжди відрізняються від туше та виконавського звука іншого, адже емоційне

наповнення піаністичного звука і туше абсолютно індивідуальні. Звук фортепіано можна характеризувати як м'який, ніжний, соковитий, оксамитовий, благородний, співучий, щільний, жорсткий, вольовий.

У межах одного штриха і одного способу артикуляції на фортепіано можна досягти безлічі градацій та варіантів звучання, що трансформуються залежно від відчуття виконавцем звука, його забарвленості: «пальцеве» legato (кантилена романтичної епохи); «звукове» legato, виразне і злите legato (імітація співу, вокального belcanto); прозоре і гнучке legato (створення поетичних, «повітряних» образів); «пальцеве» staccato (чітке, швидке і легке звучання); staccato-leggiero, staccato-pizzicato (ілюзія струнного pizzicato); staccato-martellato (енергійне, різке і сильне уривчасте звучання) тощо. Н. Корихалова підкреслює нерозривний взаємозв'язок виразності і техніки: «Туше піаніста, його дотик до клавіатури фортепіано завжди містить не тільки художній, а й технічний аспект. Пошук необхідного звука для реалізації емоційного змісту конкретного музичного твору зумовлює застосування певних технічних прийомів гри» (Корихалова, 2006, с. 140).

Робота над різноманітним фортепіанним звуком під час розкриття емоційного змісту твору неодмінно пов'язана з тембром і динамікою, які також є найважливішими засобами виконавської музичної виразності. З цього приводу музикознавець М. Старчеус зазначає: «музиканти відтворюють деякі чуттєві характеристики тембру для надання певного емоційно-сміслового забарвлення звучанню», через що тембр проявляється як емоційно-образний характер музичного звука (Старчеус, 2003, с. 167). Музикознавець підкреслює, що характеристики тембральної забарвленості завжди містять емоційну складову і «являють собою метафори: зорові, світлоколірні (яскравий, світлий, темний, матовий, блискучий, сріблястий); слухові (глухий, різкий, скляний, металевий, дзвінкий); тактильні, смакові (соковитий, сухий, густий, рідкий, холодний, теплий, м'який, оксамитовий). Часто музиканти надають тембру і таких узагальнюючих характеристик: багатий, бідний, шляхетний, вульгарний, чарівний тощо» (Старчеус, 2003, с. 172). Особливу роль у збагаченні тембрального забарвлення фортепіанного звука відіграє імітація на фортепіано тембрів інших музичних інструментів і співо-чих голосів.

Виконавська реалізація емоційного змісту фортепіанного твору досягається і ефектами педального звучання. Педаль впливає на тембро-ве забарвлення звука, усіляко збагачує, продовжує, змінює його.

Одним з найважливіших та найдієвіших засобів реалізації емоційного змісту музичного твору є динаміка, яка має значний емоційний

потенціал. Зокрема Є. Назайкинський підкреслює, що звукове втілення динаміки є багатозначним: *forte* і *piano* передають не тільки силові рівні звука і зіставлення полярних звучань, а *crescendo* і *diminuendo* — не тільки «збільшення сили звучання» і «поступове зменшення сили звука». Це і різноманітні взаємодії динаміки, і вільний перехід від одного звучання до іншого, і відповідність динамічних змін музично-виразним інтонаціям й мотивному поділу виконуваного твору. Крім того, кожному динамічному відтінку притаманні тонкі, надзвичайно чуйні внутрішні силові та смислові градації, причому відмінності між ступенями гучності не стільки кількісні, скільки якісні свідчать про характер звука (Назайкинський, 1972, с. 262).

С. Єгорова зазначає, що динаміка в музичному творі зумовлена змістом і формою художнього образу. Наприклад, якщо виконується коліскова, у якій художній образ відносно монотематичний, то і звучання буде достатньо одноплановим; якщо музика втілює душевні хвилювання, то і динамічне нюансування звуку буде яскраво контрастним — від найніжнішого *pianissimo* до найпотужнішого *fortissimo*.

Необхідною складовою виконавської виразності є і асоціативне слухове мислення, яке дозволяє під час розкриття художнього змісту музичного твору втілити ті прийоми, які не в змозі зобразити нотний текст.

Вибір темпу, динаміки, туше, артикуляції, фразування педалізації під час художнього відтворення музичного твору завжди зумовлений індивідуальними особливостями та технічною спроможністю піаніста, що спричиняє наявність різноманіття інтерпретацій.

Висновок. Отже, на основі вищевикладеного можна дійти висновку, що виразність у фортепіанному виконавстві — це комплекс індивідуальних взаємодоповнюючих піаністичних прийомів, використання яких під час інтерпретації дозволяє втілити емоційну програму і художньо-образний зміст твору, розкрити художній задум композитора якнайкраще. Виконавські засоби виразності умовно можна класифікувати на групи за принципом аспектів інтерпретації: туше і педалізація; інтонування, фразування, артикуляція; тембродинаміка; темпометроритм тощо. Лише комплексне використання всіх компонентів системи виконавської виразності вможливило втілення емоційної програми та розкриття художнього змісту твору.

Перспективи подальших досліджень зазначеної проблематики полягають у поглибленому вивченні малодосліджених засобів виконавської виразності у фортепіанній сфері.

Список посилань:

- Алексеев, А. (1961). *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка.
- Валеева, Ф. Х. (2013). Вопросы развития исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста на этапе высшего профессионального образования. *Педагогическое мастерство, Материалы III международной научной конференции, июнь 2013 г.* (с. 122–124). Москва: Буки-Веди.
- Давыдов, Н. А. *Аспекты исполнительского мышления*. Взято из irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2
- Егорова, С. В. (2013). Исполнительская реализация эмоционального содержания фортепианного произведения: звуковой аспект. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сборник статей по материалам XXVIII международной научно-практической конференции*, 9, 22–32. Новосибирск: «СибАК».
- Корыхалова, Н. П. (2006). *За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Краткий психологический словарь*. (1999). Л. А. Карпенко (Ред.-сост.). А. В. Петровский и М. Г. Ярошевский (Общ. ред.). Ростов-на Дону: «Феникс».
- Либерман, Е. Я. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Музыкальная энциклопедия*. (1974). (Т. 2.). Ю. В. Келдыш (Ред.). Москва.
- Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка.
- Нейгауз, Г. Г. (1988). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. Москва: Музыка.
- Перельман, Н. Е. (2007). *В классе рояля. Короткие рассуждения*. Москва: «Классика-XXI».
- Ражников, В. Г. (1994). *Диалоги о музыкальной педагогике*. Москва: ЦАПИ.
- Старчеус, М. С. (2003). *Слух музыканта*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
- Философский энциклопедический словарь*. (1983). Москва: «Советская Энциклопедия».

References:

- Alekseyev, A. (1961). *Methods of teaching the piano*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Valeyeva, F. H. (2013). Development issues of performing skills of a musician-instrumentalist at the stage of higher professional education. *Pedagogical Excellence, Materials of the 3rd International Scientific Conference, June 2013* (pp. 122-124). Moscow: Buki-Vedi. [In Russian].
- Davydov, N. A. *Aspects of Performing Thinking*. Retrieved from irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2. [In Russian].

- Yegorova, S. V. (2013). Performing the realization of the emotional content of the piano work: the sound aspect. In the world of science and art: issues on philology, art criticism and cultural studies. *Collection of articles on the materials of the 28th International Scientific and Practical Conference, 9, 22-32*. Novosibirsk: «SibAK». [In Russian].
- Korykhalova, N. P. (2006). *Behind the second grand piano. Work on a musical work in the piano class*. St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].
- A Brief Psychological Dictionary* (1999). L. A. Karpenko (Ed., Ed.) A. V. Petrovsky, M. G. Yaroshevsky (General Ed.). Rostov-on-Don: "Phoenix". [In Russian].
- Lieberman, E. Ya. (1988). *Creative work of the pianist with the author's text*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- The music encyclopedia* (1974). (Vol. 2). Yu. V. Keldysh (Ed.). Moscow. [In Russian].
- Nazaikinsky, E. V. (1972). *On the psychology of musical perception*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Neuhaus, G. G. (1988). *On the art of piano playing: teacher's notes*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Perelman, N. E. (2007). *In the classroom of the piano. Short reasoning*. Moscow: "Classics-XXI". [In Russian].
- Razhnikov, V. G. (1994). *Dialogues about music pedagogy*. Moscow: TsAPI. [In Russian].
- Starcheus, M. S. (2003). *Hearing musician*. Moscow: Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. [In Russian].
- Philosophical Encyclopedic Dictionary*. (1983). Moscow: "Sovetskaya entsiklopediya." [In Russian].

Надійшла до редколегії 03.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.019

УДК. 784.4.011.26:398.8](=161.2)(045)

Т. М. Рябуха, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків

tamaravoices33@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-2076-2136

ВЗАЄМОДІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ІНТОНАЦІЙ ТА СТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ПІСЕННІЙ ЕСТРАДІ

Українська естрадна пісня розвивалася з певним історичним «відставанням» від західноєвропейських і американських моделей, що виникли ще у 20 рр. ХХ ст. Становлення естрадно-пісенної культури нового типу в Україні відбулося в 70 рр. минулого ст., що відображено в національній ментальності «нових шлягерів». З 80 рр. ХХ ст. формується новий лексичний фонд української пісенної естради, де головною ознакою стали взаємодія та поєднання фольклорних інтонацій з національними стандартами. Проявлялося це в обробках народних пісень у певній стильовій манері, цитуванні фольклорного матеріалу в естрадно-пісенних композиціях, створенні оригінальних композицій на фольклорній основі та «сплаві» національної манери виконання з інонаціональними (джаз, рок, блюз, босанова та ін.).

Ключові слова: *українська естрадна пісня, фольклорні інтонації, національна стилістика.*

Т. Н. Рябуха, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры эстрадного и народного вокала, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИНТОНАЦИЙ И СТИЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В УКРАИНСКОЙ ПЕСЕННОЙ ЭСТРАДЕ

Украинская эстрадная песня развивалась с некоторым историческим «отставанием» от западноевропейских и американских моделей, которые возникли еще в 20 гг. ХХ в. Создание эстрадно-песенной культуры нового типа в Украине припадает на 70 гг. прошлого века, что отражено в национальной ментальности «новых шлягеров». Начиная с 80 гг. ХХ в. формируется новый лексический фонд украинской песенной эстрады, где главным признаком было взаимодействие и объединение фольклорных интонаций с национальными стандартами. Проявлялось это в обработках народных песен в стилевой манере, цитировании фольклорного материала в эстрадно-песенных композициях, создании оригинальных композиций на фольклорной основе, «сплаве» национальной манеры исполнения с инонациональными (джаз, рок, блюз, босанова и др.).

Ключевые слова: *украинская эстрадная песня, фольклорные интонации, национальная стилістика.*

T. N. Riabukha, Candidate of Art Criticism, lecturer of Pop and Folk Vocal Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE INTERACTION OF FOLKLORE INTONATIONS AND STYLISTIC TENDENCIES IN UKRAINIAN SONG VARIETY ARTS

The relevance of the topic is determined by the interaction of folklore intonations and stylistic tendencies in the genre of the modern Ukrainian pop song, performed in the modified aesthetic and communication forms.

The purpose of the article is to reveal the interaction of folklore intonations and stylistic tendencies in the modern Ukrainian pop song using the example of certain music groups.

Research methodology. The study reviews the research papers and monographs, in which the features of national stylistics based on the folk intonations in the variety arts and song culture of Ukraine are singled out.

Results. The folk-origin is introduced in various forms into stylistics, adopted from genres and styles of popular world music (jazz, rock, pop styles in many variants). It determines the special originality of the Ukrainian pop song development with the preservation of the aesthetic and communication constant — the reliance on the substantial intonations as well as on the Ukrainian speech. Along with the “classical” research in the area of the song genre, there are also developments that deal with the modern pop-mass forms. They contain the features of the national stylistics based on folklore intonations in the variety arts culture of Ukraine. This line of research is particularly relevant in connection with the methodology of the vocal variety arts performance developed at the corresponding departments and departments of music art institutions.

Novelty. The article presents an attempt of the comprehended material in which folklore intonations are considered in the interaction with stylistic tendencies in the modern Ukrainian song field using the example of such groups as *Vopli Vidoplyasova*, *Nokturnal Mortum* and *Dakha Brakha*.

Conclusion. The wide use of folklore authenticity — melodic, tuneful, rhythmic, timbre and vocal-performing (using folk instruments with electronics, folk singing in pop and song compositions) highlights the artistic merits of the pop song in Ukraine and nowadays it represents a complete creative phenomenon.

Keywords: Ukrainian pop song, folklore intonations, national stylistics.

Актуальність теми дослідження в цій статті визначається розглядом стилістичних коренів фольклорних інтонацій у жанрі сучасної української естрадної пісні, наявних у модифікованих естетико-комунікативних формах. Це підтверджується сучасною практикою буття пісні, яка оснований на асиміляції в єдиному «пісенному просторі» традиційних нових її форм як академічного, так і масово-культурного змісту.

Постановка проблеми. Здолавши достатньо складний шлях зародження й розвитку, українська пісенна естрада набула своєї особливої індивідуальності, заявила про себе на міжнародному рівні, асимілювала й утілила кращі традиції національної та світової популярної музики.

Фольк-начало, проникаючи в різноманітних формах запозичених жанрів і стилів популярної світової музики (джаз, рок, поп у безлічі варіантів), визначило своєрідність розвитку української естрадної пісні зі збереженням естетико-комунікативної константи — основуванні на базових інтонаціях, а також на українській мові. Цій проблемі присвячені музикознавчі дослідження Е. Алексєєва (1986), Т. Булат (1979), Г. Головінського (1981), Б. Фільца (1979). Водночас утілення фольклорних інтонацій у сучасній українській естрадній пісні в наявній літературі не представлені, що й зумовлює наукову новизну цієї статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Поряд зі згаданими вище «класичними» дослідженнями у сфері пісенного жанру слід назвати й розробки, присвячені його сучасним естрадно-масовим формам. Це розвідки та статті О. Колубаєва (2012), М. Мозгового (2007), Н. Тормахової (2000), у яких виокремлено особливості національної стилістики з базуванням на фольклорних інтонаціях в естрадно-пісенній культурі України. Подібні дослідження є актуальними у зв'язку з методикою естрадно-вокального виконавства, яка розробляється на відповідних кафедрах та відділах музичних ВНЗ (праця В. Откидача (2013) та ін.).

Мета статті — виявити взаємодію фольклорних інтонацій і стилістичних тенденцій у сучасній українській естрадній пісні на прикладі деяких гуртів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зі здобуттям Україною незалежності ситуація в естрадно-пісенному жанрі змінилася, але не відразу. На початку 1990 рр. ще діяв принцип інерції. Починаючи з новаційної творчості В. Івасюка та ансамблів «Червона рута», «Світязь», «Марічка», «Медобори», «Кобза», «Водограй», українська пісенна естрада набула подальшого розвитку, зокрема стилістичного.

У перше десятиліття нового століття та на сучасному етапі в українській пісенній естраді відбулися істотні якісні зміни щодо професіоналізму, поглиблення й розширення тематики та змісту пісень, формування й закріплення оригінального національного естрадно-пісенного стилю. В інтернет-публікації К. Цайтлер із показовою назвою «24 музичних прориви України, які вразили світ» із цього приводу зазначено: «Україна — країна мелодій. Історія розвитку нашої музики з часів незалежності подолала не один етап. Бунтівний рок, який закликає до свободи, спокійні мелодії, що вселяють гармонію, та незвичайні експериментальні ритми, які ставлять нас на рівень іноземних музикантів».

У популярній формі автор окреслює три основні стилістичні лінії пісенної естради, які співіснують у медіапросторі сучасності. Якщо перекласти це на мову професійної музикознавчої термінології, то перша

лінія може бути визначена як фольк-рок з елементами пісенно-романсового начала; друга — як власне лірична естрадна пісня з елементами танцювальних ритмів, а також джазового саунда у вокальній та інструментальній сферах; третя лінія — це переважно різноманітні прояви стилістики R&B — «ритмічна музика» реп, хіп-хоп, їхні об'єднання із «вкрапленнями» рок-стилістики, пісенності в поп-стилі й навіть романсовості в естрадному дусі.

Український естрадно-пісенний стиль нині набув ознак національної визначеності й художньої стабільності. Як зазначає автор ще однієї інтернет-публікації, «<...> своя власна естрада, <...> в Україні пододала шлях від хобі купки ентузіастів до світового визнання та прибуткової індустрії» (*Новые песни о главном: чем может похвастаться современная украинская музыка. История достижений Украины*). Вироблення якісного естрадно-пісенного продукту було пов'язане з різними колективами й солістами, кожен з яких зробив свій внесок у вітчизняну естраду та національну культуру загалом.

Провідним напрямом у стилістиці естрадно-пісенного жанру є рок-музика. Її формування в Україні відрізнялося від початку (кінець 1980 рр.) яскраво вираженою самобутністю. Водночас український рок наслідував традиції, які усталилися в західних зразках, зокрема «<...> запозичив елементи протестного руху» (*Новые песни о главном: чем может похвастаться современная украинская музыка. История достижений Украины*). «Перша хвиля» українських рокерів відрізнялася, на думку автора, «підкресленим націоналізмом», що стосується передусім таких гуртів, як: «Брати Гадюкіни», «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Кому вниз» (там само). Найбільшої популярності серед шанувальників рок-музики набула тоді група «Воплі Відоплясова» (скорочено — «ВВ»): «З часом “ВВ” стали культовим українським гуртом, що гастролює по Європі й асоціюється з українською естрадою» (там само). Колектив, створений і керований О. Скрипкою, заснований у 1986 р., відразу привернув увагу чітко вираженою національною спрямованістю трактування стилістики року.

Гурт «ВВ» поєднує фольк-напрямок з рок-, елементами фанку й навіть диско. За структурою ансамблю, що складається з фронтмена-соліста, бек-вокалу, який виконують музиканти-інструменталісти, різноманітного змішаного акустичного й електронного інструментарію, «ВВ» відображає типову тенденцію, характерну для багатьох інших національних рок-груп, які зросли на музиці «Beatles».

Репрезентантом стилю групи «ВВ» вважається рок-композиція «Весна» (альбом «Музика», 1997 р.). У Москві того ж року знято кліп на цю пісню. Автор тексту пісні — сам О. Скрипка, а музика написана

всім колективом гурту. Звертаючись до слухача перед виконанням пісні, О. Скрипка говорить, що вона проведе його від «знайомого до незнайомого», маючи на увазі поєднання стилістики панк-року з етно-мотивами української естради. У стилістиці «Весни», як і в інших композиціях групи «ВВ», поєднуються та виокремлюються самим лідером колективу елементи: «Ми починали з панк-року, потім грали етно-рок, зараз експериментуємо з електронним і оркестровим звучанням» (*Воплі Видоплясова: історія*).

У композиції «Весна» акцентовано на багаторазових повторах куплета з різними текстами переважно лірико-ігрового змісту, а також на характерному приспіві, побудованому на великотерцевій інтонації заклички, що належить до українських веснянок. Звертає увагу динамічність композиції, у якій повтори куплетного типу долаються постійними оновленнями матеріалу за допомогою інструментальних і вокальних саундів.

У засобах вокального інтонування динаміка експресії полягає в поєднанні текстового й безтекстового співу в заспіві з використанням «неінструментального» скету на типово українських коломийкових складах «най-най», а також звуконаслідувальних «бум-бум», що імітують перкусію. У заспіві солістові-фронтменіві підспівує чоловічий бек-вокал, причому це відбувається то послідовно, антифонно, то водночас, одноразово. У процесі розвитку куплетної форми в ній посилюється варіантність, зокрема збільшується кількість інструментальних заспівів, а текст зберігається лише в рефрені-приспіві з фактично єдиним ключовим словом «весна» (йому відповідає бек-вокал — «прийде»). В останньому куплеті пісні наочно показано начебто віддалення ансамблю, що імітує українські народні гуляння: з його партій залишені тільки свист соліста й барабани (ефект полярного контрасту, відомий усім за віддаленням оркестру або ансамблю, де чуто лише найвищі та низькочастотні компоненти, наприклад, флейту-піколо і великий барабан у духовому оркестрі). Манера співу стилізована під горловий тембр, близький до українського фольклорного.

Серед регіональних естрадно-пісенних стилів, представлених в Україні 1990 — 2010 рр., слід згадати і Харківський регіон, Слобожанщину, де вже за визначенням повинні синтезуватися характерні тенденції «якісної» української естради. Відзначаючи роль Харкова в її становленні та розвитку, О. Бітнер на інтернет-порталі «В городе» підкреслює, що це місто було і є «<...> своєрідною “злітною смугою” або “стартовим майданчиком” для музичних геніїв, які потім роз’їжджаються по всьому світу або переїжджають до столиці в пошуках слави і грошей».

Одним з яскравих представників української фольк-рок-музики є харківська група «Nokturnal Mortum» (1991 р.). Колектив здійснив внесок у розвиток вітчизняного блек-металу та протягом тривалого часу є одним з його лідерів («Nokturnal Mortum»). Склад групи: Варгот (вокал, гітара, народні), Jurgis (гітара, бек-вокал), Байрот (ударні), Hyozt (клавіші, сесійний музикант).

Як зазначає автор інтернет-статті О. Нечаєв, «саме вони в Україні започаткували у важкій музиці звернення до коренів слов'янства і тієї самої національної ідентичності». Далі автор говорить: «<...> «Nokturnal Mortum» в буквальному сенсі виховали кілька поколінь слухачів, сформували в них патріотизм. <...> Коріння нації в їх перфоменсі пробирає до кісток» (Нечаєв).

Починаючи з 1997 р. колектив майже кожні два роки записує студійні, концертні та міні-альбоми. Потрібно відзначити: незважаючи на використання стилістичних прийомів різними виконавцями, «Nokturnal Mortum» у своїх композиціях надає перевагу втіленню новаторських ідей, завдяки чому й набули статусу культової формації. Практично в усіх альбомах відчутні фольклорні мотиви в поєднанні з потужною і змістовною рапан-лірикою (рапан з англ. — язичницький), зверненням до слов'янської міфології. Назви пісень є промовистими: «Смереківий Дід», «Ніч Богів», «Дика Віра» та ін.

Яскравим прикладом є пісня «Залізним Орлом в Золоту Сваргу» (Сварга — обитель верховного Бога слов'янського язичництва) з альбому «The taste of victory» (2003 р.). Це розгорнута п'ятнадцятихвилинна композиція, під час звучання якої відчувається ціле дійство. Поліфонічна палітра з чудовим саундом надають цікавий, незвичайний баланс між мелодійною лірикою й агресивним металевим звучанням. Така звукова «прірва» між мелодією та супроводом веде слухача в глибину століть, де людина існувала сам на сам зі всемогутньою природою. Використання численних народних інструментів (трембіта, цимбали, сопілка, дрімба, бандура та ін.) підсилює фольклорне звучання композиції, яке гармонійно поєднується із саундом електрогітар.

Зовсім інша яскрава етнічна українська група «ДахаБраха» (2004), яка відома ширшому колу українських слухачів, на Заході давно «завойовує» відомі англійські телеєфіри й видається на іноземних лейблах. В інтернет-джерелах стиль цієї групи характеризується як етнохаус, оснований на етнічній музиці різних народів («ДахаБраха»). Незмінний лідер гурту — Владислав Троїцький, інші учасники — фольклористи та музиканти Ніна Гаренецька (вокал, віолончель, басовий барабан), Ірина Коваленко (вокал, джембе, перкусія, флейта, бугай, акордеон, фортепіано, укулеле), Олена Цибульська (вокал, перкусія,

басовий барабан) і Марко Галаневич (вокал, дарбука, табла, діджеріду, губна гармоніка, акордеон, кахон).

Крім активної концертної діяльності, колектив постійно бере участь в українських фестивалях етнічної музики «Шешори», «Гоголь Fest» тощо. Андрій Пумінов у статті «Енергія народу Даха Браха» зазначає: «<...> музика занурює прямо у вічність за лічені хвилини. А якщо заплющити очі, перед тобою проходять усі вектори часу і простору – можна опинитися в київському поселенні XIX століття або в українському сучасному будинку. Переміщує не так уява, скільки це диво. Диво під назвою ДахаБраха».

Матеріалом для розгорнутих композицій є народні пісні, які збираються під час етнографічних експедицій по селах України. Зі слів дівчат гурту: «<...> старовинні пісні, виконані людьми похилого віку – найкраще джерело натхнення. Вони є носіями неймовірної енергії, енергії народу» (там само). Важливо відзначити і сценічний образ гурту, який надзвичайно точно й глибоко підкреслює колорит української автентики – це вишиті сорочки в національній стилістиці, довгі спідниці, намиста й родзинка завершального образу – високі шапки.

До нинішнього часу «ДахаБраха» випустила шість альбомів: «На добраніч» (2006); «Ягудкі» (2007); «На межі» (2009); «Light» (2010); «The Khmeleva project» (2012); «Шлях» (2016). Альбоми різноманітні і за стилістикою, і за формою, і за використанням автентичного матеріалу. Перші два альбоми «На добраніч» і «Ягудкі» складаються переважно з народних пісень у фольклорному виконанні: «Івана Купала», «Свашеньки», «Шо з-під дуба», «За дуби» тощо. Пісня «Шо з-під дуба» у 2017 р. стала саундтреком до американського серіалу «Фарго» («ДахаБраха»).

Інші два альбоми «На межі» і «Light» для колективу є новаторськими, з багатьма експериментальними композиціями. Вільно й цікаво використовується стилістика хіп-хопу, репу та драм-енд-бейсу. Альбом «На межі» – психоделічний, складний за своїм музичним матеріалом (пісні «Весна», «Ванюша» тощо). І зовсім протилежний – світлий і легкий – альбом «Light» (пісні «Baby», «Please, do not cry» та інші). Слід зазначити: незважаючи на англomовну назву альбома та деяких пісень, усі композиції виконуються українською та російською мовами. Альбом «The Khmeleva project» записано спільно з білоруським колективом «PortMone» (Пумінов). В альбомі назв пісень немає, вони лише пронумеровані.

Альбом «Шлях» (2016 р.) присвячений військовим подіям в Україні. Учасники групи зазначали, «"шлях" – це історія людей, чий шлях до свободи пролягає через величезні виклики. Новий альбом

присвячений тим, хто віддав своє життя за нашу свободу, тим, хто продовжує оберігати її сторожі, і тим, хто йде непростим шляхом вільної людини, не втрачаючи надії» (Пуминов).

Гурт «ДахаБраха» виник у межах театру «ДАХ», тому всі театральні елементи перенесено не тільки на сцену, а й у музику. І неважливо, де ми слухаємо цей колектив, на концерті або у форматі МРЗ, перед нами розгортається ціле дійство, яке відтворює картини всього живого. Сильні голоси, народна манера співу, жива енергетика, «мікст» українських традиційних мотивів зі стилями хіп-хоп, соул, блюз ще більше посилюють автентичність гурту «ДахаБраха», надаючи їм унікальності та неповторності.

Висновки. Багатозначність естрадно-пісенних традицій пов'язана з національним чинником і процесами етнічної консолідації. Існуючи в межах цілісної системи популярної музики, українська естрадна пісня індивідуалізується через творчість композиторів і виконавців, стаючи багатоаспектним феноменом. Широке використання фольклорної автентичності — мелодійної, ладової, ритмічної, тембрової і вокально-виконавської (народного інструментарію з електронікою, народної манери співу в естрадно-пісенних композиціях) засвідчує художні переваги естрадної пісні в Україні та є нині сьогодишній день сформованим творчим явищем.

Список посилань

- Алексеев, Э. Е. (1986). *Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор.
- Битнер, А. *Выбираем ТОП-10 лучших музыкальных групп Харькова*. Взято из <https://kh.vgorode.ua/ntws/sobytyia/49668>
- Булат, Т. П. (1979) *Український романс*. Київ: Наукова думка.
- Воплі Відоплясова: історія*. Узято з <http://www.pishi.org.ua/persons/41.htm>
- Головинский, Г. Л. (1981). *Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки*. Москва: Музыка.
- ДахаБраха. *Википедия*. Взято из <http://sukwikipediaorgwiki/ДахаБраха>
- Колубаев, О. Л. (2012). Формування естрадно-пісенної традиції Галичини в контексті полікультурної взаємодії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 88–94. Тернопіль.
- Короид, А. *Где вы теперь? 9 забытых украинских групп: «Нумер 482», «Cool before», «Армада», «Аква Вита» и другие вехи в истории украинской музыки*. Взято из <http://afisha.tochka.net/ua/14154-naftalinom-porakhivaet-spravedlivo-i-nespravedlivo-zabytye-ukrainskie-gruppy>.
- Мозговой, М. П. (2007). *Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец.*

- 17.00.01 – *теорія та історія культури*). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Нечай, О. *Сучасний український фолк: у кожному серці й у кожному сонці*. Узято з <https://www.neformat.com.ua/ru/articles/suchasni-ukrayinskii-folk-u-kozhnomu-sertsii-i-u-kozhnomu-sontsi.html>
- Новые песни о главном: чем может похвастаться современная украинская музыка. История достижений Украины*. Взято из www.com.ua/pub/...ukrainy...muzyka
- Откидач, В. (2013). *Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник*. Вінниця: Нова книга.
- Пуминов, А. *Энергия народа ДахаБраха*. Взято из peoples.ru://www.peoples.ru/art/musicalternative_generaldahabraha
- Степурко, О. М. (2006). *Скэт-импровизация*. Москва: Камертон.
- Тормахова, В. М. (2000). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво)*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Фільц, Б. М. (1979). *Гармонія солоспіву*. Київ: Наукова думка.
- Цайтлер, К. *24 музыкальных прорыва Украины, которые потрясли мир*. Взято из http://24tv.ua/ru/24_muzykalnyh_proryva_ukrainy_kotorye_potrjasli_mir_n603405.

References

- Alekseyev, E. Y. (1986). *Early folk intoning: a sound aspect*. Moscow: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Bitner, A. *Choosing TOP-10 musical groups of Kharkiv*. Retrieved from <https://kh.vgorode.ua/ntws/sobytyia/49668>. [In Russian].
- Bulat, T. P. (1979). *Ukrainian romance*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Vopli Vidoplyasova: history*. Retrieved from <http://www.pishi.org.ua/persons/41.htm>. [In Ukrainian].
- Golovinsky, G. L. (1981). *Composer and folklore: from the experience of masters of the 19-20th centuries: essays*. Moscow: Muzyka. [In Ukrainian].
- DakhaBrakha. *Wikipedia*. Retrieved from <http://sukwikipediaorgwiki/DakhaBrakha>. [In Russian].
- Kolubaev, O. L. (2012). Formulation of the song tradition in Galicia in the context of poly-cultural interaction. *Proceedings of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art Studies*. No. 2, c. 88-94. Ternopil. [In Ukrainian].
- Koroid, A. *Where are you now?: 9 forgotten Ukrainian groups: "Numer 482", "Cool before", "Armada", "Aqua Vita" and other, milestones in the history of Ukrainian music*. Retrieved from <http://afisha.tochka.net/ua/14154-naftalinom-popakhivaet-spravedlivo-i-nespravedlivo-zabytye-ukrainskie-gruppy>. [In Russian].
- Mozgovoy, M. P. (2007). *Formation and tendencies of the Ukrainian pop song development: author's abstract from the thesis for a Candidate of Art*

-
- Criticism: spec. 17.00.01 – theory and history of culture.* Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Nechaiev, A. *Contemporary Ukrainian folk: in every heart and in every sun.* Retrieved from <https://www.neformat.com.ua/ru/articles/suchasnii-ukrayinskii-folk-u-kozhnomu-sertsi-i-u-kozhnomu-sontsi.html>. [In Russian].
- New songs about the main thing that the modern Ukrainian music can boast about. The history of Ukraine's achievements.* Retrieved from www.com.ua/pub/...ukrainy...muzyka. [In Russian].
- Otkydach, V. (2013). *Pop singing and show business: teaching method. manual.* Vinnytsya: Nova knyha. [In Ukrainian].
- Puminov, A. *Energy of people of DakhaBrakha.* Retrieved from [peoples.ru://www.peoples.ru/art/musicalternative_generaldahabraha](http://peoples.ru/art/musicalternative_generaldahabraha). [In Russian].
- Stepurko, O. M. (2006). *Scat improvisation.* Moscow: Camerton. [In Russian].
- Tormakhova, V. M. (2000). *Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis (Thesis of Candidate of Art Criticism, special field 17.00.03 – Music Art).* National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky Kyiv. [In Ukrainian].
- Filts, B. M. (1979). *Harmony of solo singing.* Kyiv: Naukova dumka [In Ukrainian].
- Tsaitler, K. *24 musical breakthroughs of Ukraine that shocked the world.* Retrieved from http://24tv.ua/ru/24_muzykalnyh_proryva_ukrainy_kotorye_potrjasli_mir_n603405. [In Russian].

Надійшла до редколегії 16.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.020

УДК 780.616.432.091:801.73](045)

О. Ю. Степанова, аспірант, кафедра теорії музики і фортепіано,
Харківська державна академія культури, м. Харків

alesya_stepanova1@ukr.net

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

ПІАНИЗМ ЯК МЕТАСИСТЕМА: ГЕРМЕНЕВТИЧНА РОЗРОБКА ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ

У сучасному музикознавстві актуальним є формування системного підходу до трактування піанізму. Наведене поняття використовується в багатьох працях, присвячених історії та теорії фортепіано, але загальноприйнятої його дефініції, на жаль, у науці минулого й сьогодні немає. На основі аналізу відомих визначень піанізму виявлено та систематизовано наукові трактування поняття: від розуміння як виконавського прийому до тлумачення як мистецтва фортепіанної гри. Мета дослідження — розробити поняття піанізму як метасистеми, рівні якої узагальнюють функції піанізму. На основі застосування методу герменевтичного аналізу відомих визначень поняття запропонована його дефініція, яка відображає системну сутність.

Ключові слова: *піанізм, прийом, техніка, тип виконавства, стиль, школа, майстерність, артистизм, мистецтво, система.*

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

ПИАНИЗМ КАК МЕТАСИСТЕМА: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА СОДЕРЖАНИЯ ПОНЯТИЯ

В современном музыковедении актуальной является разработка системного подхода к трактовке пианизма. Приведенное понятие используется во многих трудах, посвященных истории и теории фортепиано, но его общепринятая дефиниция, к сожалению, в науке прошлого и настоящего до сих пор отсутствует. На основе анализа известных определений пианизма выявлены и систематизированы научные трактовки понятия: от понимания как исполнительского приема до толкования как искусства фортепианной игры. Цель исследования — разработать понятие пианизма как метасистемы, уровни которой обобщают функции пианизма. На основе применения метода герменевтического анализа известных определений понятия предложена его дефиниция, отражающая системную сущность.

Ключевые слова: *пианизм, прием, техника, тип исполнительства, стиль, школа, мастерство, артистизм, искусство, система.*

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv

PIANISM AS A METASYSTEM: HERMENEUTICAL DEVELOPMENT OF THE SCOPE

The aim of the paper is to develop the notion of pianism as a metasystem that contains a set of subsystems based on the application of the method hermeneutical analysis of the concept.

Research methodology. The study is based on the methods of induction, deduction, principle of historicism, analysis and synthesis, as well as hermeneutical research method.

Results. Every single definition of pianism does not reveal the full semantic scope and does not take into account the features of pianism. The fullness of the ideal definition of pianism depends on the consideration of the internal components in the inherent content. The definitions of pianism often appear as being mutually exclusive. However, the solution of the problem concerning the interpretation of pianism as a hierarchical system leads to the following definition of pianism.

The piano is presented as a metasystem consisting of a number of interrelated subsystems (they are formed by the receptions; the technique of playing the piano; style; the type of performance; the types of music culture; schools; mastery; artistry; arts). The complexity of the components of the pianism enables to interpret its contents as a hierarchical system formed due to the known logic of unity, a kind of microcosmic content and functional entities, which are organically included in the semantic scope of the concept as multi-tiered integrity.

Novelty. When studying and analyzing the given definitions of pianism, generalizing their meaning, an attempt is made to formulate the definition of pianism that will reflect the diversity of the interpretation of the notion.

The practical significance. The evidence from this study suggests a variety of approaches to studying, generalization and systematization of the known definitions of pianism; establishing relations between its elements enables the application of its provisions in the field of piano performance and musicology.

Key words: pianism, musical technique, type of performance, style, school, mastery, artistry, art, system.

Постановка проблеми. Піанізм як поняття історико-теоретичного та виконавського музикознавства має безліч визначень у науковій літературі, що залежить від національних шкіл, а також історичних етапів розвитку, які фіксують різні якісно-кількісні властивості. У зв'язку із цим найважливішим завданням наукового вивчення феномену піанізму є систематизація визначень, відомих сучасній науці. У цій праці обрано індуктивний метод систематизації визначень піанізму, що інколи відображає принципово різні аспекти цього явища. Він передбачає розміщення відомих визначень згідно з логікою «від простого до складного», «від нижчого до вищого», «від нижчих аксіом до побудови теореми». Доцільно звернутися до логічного ланцюга в процесі систематизації відомих дефініцій фортепіано: поступового переходу від фіксації його об'єктивних, матеріальних основ до прояву індивідуального, духовного, суб'єктивного.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У сучасному музикознавстві поняття піанізму розглядалось у працях таких науковців: Н. Л. Очеретовська, Н. М. Цицалюк «Український словник музичних

термінів», монографії Д. Андросової «Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст.».

Мета статті — розробити поняття піанізму як метасистеми, що містить комплекс підсистем, на основі герменевтичного аналізу поняття.

Реалізація мети передбачає виконання кількох дослідницьких завдань, а саме:

- аналіз, структурування та систематизація відомих визначень піанізму;
- розміщення їх згідно з індуктивним методом;
- узагальнення отриманих результатів дослідження.

Об'єкт дослідження — фортепіанне виконавство.

Предмет дослідження — піанізм як метасистема.

Методи дослідження зумовлені необхідністю досягнення визначеної мети, що актуалізувало використання методів індукції, дедукції, принципу історизму, аналізу й синтезу, а також герменевтичного методу дослідження.

Актуальність теми дослідження. Дослідження піанізму — актуальне завдання музикознавства: його науково обґрунтоване трактування має відобразити не тільки різноманіття притаманних йому значень і функцій, але й посприяти виконавським інтерпретаціям фортепіанної музики. Розробляючи дефініцію піанізму, слід ґрунтуватися на трактуванні його як універсальної системи, кожен рівень якої має набути відображення в осмисленні такого принципу і явища, з урахуванням історичних передумов виникнення. Синхронізація виникнення піанізму з фортепіано доповнюється процесуальністю діахронічного типу, набувши втілення в синтезуванні й узагальненні технічних прийомів і виражальних можливостей, притаманних у дофортепіанну епоху клавішним інструментам (органу, клавесину, клавіру, клавикорду). Саме це зумовлює формування феномену піанізму. Подальший процес розвитку піанізму також оснований на збагаченні виражальних і технічних можливостей інструмента за допомогою надання йому оркестральності та симфонізації звучання. Звуковий діапазон фортепіано постійно збагачувався не тільки завдяки розвитку іманентних, але і трансцендентних властивостей.

Незважаючи на те, що визначення піанізму трапляється в багатьох працях, присвячених історії й теорії фортепіано, загальноприйнятої дефініції, що відповідає масштабам явища, на жаль, у науці минулого та сьогодення немає. Відомі визначення піанізму, як зазвичай, фіксують ту чи іншу притаманну йому властивість, водночас цілісне поняттєве осмислення переважно перебуває поза увагою вчених. Універсальне розроблення терміна піанізму, результатом якого повинна бути його

дефініція, на основі наявних визначень та понять попередників має узагальнити «раціональні зерна», які містяться в них, відобразити властиву явищу смислову багатовимірність.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вплив характерних для фортепіано технічних і виражальних властивостей — наявність педалі, тембровий взаємозв'язок сили пальця — сприяли виникненню ширшого діапазону динамічних відтінків. Унікальний інструмент об'єднав елементи струнних, ударних і клавішних інструментів. Поліфункціональність і політембровість фортепіано як «мабуть, найдосконалішого інструмента, що зумів задовольнити різноманітні вимоги епох. На ньому можна виконати будь-який музичний твір — оркестровий, вокальний, інструментальний» (*Історія фортепіано*). Отже, необмеженість виражальних і технічних можливостей фортепіано визначається за допомогою понять поліфункціональності й політембровості, що є підставою для його трактування як найдосконалішого інструмента. Фортепіанний перфекціонізм підтверджує місце фортепіанного мистецтва, яке і символізує найвищий ієрархічний ступінь значущості в музичному світі як такому.

Упродовж нетривалого часу фортепіано набуло поширення на концертній естраді, зокрема завдяки численним фортепіанним «школам», заснованими відомими композиторами (починаючи зі шкіл М. Клементі, І. Н. Гуммеля та ін). Для цього інструмента, на відміну від будь-якого іншого, композитори пишуть багато музичних творів, а відтак повинен існувати персональний термін, який позначав би його багатогранність.

Аналіз дослідницької літератури, присвяченої визначенню піанізму, дозволив виявити й систематизувати наукові трактування цього терміна.

Згідно з електронними версіями англійського словника «Collins English Dictionary» і американського «Merriam-Webster» (який існує з 1828 р. та неодноразово доповнювався й перевидавався), термін «піанізм» виник у 1844 р. Його трактують як «мистецтво або техніку гри на фортепіано; композицію або адаптацію музики на фортепіано». У цьому визначенні укладачі словників підкреслюють лише технічну основу виконавства, тому втрачається суть істинного розуміння піанізму.

Подальші визначення піанізму, подані в різноманітних словниках, енциклопедіях і наукових працях, засвідчили, що поряд з лаконізмом як позитивною ознакою, їх відрізняє певне змішання (хаотичність) різнорівневих позицій, а також відсутність повного й цілісного трактування. Наприклад, у «Тлумачному словникові» (1935–1940) Д. Н. Ушакова піанізм визначено так: «Відмінні, характерні ознаки фортепіанної музики. Мистецтво гри на фортепіано як особливий вид музичної культури.

Витончений піанізм молодого віртуоза». Тут поєднані чотири різнорівневі підходи до розуміння піанізму. Перший оснований на трактуванні піанізму як відмінних характерних ознак фортепіанної музики. Тобто в цьому разі Д. Н. Ушаков абсолютно доцільно ґрунтується на властивості й можливості інструмента — фортепіано. Цей об'єктивний показник зумовлює виникнення самого поняття піанізму, виокремлення смислового змісту якого є системою завдань і метою цього дослідження. Між наведеними визначеннями діє принцип додатковості (Нільс Бор), ієрархія, кожне визначення — елемент системи, якою є піанізм.

Властиві інструментові технічно-виражальні особливості є тією загальною, єдиною, базовою матеріальною основою, наявність якої об'єктивно створює подібно до інваріанта, подальші варіанти та трансформації, зумовлені їх суб'єктивно-індивідуалізованим, композиторським і виконавським, інтерпретаторським звуковим утіленням (реалізацією). На жаль, Д. Ушаков не конкретизує, які саме властивості фортепіано становлять матеріально-об'єктивну основу піанізму. Згідно з С. Г. Чайкіним, такими специфічними можливостями фортепіано, які зумовлюють властиву піанізму матеріальну основу, насамперед, є тембр, артикуляція, фактура, демпферна педаль (Чайкин, 2008). Ці особливості стосуються початкової базової характеристики самого фортепіано, що вможливають фортепіанне звукодобування й, відповідно, виконавство.

Друге і третє визначення піанізму, наведені в словникові Д. Ушакова, подано в певній єдиній «зв'язці». Автор статті розуміє під піанізмом і «мистецтво гри на фортепіано», і «особливий вид музичної культури». Між наведеними визначеннями є важливий смисловий «розрив», оскільки під мистецтвом слід розуміти «творчу художню діяльність» (Ушаков, 1935–1940), спрямовану на створення естетично-виражальних форм («Искусство»), водночас під культурою — «певний рівень творчих сил і духовних цінностей, результатом діяльності яких є твори мистецтва (музичного), які реалізуються за допомогою знань, умінь і навичок» (Брокгауз і Ефрон).

Подібно до того, як мистецтво є складовою культури, так і піанізм як мистецтво гри на фортепіано — лише певна складова піанізму, трактована як вид музичної культури. Підкреслимо, що піанізм як мистецтво і піанізм як вид культури — якісно різні (за змістом) явища.

Нарешті завершальна частина визначення піанізму, в словникові Д. Ушакова: «Витончений піанізм молодого віртуоза», — сама по собі певною мірою суперечлива і метафорична. Четвертий рівень визначення піанізму мав передати найвищий ступінь виконавської майстерності піаніста, про що свідчить, по-перше, визначення «витончений»,

і, по-друге, уведення поняття «віртуоз», що характеризує якнайвищий виконавський рівень володіння інструментом, властивий піаністові. Причому жоден з них (напевно, через необхідність відповідати енциклопедичному стилю, який притаманний виданню) взагалі неохарактеризовано. У результаті визначення вирізняє директивний, імперативний стиль; відсутність будь-яких зв'язків між підходами до піанізму є граничною точкою його значення. Отже, у лаконічному визначенні піанізму, яке подає Д. Ушаков, спостерігається перехід від матеріального до ідеального, від об'єктивного до суб'єктивного.

У «Музичній енциклопедії» (1973–1982) за редакцією Ю. В. Келдиша наведено визначення: «Піанізм – (від італійського *piano*, скорочено від *pianoforte* або *fortepiano* – фортепіано) – мистецтво гри на фортепіано» (1974). Підкреслюється, що «зародження піанізму відбулося у 2-ій половині XVIII ст., коли виникли дві школи піанізму, що існували і на початку XIX ст.: віденська (В. А. Моцарт і його учень І. Гуммель, Л. Бетховен, пізніше К. Черні та їхні учні, наприклад, З. Тальберг) і лондонська (М. Клементі та його учні, зокрема Дж. Філд)» (Келдыш, 1974). Акцентовано на тому, що «...розквіт піанізму пов'язаний з виконавською діяльністю Ф. Шопена та Ф. Ліста. У піанізмі другої половини XIX – початку XX ст. діяли найвидатніші представники шкіл Ф. Ліста (Х. Бюлов, К. Таузиг, А. Рейзенауер, Е. д'Альбер та ін.) і Т. Лешетицького (І. Падеревський, А. Н. Єсіпов та ін.), а також Ф. Бузоні, Л. Годовський, І. Гофман, пізніше А. Корто, А. Шнабель, В. Гізекінг, В. С. Горовіц, А. Бенедетті Мікеланджелі, Г. Гульд та ін. Так звана анатомо-фізіологічна школа піанізму, яка виникла на межі XIX-XX ст., вплинула на розвиток теорії піанізму (праці Л. Демпе, Р. Брейтхаупта, Ф. Штейнхаузена та ін.), проте важливого практичного значення не мала...» (Келдыш, 1974).

Аналізуючи це визначення, слід зазначити, що автор акцентує на етимології поняття піанізм. Якщо Д. Н. Ушаков визначає також роль піаніста у формуванні цього поняття, то Ю. В. Келдиш в етимологічній розробці ґрунтується лише на матеріальній складовій, залишаючи поза увагою роль піаніста як суб'єкта, котрий одухотворює інструмент. На нашу думку, етимологія поняття піанізм – системна, оскільки охоплює не лише матеріальну, але й духовну складові, тобто власне піаніста.

На відміну від Д. Н. Ушакова, Ю. В. Келдиш акцентує на історичному контексті виникнення піанізму, співвідносячи його з другою половиною XVIII ст. – часом виникнення фортепіано.

Однією з важливих ознак трактування піанізму, яку запропонував Ю. В. Келдиш, є поєднання піанізму зі школами та їх еволюцією. Трактування піанізму як школи надзвичайно важливе для визначення

піанізму як системи. Хоча Ю. В. Келдиш не конкретизує визначення того, що саме слід розуміти під піанізмом як школою, однак, згідно з контекстом статті вченого, можна висновувати: піанізм як школа — це єдність композиторського та виконавського начал. Цей висновок сформульовано в результаті аналізу праць представників шкіл піанізму, починаючи від другої половини XVIII ст. на початку формування двох фортепіанних шкіл — віденської та лондонської й аж до середини XIX ст., а розквіт піанізму пов'язаний з творчістю музикантів-романтиків Ф. Шопена та Ф. Ліста. Важливо й те, що у визначенні, наведеному в словникові, підкреслюється вплив анатомо-фізіологічних шкіл на розвиток теорії піанізму майбутнього, що сформувалися на межі XIX–XX ст. Таким чином, одним з елементів піанізму є школа.

У сучасному «Українському словникові музичних термінів» (2008) Н. Л. Очеретовської, Н. М. Цицалюк, К. П. Черемського піанізм визначається як «сукупність засобів та прийомів, характерних для майстерної гри на фортеп'яно». Автори акцентують: «Найважливішими елементами піанізму є прийоми фортеп'янного інтонування (туше, артикуляція, агогіка), а також види фортеп'яної техніки. Поняттям піанізм позначають звичайно й сукупність виконавських шкіл видатних піаністів-віртуозів, інтерпретаторів: С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, Ф. Ліст, Ф. Шопен, А. Рубінштейн, М. Лисенко, Е. Гілельс, К. Ігумнов, С. Ріхтер, М. Петров, М. Плетньов та ін.» (Очеретовська, Цицалюк і Черемський, 2008, с. 104). Це визначення відзначається системністю, про що свідчить уведення в його структуру поняття «елементи». Можна припустити: під елементами піанізму як системи автори статті розуміють чітко й послідовно розміщені рівні. Елементами піанізму науковці визначають способи і прийоми, характерні для гри на фортепіано, види фортепіанної техніки. А вислів «майстерна гра на фортеп'яно» можна трактувати як майстерність фортепіанної гри й розглядати його як елемент піанізму — майстерність.

Таким чином, термін «прийом» трактується авторами як фортепіанне інтонування, а саме: туше, артикуляція, агогіка. Можемо припустити, що інтонування розглядається як процес одухотворення, озвучення крізь призму визначених тембрів і можливостей інструмента, які є не окремим прийомом, а складовою звукової драматургії тембру, що безпосередньо характерно для фортепіано.

Д. В. Андросова в монографії «Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві XX ст.» (2014) визначає піанізм як «піаністичний стиль гри». Дослідниця підкреслює, що «...основана на клавішній специфіці звукодобування моторика пальцевих рухів гри на фортепіано, яка спрямована кистьовим «диханням» (згідно з Б. Яворським)

у досягненні легкості і сили звучання в розмаїтті динамічних градацій і взаємопереходів багатоголосної фактури» (Андросова, 2014, с. 392). Автор диференціює піанізм, розрізняючи генетично французький салонний тип, «основою» якого були «жіноча» політна легкість і висока швидкість гри, а також піанізм німецької школи філармонічного типу, що орієнтується на оркестральні контрасти й «атлетизм» подання звука «чоловічої» гри (Ф. Ліст, А. Рубінштейн, Ф. Бузоні, С. Прокоф'єв, С. Ріхтер, М. Аргеріх). На думку дослідниці, «видатні піаністи ХХ ст. — С. Рахманінов, Б. Барток, А. Карто, Б. Мікелянджелі, М. Плетньов та ін. поєднували елементи французької й німецької шкіл, піанізм А. Скрябіна Г. Гульда подавав проєкцію французької салонності у фортепіанну гру». У наведеному визначенні дослідниця базується на тлумаченні піанізму як піаністичного стилю гри, надаючи перевагу й визначаючи виконавські ознаки, властиві французькій та німецькій школам.

Висновки. Вивчивши та проаналізувавши наведені визначення піанізму, узагальнивши їх зміст, можна сформулювати декілька висновків.

Кожне окреме визначення піанізму, з-поміж наведених у статті, не розкриває повний семантичний обсяг і функції, притаманні піанізму. Адже ідеальне визначення піанізму залежить від урахування всіх внутрішніх компонентів, властивих його змісту. Нерідко наведені визначення піанізму подаються як такі, що внеможливлюють одне одного. Одначе вирішення завдання щодо тлумачення піанізму як ієрархічної системи сприятиме визначенню місця в межах системно організованої єдності тих тлумачень, що містять певні протиріччя.

Багатогранність значень піанізму має відбитися в його дефініції як своєрідному «збірному образі». Умовою надання поняттю піанізму визначеності є набуття ним системності.

Отже, на основі означених умов можна сформулювати наступне визначення піанізму.

Піанізм постає як метасистема, що складається з багатьох взаємопов'язаних підсистем (їх утворюють прийоми; техніка гри на фортепіано; стиль; типи виконавства; види музичної культури; школи; майстерність; артистизм; мистецтво). Багатокомпонентність складових піанізму дозволяє тлумачити його зміст як ієрархічну систему, утворену завдяки підпорядкованій логіці єдності своєрідних мікрокосмічних змістовно-функціональних утворень, що органічно входять до значеневого обсягу поняття як багатоярусної цілісності.

Поняття піанізму набуває універсалії, яка наявна у виконавському фортепіанному мистецтві на всіх його рівнях. Зміст піанізму як універсалії визначається безкінечністю й постійною трансформацією

сенсу, що зумовлено залежністю від розвитку інструмента, історико-художньої епохи, індивідуальності виконавця (специфіки психологічної готовності, фізичних даних – розміру рук, тулуба, а також вікових факторів, емоційного стану). Безліч тлумачень піанізму зумовлено не тільки межами його виконавської, але й композиторської суті.

Перспективи дослідження зумовлені розширенням меж тлумачення визначення піанізму завдяки його поширенню на композиторське мистецтво.

Список посилань

- Андросова, Д. В. (2014). *Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография*. Одесса: Астропринт.
- Искусство. *Википедия: свободная энциклопедия*. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Искусство>
- История фортепиано. *Школа-студия искусств «Sforzando»*. Retrieved from http://sf-studio.ru/helpful/articles/istoriya_fortpiano
- Келдыш, Ю. В. (1974). *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2). Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор.
- Брокгауз, Ф. А. и Ефрон, И. А. (1986). *Культура. Энциклопедический словарь*. А. А. Арсеньев (Ред.). Санкт-Петербург: Типолитография И. А. Ефрона (Т. 17, с. 6): Култагой – Лед.
- Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Н. М. і Черемський, К. П. (2008). *Український словник музичних термінів*. Харків: Атос.
- Ушаков, Д. Н. (1935–1940). *Толковый словарь русского языка* (Т. 1–4) Москва: Советская энциклопедия, ОГИЗ: Государственное издательство иностранных и национальных словарей.
- Чайкин, С. Г. (2008). *Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02.)*. Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. Глинки. Новосибирск.
- Pianism. *Collins: Free Online Dictionary*. Retrieved from <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pianism> (date of request: 21.02.2018)
- Pianism. *Merriam-Webster*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pianism> (date of request: 21.02.2018)

References

- Androsova, D. V. (2014). *Symbolism and polyclavierness in pianistic performance of the twentieth century: monograph*. Odessa: Astroprint. [In Russian].
- Art. Wikipedia: the free encyclopedia. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Artworks> [In Russian].
- The history of piano. School-Art Studio “Sforzando”*. Retrieved from http://sf-studio.ru/helpful/articles/istoriya_fortpiano [In Russian].
- Keldysh, Yu. V. (1974). *The musical encyclopedia* (Vol. 2). Moscow: Sovetskaja jenciklopedija, Sovetskij kompozitor. [In Russian].

-
- Brockhaus, F. A., and Efron, I. A. (1986). *Culture. Encyclopedic Dictionary*. A. A. Arsen'ev (Ed.). St. Petersburg: Tipolitography I. A. Efrona (Vol. 17, p. 6): Kultagoj — Led. [In Russian].
- Ocheretovskaya, N. L., Tsytsalyuk, N. M. and Cheremsky, K. P. (2008). *Ukrainian dictionary of musical terms*. Kharkiv: Atos. [In Ukrainian].
- Ushakov, D. N. (1935-1940). *Explanatory dictionary of the Russian language* (T. 1-4). Moscow: Soviet Encyclopedia, OGIZ: State Publishing House of Foreign and National Dictionaries. [In Russian].
- Chaikin, S. G. (2008). *Specificity of the expressive means of pianoforte in ensemble music (Author's abstract of ... Candidate of Art Science: 17.00.02.)*. Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M. Glinka. Novosibirsk. [In Russian].
- Pianism. *Collins: Free Online Dictionary*. Retrieved from <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pianism> (date of request: 21.02.2018). [In English].
- Pianism. *Merriam-Webster*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pianism> (date of request: 21.02.2018). [In English].

Надійшла до редколегії 02.04.2018

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.021

УДК 7.034(450)(045)

Т. П. Сухомлінова, викладач, Харківське музичне училище
імені Б. М. Лятошинського, м. Харків

stelmaxT@i.ua

https://orcid.org/0000-0002-7251-0793

ТИПОЛОГІЧНІ ОЗНАКИ ВІДРОДЖЕННЯ ЯК ІСТОРИЧНОГО ПЕРІОДУ РОЗВИТКУ МУЗИКИ В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ

На основі аналізу формування художнього мислення епохи італійського Ренесансу в дослідженні класифіковано наукові трактування відродження (як історико-художнього періоду, історико-типологічної моделі та поняття), розроблено систему ренесансних типологічних ознак: *система ідеалів, система символів та образів, система опозицій*. З метою виявлення спільних і відмінних ознак Ренесансу в різних національних культурах на різних часових етапах створена система критеріїв порівняльного аналізу, що має такі складові: висвітлення історичних умов формування та розвитку Ренесансу; розроблення засад періодизації процесу відродження; розгляд розвитку оновлення релігії, концепції державності, філософії, мови, науки, мистецтва.

Ключові слова: *італійський Ренесанс, Відродження, типологічні ознаки, система ідеалів, система символів та образів, система опозицій.*

Т. П. Сухомлінова, преподаватель, Харьковское музыкальное училище
имени Б. Н. Лятошинского, г. Харьков

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРИОДА РАЗВИТИЯ МУЗЫКИ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

На основе анализа формирования художественного мышления эпохи итальянского Ренессанса в исследовании классифицировано научные трактовки возрождения (как историко-художественного периода, историко-типологической модели и понятия), разработано систему ренесансных типологических признаков: система идеалов, система символов и образов, система опозиций. С целью выявления общих и отличительных признаков Ренессанса в различных национальных культурах на разных временных этапах создана система критериев сравнительного анализа, которая имеет следующие составляющие: освещение исторических условий формирования и развития Ренессанса; разработка основ периодизации процесса возрождения; рассмотрение развития обновления религии, концепции государственности, философии, языка, науки, искусства.

Ключевые слова: *итальянский Ренессанс, Возрождение, типологические признаки, система идеалов, система символов и образов, система опозиций.*

T. P. Sukhomlinova, teacher, B.M. Liatoshynsky Kharkiv Music School, Kharkiv

TYOLOGICAL SIGNS OF RENAISSANCE AS A HISTORICAL PERIOD OF MUSIC DEVELOPMENT IN THE SYSTEM OF ARTS

The aim of the article is to develop a system of the typological features of the Italian Renaissance.

Research methodology. The research methods are due to the need to reveal the topic of interest. Among them: — the historical and typological involved in establishing the typological features of Renaissance; the paradigm used to establish a model system at all stages of Renaissance; Cultural suggestion due to the fact that the music Renaissance takes on the background of the general features of artistic culture of the time; dialectical is used to establish the typological features as a multifaceted and controversial artistic reality.

Results Based on the analysis of the formation of the artistic thinking of the Italian Renaissance era, the study reveals the typological features of Renaissance era, which include: a change in social thought and world perception; cyclicity as a principle of historical and artistic process development; an imitation of ancient traditions that are significant for the national consciousness; a competition and reliance on the model; anthropocentrism (the formation of a creative personality, individualism, freedom of a person, people, patriotism, statehood); the renewal of religiosity; a system of ideals; a system of symbols; an opposition system; the development of science, culture, art.

The novelty of the study is the further study of the Italian Renaissance. In particular, the classification of scientific interpretations of the Italian Renaissance is given, i.e. a system of typological features of the Italian Renaissance. In order to identify common and distinctive features of Renaissance in different national cultures at different time lines, a system of benchmarking criteria has been developed.

The practical significance. The practical value of the study is the possibility of using the obtained results in the training courses “History of World Culture”, “History of World Music” at music colleges. Along with this, the practical significance of the results of the study is in the prospect of the widespread use in further studies in musicology.

Key words: *Italian Renaissance, Renaissance, typological signs, system of ideals, system of symbols and images, system of opposition.*

Постановка проблеми. З метою визначення типологічних ознак Ренесансу в дослідженні обрано італійське Відродження XV – XVI ст., яке набуває значення типологічної моделі, що специфічно втілюється в мистецтві майбутнього. Італійський Ренесанс є найбільш ранньою історико-художньою формою відродження, у якій виникло його поняття. Саме доба італійського Ренесансу набула ґрунтового осмислення в гуманітарній науці.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Для виявлення типологічних ознак Ренесансу й визначення їх специфічних проявів доцільно

звернутися до вивчення концепцій провідних учених щодо італійського Відродження. Розгляд наукових підходів до розроблення періодизації італійського Ренесансу засвідчив, що в сучасній науці загальноприйнятою є запропонована авторами «Всесвітньої історії мистецтв» (за загальною редакцією Ю. Д. Колпинського): Проторенесанс (остання третина XIII-XIV в); Ранній Ренесанс (поч. XV — кін. XV ст.); Високий Ренесанс (кін. XV — поч. XVI ст.); Пізній (Трагічний) Ренесанс (друга третина XVI — кін. XVI ст.) (Колпинский, Ю. Д. и Ротенберг, Е. И. (Ред.), 1962).

Як відомо, термін «Відродження» вперше використав Жюль Мішле (XIX ст.) (Барг, 1987). О. Ф. Лосев зауважує, що термін «Ренесанс» у точному розумінні цього слова стосуються лише Італії XV–XVI ст. (Лосев, 1978). Американський науковець Sandra Sider, досліджуючи італійський Ренесанс, зазначає: «Модель Ренесансу гуманістичної освіти зберігалася в західному світі до середини XX століття» (Sider Sandra, 2005, с. 311). Продовжуючи думку дослідниці, зазначимо, що та ренесансна модель гуманістичної освіти, яка в західному світі збереглася до середини XX ст., стала взірцем і для сучасної світової культури.

Л. М. Баткін (Баткин, 1989) зазначає: хоча поняття взірця та індивідуальності є протилежними, тяжіння до взірцевості в ренесансній культурі стало основою формування особистої індивідуальності художника. Наявність взірцевості в ренесансній концепції індивідуальності стає провідним ідеалом, який відіграє важливу роль в епосі та відповідає їй.

Лосев (1978) вважає, що поява епохи Ренесанс пов'язана з особливостями історичного розвитку суспільства, зміною світогляду, звільненням робітника від феодалної залежності. Розвиток міста зумовив вільну діяльність — промислову та творчу (наука, філософія, мистецтво).

М. А. Барг (1987) підкреслює, що епоха Ренесансу — нова фаза розвитку європейського суспільства. Антропоцентризм, як головна типологічна ознака доби, є основою нової на той час системи культури. Античний досвід став основою для епохи Відродження та вдосконалення її митців.

Е. Гарен (1986, с. 34) звертає увагу на те, що характерною ознакою епохи Відродження стало «прагнення бунту», розриву зі старою середньовічною системою. Виникла необхідність ствердження нових форм мислення суспільства. В основі відродження класичних знань полягала не їх імітація, а оновлення взірця для створення нової культури. Щодо трактування індивідуального, Е. Гарен підкреслює: його критерієм є гармонічне поєднання із суспільним.

Ренесансне «змагання» з античною культурою мало на меті перевершити взірець. Так уважає О. Г. Рощенко й зауважує, що «...змагання є природною якістю процесу розвитку людства, що проявляється в різних формах» (Рощенко, 2010, с. 416). Згідно з концепцією дослідниці, самосвідомість ренесансного розуму має на меті створення «homo nova» (Рощенко, 2009, с. 291), який пов'язаний з актуалізацією відродження релігії, державності, мови, мистецтва. Вона підкреслює: предмет відродження доби Ренесансу є системним, комплексним. Концепція науковця належить до комплексу послідовності ренесансних ідеалів: культ людини, культ держави, мова, мистецтво.

Взірець є основою формування та ствердження національної мови. Італійський науковець XIX ст. Francesco De Sanctis наводить приклад основоування на взірці у сфері мови, цитуючи Данте Аліг'єрі: «Гідні всілякої зневаги ті кепські італійці, котрі зневажають наш прекрасний вольгаре; якщо цим і можна йому докорити, так це тим, що він звучить у продажних устах цих зрадників» (De Sanctis Francesco, 1958, с. 139). Завдяки величчю генія Данте народна мова, така як латина, набула писемності й здатності висловлювати високі думки та почуття в поетичній і науковій літературі.

В. В. Бібіхін (1998, с. 38–39) зазначає, що «італійський Ренесанс не є національним явищем», він існує поза часом та межами країн. Його сутність полягає в постійному пошуку теперішнього, яке є майбутнім, де твориться минуле.

Мета статті — розробити систему типологічних ознак італійського Ренесансу.

Виклад основного матеріалу дослідження. В італійському Ренесансі важливу роль відігравала естетика взірця — антична культура, за переосмисленими традиціями якої відбулося становлення ідеалів Відродження. У дослідженні, як приклад, використовується італійський Ренесанс, вивчення якого вможливило розроблення системи типологічних ознак для проєкції на предмет дослідження.

Розкриттю сутності відродження сприяють споріднені з ним поняття циклу й циклічності як принципів історичного становлення. Цикл, як рух по колу та періодичне повернення до його початку, є ознакою перевороту, що притаманно відродженню. Кожен історичний період одночасно відбиває попередні, тому поява нового циклу, перевороту, руху відбувається в модифікованому вигляді. Схема будь-якого циклу складається з таких фаз: становлення, зрілість, криза, занепад (Яковець, 1999). Особливістю будь-якого історичного циклу є нерівномірність його складових. Концепція кризи — невід'ємна для кожного історичного періоду й виконує функцію поштовху для майбутнього

злету, що притаманно ренесансному процесу оновлення національної культури. Наявність ознак перелому й поступовості розвитку властива Ренесансу не тільки в аспекті зв'язків з попередньою культурою, але й культурою наступної доби. Це свідчить про те, що циклічність — типологічна ознака ренесансної доби.

Важливим фактором ренесансної дійсності є явище перевороту, що відбувається у свідомості, філософії, науках, релігії, мистецтві й постає як один з історичних факторів і передумов формування Ренесансу. Зміна суспільного мислення, духовних пріоритетів, утрата середньовічної суворості є переломом в історичній епосі Ренесансу, що є однією з типологічних ознак відродження. Релігійний переворот, який відбувся в першій половині XVI ст. в Німеччині, породив протестантизм, що заперечував ренесансні ідеї. На думку О. Ф. Лосева (1978, с. 554), «особистість, підпорядкована суворим правилам релігійної моралі і постійно бореться зі своїми гріхами, не є вільною, що суперечить ідеалу Відродження».

З метою виявлення спільних і відмінних ознак Ренесансу в різних національних культурах на різних часових етапах доцільно застосувати методологічні засади порівняльного аналізу, система критеріїв якого має такі складові: висвітлення історичних умов формування та розвитку Ренесансу; розробка засад періодизації процесу відродження; розгляд розвитку оновлення релігії, концепції державності, філософії, мови, науки, мистецтва.

Культ розуму (ренесансний ідеал) впливає на галузі діяльності творчої людини. Художник знається на філософії та науках — математиці, анатомії. Культ краси пов'язаний з науковим пізнанням природи: художник розкриває красу Божественного творіння, тому тяжіє до реалізму та рельєфності відтворення дійсності. Основним принципом художнього світогляду естетики Ренесансу є гуманістичний неоплатонізм, який проявлявся в обґрунтуванні вільної, особистісно-матеріальної людини в усіх соціальних сферах її життя.

Ренесансне за змістом поняття «індивідуалізм» є показником історичного прогресу доби. Відтак, індивідуалізм — типологічна ознака Ренесансу, специфіка якої полягає у ствердженні сильної, земної людини, котра мислить і діє артистично, тяжіє до постійного пошуку досконалості та досягнення статусу богорівності. Звідси в мистецтві відбувається взаємодія макро- й мікросвітів, світського та релігійного начал. Ренесансне світосприйняття базувалося не тільки на земних, але й на божественних прагненнях людини. Саме це зумовлює таку типологічну ознаку Ренесансу — протиріччя творчої сили людини з її земною обмеженістю та безпорадністю. Людина може

творити, але не може виконувати загальносвітові та божественні функції. Усвідомлення обмеженості власних можливостей породжує в душі ренесансної людини трагічне відчуття недосконалості. У зв'язку із цим у своїй праці О. Ф. Лосєв (1978, с. 451) використав термін «модифікований Ренесанс», наглядними проявами якого є герої В. Шекспіра (Юлій Цезар, Макбет, Гамлет, Отелло), М. де Сервантеса (Дон Кіхот), Фр. Рабле (роман «Гаргантюа і Пантагрюель»), філософські вчення Н. Мак'явеллі, Фр. Бекона.

Античний досвід — базис епохи Відродження та вдосконалення її митців. Античність поставала як історико-культурний еталон, досягнення якого належало прагнути, особливо в галузі мистецтва та духовної культури. Історична дистанція між добою Ренесансу та його античним ідеалом сприяла актуалізації понять «пробудження», «воскресіння», «відродження».

Антична ідея циклічності історичного розвитку набула значення типологічної ознаки Ренесансу. Перебіг подій стає цілеспрямованим в історичному розвитку, завдяки зусиллям творчої людини з можливістю використання спадку минулого. Цим пояснюється типологічна ознака Ренесансу — базування на попередньому досвіді.

Культ природи став утіленням краси, джерелом радості, гармонії творіння. Призначення природи — служити людині. Людина стосовно природи набула двох функцій — її складової й охоронця. Ренесансне осмислення феномену людини, заміна теоцентризму на антропоцентризм стає основною ознакою доби Ренесансу. Людина Відродження орієнтована на досягнення цілей, постійний творчий розвиток та самовдосконалення. М. А. Барг (1987, с. 256) вважає, що «природа є провідною ідеєю натурфілософії, держава — ідеєю моральної філософії, які співвідносяться між собою в ренесансній добі». Тобто картина природи та людського суспільства існують у взаємозв'язку.

Через розрив зі старою середньовічною системою постала необхідність ствердження нових форм мислення суспільства (виховання, спілкування, взаємозв'язки людини з природою). Основою відродження класичних знань — є не їх імітація, а оновлення взірця для створення нової культури. Важливе значення мало вчення про державу та керування нею для загального блага народу. Осмислення соціальної ролі ренесансної інтелігенції, значення якої полягало в здобутті наукових знань для суспільства, зумовило культ розуму. Визнання цінності науки та знань для влаштування земного буття людини стало характерною ознакою епохи Відродження. Виникає новий тип творця — «універсальний художник» (Гарен, 1986, с. 28), у творчості якого поєднуються наука, уявлення про світ, поезія, мораль, політика. Необхідним

підтвердженням науки є дія, практика та досвід. Такий митець як власник безмежної свободи (що робить його богорівним) створює неповторний світ, де він — посередник між світом природи та світом, який він створив сам. Звідси відповідальність людини-творця за формування своєї сутності, її зростання. Такий митець є «підсумковим виразом» культури епохи Відродження (Гарен, 1986, с. 28).

Наявність взірцевості в ренесансній концепції індивідуальності стає провідним ідеалом, який відіграє важливу роль в епосі та відповідає їй. Функція ідеалів полягає в соціалізації потреб та бажань індивіда. Завдання ідеалів — допомогти індивідові пізнати особисті духовні бажання крізь призму соціальних цінностей. На думку Л. М. Баткіна (1989, с. 28), «індивідуальність — це ідея та категорія, у якій виражається стосовно кожної людини нова історико-політична реальність з усіма сферами життя». В епоху Відродження вона посідає перше місце, на відміну від первісності соборності Середньовіччя, де індивід повинен був уникати оригінальності. Ця особливість зумовила основну проблему Відродження — як поєднати свободу індивідуальності та спільноту людей у гармонію світобудови. Взаємодія традиційного, стародавнього й індивідуального спричинила «надзвичайний поворот самобутнього бачення світу» (Баткин, 1989, с. 5), де колишні ідеї, традиції насичуються новим баченням дійсності та набувають нової якості культури.

Особливість індивідуальності — її постійний змістовний пошук, який триває й нині. Індивідуалізм є одвічним, оскільки в основі має духовну ознаку, тяжіє до високих цінностей, де людське життя визначається у сфері самосвідомості. Відродження як епоха, у якій поєдналися античний, середньовічний, новоевропейський культурні змісти, стало окремим ступенем у формуванні поняття особистості, яка віднайде себе в епоху Просвітництва. Цей факт засвідчує, що індивідуальність є ренесансною ознакою, яка існує в кожній історичній епосі й оновлюється у взаємодії з особливостями певної історико-культурної доби.

Ренесансний індивідуалізм, близький до антропоцентризму, актуалізує постійне змагання з дійсністю. Згідно з О. Г. Рощенко (2010), у жанрово-стильовій системі мистецтва Ренесансу змагання (*concertato*) передбачає відродження античних ідеалів та суперництво митців з класичними взірцями. Основна мета творчого змагання є досягнення й перевершення взірця. У давньогрецькій міфології характерною ознакою є боротьба смертних з богами, їх прагнення досконалості в майстерності (Прометей — переродження переможеного). Ритуальне змагання в майстерності співу та віршування стало прообразом ренесансного суперництва з антико-класицистичними взірцями (буколізм — змагання в піснях пастухів). Що стосується культури Давнього

Риму, то вона збагатила трактування суперництва не тільки з природою, але й грецьким мистецтвом (Вергілій — Феокрит, Гесіод, Гомер). Надалі самого Вергілія багаторазово наслідували. Культурну спадщину античних та класичних вірців переосмислювали та наповнювали новою духовністю, яка набувала нового емоційного стану та змісту. Музикознавець формулює висновок, згідно з яким процес змагання та вдосконалення є одвічним і нескінченним, що стверджує його як ренесансну ознаку, для будь-якого історичного періоду. Творче змагання набуло свого прояву в принципі *concertato*, який притаманний як концерту, так і іншим жанрам, зокрема опері, особливо хорovým сценам.

О. Г. Рощенко підкреслює, що предмет відродження доби Ренесансу є системним, комплексним. Концепція науковця складається з комплексу послідовності ренесансних ідеалів: культ людини (ренесансний розум, самопізнання, які сприяють формуванню ідеальної людини); культ держави (мета відродження держави мотивувала ренесансну свідомість рівнятися на Давній Рим); мова (як засіб об'єднання держави стає головним завданням італійського Ренесансу); мистецтво (відродження античної культури, зумовлене сукупністю ідеалів, до яких тяжіла ренесансна свідомість). Функція античної культури в епоху Ренесансу — зв'язок між минулим і майбутнім. Досягнення вірця та його перевершення породжують ренесансний принцип змагання, що надає художньому мистецтву ознак концертності.

Наукові трактування Відродження містять систему змістів, зміна яких зокрема впливає на саме поняття. Так, якщо йдеться про Відродження як конкретний історико-художній період, то його написання, відповідно до наукової традиції, потребує великої літери. Якщо йдеться про відродження як історико-типологічну модель, у якій відображена система властивих ренесансній свідомості ознак, у такому разі слід писати з малої літери. Якщо йдеться про тлумачення відродження як поняття, то таке трактування також необхідно писати з малої літери.

Узагальнення ознак відродження як поняття дозволяє надати таку класифікацію наукових трактувань ренесансу:

- Відродження як історико-художня епоха (як історично-перехідний етап);
- відродження як тип світогляду;
- відродження як функція оновлення;
- відродження як позаісторична та позанаціональна категорія.

Аналіз наукової літератури, де виявлено типологічні ознаки відродження, уможливорює розробити наступну систему ренесансних типологічних ознак, яка має три рівні — *система ідеалів, система символів*

та образів, система опозицій, що є результатом взаємодії перших двох рівнів.

Так, перший рівень — це *система ідеалів*, властивих добі, що вивчається. Серед них:

- *Культ держави* як форми суспільного устрою, організація держави в єдине ціле. В епоху Ренесансу в європейських країнах важливого значення набуло створення міцної держави. Як відомо, Італія була роздробленою державою майже до ХІХ ст. Недосяжність державного імперського статусу зумовила поширення трагізму пізньоренесансної доби. Мак'явеллі як один з провідних політичних діячів того часу пропагував єдність народу й відновлення його батьківщини, вимагав жорсткої державної влади для наведення порядку. Патріотизм — державний ідеал Ренесансу, оскільки суспільне благо є головнішим, ніж індивідуалізм (Лосев, 1978).

- *Культ людини*, що проявлявся в антропоцентризмі, пов'язаний із пошуком досконалої особистості й індивідуальності. Головною вважається людська особистість зі своїми індивідуальними потребами, внутрішніми й зовнішніми, мріями про свободу та прогрес. Обожнення людини (культ Прекрасної Дами як віддзеркалення духовної краси Богородиці; культ лицарства; культ науки, філософії, мистецтва).

- *Культ розуму*, його основи на досвіді є характерною ренесансною ознакою того часу. Згідно з висловом О. Ф. Лосева, «людський розум вважався великим та всеосяжним, що в змозі захистити істини віри та науково досягнути світобудову» (Лосев, 1978, с. 158). З культом розуму в добу Ренесансу тісно пов'язане поняття моралі. Francesco De Sanctis зокрема зазначає: «мораль — це «Nosce te ipsum», тобто пізнання самого себе. Людина при житті перебуває в одному зі станів, що становлять зміст моралі: у стані гріха, каяття або благодаті» (De Sanctis Francesco, 1958, с. 157). Генії доби Відродження пов'язували розвиток людського розуму з розквітом релігії, науки, філософії, мистецтва.

- *Культ краси* та наукове пізнання природи є важливим принципом для образотворчого мистецтва епохи Ренесансу. Гармонія, що передбачає об'єднання різного, слугує джерелом краси. Значення й мета гармонії — упорядкувати різні частини так, щоб вони узгоджувались і створювали красу. Втілення, досягнення краси шанується як твір мистецтва. Краса — категорія, завдяки якій поєднуються природа й мистецтво.

Для виявлення типологічних ознак Ренесансу в мистецтві є необхідним складання *системи символів та образів*:

- символізація образів греко-римських богів та героїв античного мистецтва (зокрема картини «Народження Венери», «Венера і Марс»,

«Паллада і кентавр» Ботічеллі; «Вахх» Мікеланджело) є ознакою Відродження, національних основ культури. Характерною особливістю є наявність масштабного сюжету з людським інтимним художнім трактуванням;

- символізація релігійних образів (Давид, Христос, Богородиця, Іоан Хреститель, Трійця, Страсті Христові), які є реалістичними, емоційними, наближеними до людської природи;
- звернення до фольклору як національного першоджерела. Народна тематика значно розширила жанрову та емоційну сферу мистецтва. Широко використовувалися тематика й образи сільського, міського життя, його побуту та традицій;
- образ лицаря, що символізує людину ренесансного типу, у якому поєднуються високі чесноти – благородство, духовність, чесність, хоробрість, вихованість, краса, витонченість, доброчесність. Поряд з образом лицаря постає образ прекрасної дами, котра є стимулом для героїчної діяльності лицаря;
- образи природи, пір року, весни як оновлення природи, коло, сонце, створення світу тісно пов'язані з культом розуму, природи та краси («Весна» Ботічеллі).

Третій рівень систематики ренесансних типологічних ознак пов'язаний із *системою опозицій* цінностей Відродження: єдність – різноманітність; порядок – свобода; воля – неволя; індивідуальність – держава, (народ – влада); світське – церковне; божественне – земне; теоцентризм – антропоцентризм; єдність віри – конфесійність; оптимізм – трагізм; краса – потворність. Поєднання символів-знаків двох релігій греко-римської (поганської) та християнської (Данте Аліг'єрі, концепція «Божественної комедії»).

У межах музичного мистецтва ренесансна опозиція єдності-різноманітності проявилася специфічно. Зокрема домінування поліфонічного стилю як прояву єдності поєднувалося з буянням фантазії як вияв різноманітності. Ця опозиція проявляється й у межах зіставлення світської і церковної видів музики. Кожен з них характеризується єдністю (відношення до певного виду) і жанровим розмаїттям (від монументальних жанрів до мініатюр), різноманітною тематикою. Особливістю музичного мистецтва італійського Ренесансу (на відміну від музики Середньовіччя) є відтворення змісту вербального тексту засобами музичної виразності, як про це свідчить зокрема концепція Сандри Сідер (Sandra Sider, 2005, с. 160): «музика ренесансу спробувала спроектувати зміст тексту». Сформовані в добу Ренесансу особливості роботи композиторів з вербальним текстом набули поширення у творах майстрів наступних поколінь та інших національних шкіл.

Взаємодія єдності й різноманітності — ознака ренесансного художнього мислення, яка набула втілення на історично різних етапах розвитку ренесансної свідомості. Добу Ренесансу визначають динаміка історичного розвитку мистецтва, наявність певної кульмінації. Незбіг кульмінації в періодизації Ренесансу з точки зору візуального (Леонардо да Вінчі 1452–1519) та музичного мистецтв (Джованні Палестрина 1525–1594) свідчить про наявність кульмінаційних хвиль як ознаки Ренесансу.

Ренесансна опозиція оптимізм-трагізм проявляється в процесі історичного розвитку. Оптимістичні ствердження могутності особистості, сформовані на ранніх етапах розвитку Ренесансу й закріплені в його високій фазі, змінюються в пізньому Ренесансі невпевненості щодо можливості досягнення ідеалів особистості, що претендує на богорівність. Наприкінці розвитку Ренесансу («модифікований ренесанс» — термін О. Ф. Лосева (1978, с. 451) змінюється сутність трактування антропоцентризму, розуміння можливостей особистості, котра тяжіє до свободи, обмеженості власних можливостей та безпомічності перед вічним життям, перед Богом, що призводять до трагізму світосприйняття. Поєднання оптимізму й трагізму — одна з ключових ознак доби пізнього італійського Ренесансу: діалектика протилежностей у мікрокосмі сприяє формуванню гармонічної особистості. Модифікований Ренесанс продовжує існування в кожній історичній добі в нових проявах, де відбувається боротьба ідеалів особистості-героя з протилежною реальністю суспільства. Антивідродження та титанізм зумовлюють конфлікт згасаючої ренесансної епохи. Гуманістичний ідеал, класичне наслідування античності, реалізм у мистецтві, наукове пізнання природи наповнювалися новим змістом (Лосев, 1978).

Висновки. На основі аналізу формування художнього мислення епохи італійського Ренесансу виявлено такі типологічні ознаки ренесансної доби:

- зміна суспільного мислення та світосприйняття;
- циклічність як принцип розвитку історико-художнього процесу;
- наслідування стародавніх традицій, що є визначними для національної свідомості;
- змагання та орієнтування на взірці;
- антропоцентризм (формування творчої особистості, індивідуалізму; свобода людини, народу, патріотизм, державність);
- оновлення релігійності;
- система ідеалів;
- система символів;
- система опозицій;

– розвиток науки, культури, мистецтва.

Перспективи подальших наукових досліджень пов'язані з продовженням вивчення особливостей ренесансної доби в різних національних культурах на різних часових етапах.

Список посилань

- Барг, М. А. (1987). *Эпохи и идеи: Становление историзма*. Москва: Мысль.
- Баткин, Л. М. (1989). *Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности*. Москва: Наука.
- Бибихин, В. В. (1998). *Новый Ренессанс*. Москва: МАИК «Наука», «Прогресс-Традиция».
- Гарен, Э. (1986). *Проблемы итальянского возрождения*. Москва: Прогресс.
- Колпинский, Ю. Д. и Ротенберг, Е. И. (Ред.). (1962). *Всеобщая история искусств*. (Т. 3). Москва: Искусство.
- Лосев, А. Ф. (1978). *Эстетика Возрождения*. Москва: «Мысль».
- Рощенко, Е. Г. (2010). Принцип concertato и его роль в Favola in musica Клаудио Монтеверди «Орфей». М. Р. Черкашина-Губаренко (Ред.-сост.). *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*, 89, (Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей) 415–429. Киев: НМАУ имени П. И. Чайковского.
- Рощенко, О. Г. (2009). Обрії ренесансної рефлексії. І. Д. Безгін (Наук. керівник теми і головн. наук. ред.). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*, 2 (11), 291–295. Інститут проблем сучасного мистецтва, Академія мистецтва України. Київ: ІПСМ АМУ; КЖД «Софія».
- Яковец, Ю. В. (1999). *Циклы. Кризисы. Прогнозы*. Москва: Наука.
- De Sanctis Francesco. (1958). *Storia della letteratura italiana*. Torino.
- Sider Sandra. (2005). *Handbook to life in Renaissance Europe*. New York.

References

- Barg, M. A. (1987). *Epochs and ideas: The formation of historicism*. Moscow: Mysl. [In Russian].
- Batkin, L. M. (1989). *The Italian Renaissance in search of individuality*. Moscow: Science. [In Russian].
- Bibikhin, V.V. (1998). *New Renaissance*. Moscow: International Academic Publishing Company «Science», «Progress-Tradition». [In Russian].
- Garin, Eugenio (1986). *Issues of the Italian Renaissance*. Moscow: Progress. [In Russian].
- Kolpinsky, Yu. D. and Rotenberg, E. I. (Ed.). (1962). *Universal Art History*. (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Losev, A. F. (1978). *Aesthetics of the Renaissance*. Moscow: «Mysl». [In Russian].
- Roshchenko, E. G. (2010). The principle of the concertato and its role in Favola in musica Claudio Monteverdi «Orpheus». M.R. Cherkashina-Gubarenko (Ed., Ed.). *Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music*

Academy of Ukraine, 89, (Modern Opera House and Issues of Operology: a collection of articles) 415-429. Kiev: P. I. Tchaikovsky NMAU. [In Russian].

Roschenko, O. G. (2009). Horizons of the Renaissance Reflection. I. D. Bezghin (Scientific supervisor of the topic and chief sciences ed.). *Current issues of artistic practice and art criticism: Art horizons*, 2 (11), 291-295. Institute for Modern Art Issues, Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Institute for Modern Art Issues of the National Academy of Arts of Ukraine; Publishing house "Sofia". [In Ukrainian].

Yakovets, Yu. V. (1999). *Cycles. Crises. Forecasts*. Moscow: Nauka. [In Russian].

De Sanctis Francesco. (1958). *Storia della letteratura italiana*. Torino. [In Italian].

Sider Sandra. (2005). *Handbook to life in Renaissance Europe*. New York. [In English].

Надійшла до редколегії 25.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.022

УДК 784.3.071.1(510)ШанДеї:781.62](045)

Цао Хе, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

Cao_He@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0002-5757-0333>

ТРИ ПІСНІ ПРО РОЗЛУКУ В СПАДКУ ШАН ДЕЇ: ЖАНРОВІ ОЗНАКИ ПРИХОВАНОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ

З'ясовано причини звернення композиторів Новітнього Китаю до прихованого вокального циклу як своєрідного жанрового явища. Під прихованим вокальним циклом запропоновано розуміти послідовність пісень збірника (нерідко об'єднаних авторством одного поета), поданих композитором за логікою зв'язків відштовхування-взаємодії, що дозволяє, попри відсутність відповідної авторської жанрової назви, визначити систему спільних музично-поетичних ознак, які засвідчують наявність циклічності. Взаємодія екстра- та інтродузічних якостей сприяє тлумаченню Трьох пісень про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу, якого композитор не декларував.

Ключові слова: *прихований вокальний цикл, принцип циклізації, синтезована інтонаема, арочна драматургія.*

Цао Хэ, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТРИ ПЕСНИ О РАЗЛУКЕ В НАСЛЕДИИ ШАН ДЕИ: ЖАНРОВЫЕ ПРИЗНАКИ СКРЫТОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

Выяснены причины обращения композиторов Новейшего Китая к скрытому вокальному циклу как своеобразному жанровому явлению. Под скрытым вокальным циклом предложено понимать последовательность песен сборника (нередко объединенных авторством одного поэта), представленных композитором по логике связей отталкивания-взаимодействия, которая позволяет, несмотря на отсутствие соответствующего авторского жанрового названия, определить систему общих музыкально-поэтических признаков, свидетельствующих о наличии цикличности. Взаимодействие экстра и интродузіческих качеств позволяет толковать Три песни о разлуке Шан Деи на стихи Что Ю Чан как скрытый вокальный цикл, который композитор не декларировал.

Ключевые слова: *скрытый вокальный цикл, принцип циклизации, синтезированная интонаема, арочная драматургия.*

Сао Хе, postgraduate student of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THREE SONGS ABOUT THE PARTING IN SHANG DEI'S LEGACY: THE GENRE FEATURES OF THE CONCEALED VOCAL CYCLE

The aim of the article is to reveal the genre features of the concealed vocal cycle in Three songs about the parting by Shang Dei versified by Shuo You Chang.

Research methodology is based on using the methods of the integral analysis of the songs by Shang Dei versified by Shuo You Chang, intonational dramaturgy, structural and functional approach.

Results. The author reveals the reasons for the appeal of the composers of the New China to the concealed vocal cycle as a kind of genre certainty. Under the concealed vocal cycle, the author suggests comprehending the sequence of the composer's songs (united by the author of one poet) arranged alternately within the song collection on the basis of the logic of the repulsion-conjugation ties, which allows, in spite of the absence of the corresponding author's genre name, to reveal a system of common musical and poetic attributes indicating the presence of cyclicity properties in them. The interaction of the extra- and intro-musical properties discovered in the process of the analysis contributes to the interpretation of the Three songs about the parting by Shang Dei versified by Shuo You Chang as a concealed vocal cycle, whose genre name the composer chose rather not to declare.

Novelty. An attempt is made to present the interpretation of Three songs about the parting by Shang Dei as a concealed vocal cycle for the first time in musicology.

The practical significance. The provisions of the article should be used both in the research and performing activities of musicians.

Keywords: concealed vocal cycle, cyclicity principle, synthesized intoneme, arched dramaturgy.

Постановка проблеми. Китайську вокальну лірику ХХ — початку ХХІ ст. вирізняють різноманітні прояви такого художнього явища, яке слід визначити як прихований вокальний цикл — послідовність пісень збірника (нерідко об'єднаних авторством одного поета), розміщених композитором за логікою зв'язків відштовхування-взаємодії, що дозволяє, попри відсутність відповідного авторського жанрового ім'я, з'ясувати систему спільних музично-поетичних ознак, які засвідчують наявність ознак циклічності.

Виникнення прихованого вокального циклу в національній вокальній ліриці порубіжжя ХХ–ХХІ ст. зумовлено закономірностями, що склалися на початку її формування в 1920–1930 рр. Китайські композитори, зазвичай, не намагалися наочно об'єднати «кола пісень» у вокальному циклі. Означену властивість китайської вокальної лірики слід пояснити тим, що в традиційній національній поезії, як і в музично-поетичній творчості Новітнього Китаю, художня мініатюра має самодостатній «погляд» на оточуючий автора світ. Якщо вокальний цикл, що супроводжується відповідною авторською «жанровою назвою», є винятковим явищем у китайській вокальній ліриці навіть на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. («Три вірші поетів династії Тан» Лі Іннь Хай) (У Хун Юань, 2016, с. 145), то звернення до умовного або «прихованого» вокального циклу для китайських композиторів стало національною традицією.

Її основи закладено в 1930 рр. композитором–класиком новітньої китайської вокальної лірики Хуан Цзи («Три бажання троянди») (У Хун Юань, 2016, с. 83).

Мета статті — виявити жанрові ознаки прихованого вокального циклу в трьох піснях про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ознаки прихованого вокального циклу в новітній китайській вокальній ліриці слід поділити на екстра- й інтрузивні, взаємодія яких спостерігається в Трьох піснях про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан.

До екстрамузичних ознак, що дозволяють тлумачити Три пісні про розлуку Шан Деї як прихований вокальний цикл, належать: віршовані тексти одного поета, єдність поетичного стилю та образності; наявність спільної художньої тематики (теми розлуки, прощання, пам'яті, спогадів). Ліричний герой Шо Ю Чан і Шан Деї навічно зберігає у своєму серці дорогі йому образи (батьківщини, матері, друга).

У поетичному тексті Шо Ю Чан — сучасника Шан Деї — набули втілення принципи національної класичної поезії. Віршованим текстам пісень китайської класичної поезії характерний художній принцип — демонстрація «почуття крізь пейзаж» (Алексеев, 1978). Згідно із законами китайської естетичної концепції, що відображена в класичній поезії, кохання характеризує не стільки пристрасть, скільки стримане глибоке почуття, яке виявляється у вірності батьківщині (перша пісня), вдячності матері (друга пісня), прихильності до друга (третя пісня).

Зміст пісень про розлуку оснований на втіленні міфологеми шляху та супутніх міфомотивів. У першій пісні («Я залишив тут своє серце») «метаморфози міфологеми шляху» (Зенкин, 1997) пов'язані з розвитком характерної для європейського романтизму теми уявного повернення — «погляду назад» («blick um bewegt») (Рощенко, 1988, с. 59). Ліричний герой, котрий іде в невідому далечінь, повертається, щоб востаннє побачити рідні пейзажі — засніжені гори, дощ над полями, безкраю пустелю Гобі. Характерною особливістю змісту першої пісні є введення до її центрального розділу кількох пейзажних замальовок — символів батьківщини — та показ ставлення до них ліричного героя. У центральному розділі першої пісні природа, подібно до ліричного героя, оплакує розставання з ним. У другій пісні відхід матері асоційований із заходом сонця, далекою дорогою. У третій пісні про друзів міфологема шляху набуває ще однієї метаморфози: подолавши скорботу розлучення, ліричний герой сподівається на майбутню зустріч.

Показовий процес розвитку теми розлуки в Трьох піснях Шан Деї на вірші Шо Ю Чан: смуток розставання з рідною землею (перша

пісня) поглиблює втрату матері (друга пісня), а потім і прощання з другом (третя пісня). Поглиблення теми суму від пісні до пісні взаємодіє із загальною динамікою просвітлення колориту: страждання долаються за допомогою клятви вірності ліричного героя дорогим його серцю споминам (міститься в заключному розділі пісень). Утвердження рятівної ролі пам'яті, що позбавляє ліричного героя від страждань, зумовлює просвітлення стану його душі. Найвиразніше душевне просвітлення спостерігається у фінальній пісні: ліричний герой сподівається на зустріч із другом, з яким має розлучитися. Катарсичне очікування на зустріч має не лише перспективно-трансгресивний (такий, що не обмежується умовним прихованим вокальним циклом) зміст, але й ретроспективний змістовний потенціал. Зміст перших пісень, нібито *post factum*, освітлює промінь надії на можливе повернення на батьківщину, збереження образу матері в серці сина.

Про можливість тлумачення Трьох пісень Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу свідчать притаманні йому інтромазичні властивості. Послідовність розміщення на початку вокальної збірки поєднується зі спільними ознаками композиторської інтерпретації поетичного тексту. Інтерпретуючи поетичний текст, композитор надає пісням оригінальної музичної форми, вводячи розгорнуті фортепіанні «коментарі», розставляючи змістовні акценти (повторення певних будов, динаміка, розміщення кульмінацій, формування своєрідної музично-поетичної художньої концепції).

Пісні про розлуку мають спільні принципи музичного формоутворення та інтонаційної драматургії, які вможливають їх об'єднання у вокальний цикл. Кожній пісні притаманна тричастинна композиція, структурована за рамковим (арковим) принципом. Функція «рами» в Трьох піснях про розлуку належить розділам, у яких концентровано викладено антиномічну концепцію: кохання залишається в серці попри розлуку. У першій пісні сутність властивої їй «рами» полягає в антиномії фізичної розлуки героя з батьківщиною та збереження духовної єдності з нею («Хоча я залишаю цю землю, я залишаю тут своє серце»). У другій пісні «рамкова» композиція вибудовується за допомогою переходу від скорботних запитань ліричного героя («Чому ми з матір'ю розлучилися?») до врочистого ствердження в клятві пам'яті («Я завжди пам'ятатиму про тебе!»). Рамкова конфігурація третьої пісні вирізняється багатими конструктивними особливостями. Формуючи фінальний розділ заключної пісні, композитор надає йому ознак синтетичної репризи, у якій перша будова постає як «арка» стосовно першого розділу («Сьогодні зранку ми розлучилися»), а друга — другого розділу пісні («До зустрічі, до зустрічі!»).

Заключним розділам пісень Шан Деї на вірші Шо Ю Чан характерна концентрація основних музично-поетичних ідей. У процесі зменшення щільності словесного тексту на одиницю музичного часу спостерігається розростання масштабів фортепіанної партії. Формуючи «рамкову» конструкцію під час формування пісень про розлуку, композитор уникає виникнення точної репризи в процесі завершення «арки». У розділі, що виконує функції репризи музично-поетичного твору, композитор подає генеральну кульмінацію в кожній пісні, яка базується на фінальному проголошенні основної ідеї: саме в заключних розділах пісень про розлуку міститься генеральна кульмінація, кожній з яких властива драматургія, що крещендує. Завдяки розміщенню генеральної кульмінації у фінальних частинах пісень, у їх структурі спостерігається взаємодія принципів замкненості (аркової драматургії) та відкритості. Принцип драматургії, що крещендує, як і взаємодія замкненості та розімкненості в пісенній структурі, набувають відображення не тільки в межах кожної пісні, але й у масштабах усього «прихованого» вокального циклу.

Композитор подає в центральному розділі кожної пісні сцену прощання, яка постає або як милування рідним пейзажем, або як спогади про «найулюбленішу людину», або як сподівання на зустріч із другом.

Значну роль в оформленні змісту пісень про розлуку відіграє партія фортепіано. У фортепіанних прелюдіях композитор викладає ті музичні теми-ідеї, які визначають інтонаційний зміст пісень. Фортепіанні прелюдії — не тільки своєрідні епіграфи до вокально-поетичного змісту пісень, але й своєрідні «музичні програми», у яких викладається найважливіша ідея твору. Декларованій композитором програмності, що концентрується в музично-поетичних розділах, передує фортепіанна прелюдія, у якій міститься так звана «прихована програмність» (Зенкин, 1997) фортепіанних прелюдій. Музична драматургія пісень про розлуку базується на інтонамах — темах-символах, зміст яких сприяє значному розширенню сенсу поетичного висловлювання Шо Ю Чан. Інтонами, що утворюють музичну драматургію фортепіанних прелюдій, є своєрідними автоцитатами з музично-поетичного тексту пісень. Завдяки взаємодії інтоном, поєднаних з вербальним текстом, зміст пісенної драматургії прихованого вокального циклу конкретизується. Фортепіанні прелюдії набувають значення своєрідних музичних епіграфів, у яких концентруються основні інтонами-символи пісні. За умови здійснення процедури підтекстовки мелодійних зворотів, викладених у фортепіанних прелюдіях, уможлиблюється прояснення їх змісту, тобто визначення, яка саме інтонама набуває значення символу, утілення композиторського задуму пісні.

Інтонеми-символи з фортепіанних прелюдій, у яких сконцентровано й узагальнено ідейно-художній зміст пісень, композитор бере з «надр» інтонаційної драматургії музично-поетичних розділів творів. У результаті прелюдій надається функція концентрованого відображення, визначення художнього змісту пісень. Поза музично-поетичним контекстом інтонеми-символи, сповіщаючи про його появу, розміщені у фортепіанних прелюдіях у послідовності, що часто не відповідає послідовності їх виникнення в музично-поетичному тексті. Це зумовлює необхідність конструювання інтонаційно-логічних зв'язків між означеними інтонемами.

Оскільки інтонеми-символи можуть бути «вилучені» композитором для їх функціонування у фортепіанній прелюдії із середини різних етапів розвитку музично-поетичного розділу твору, можна висувати щодо того, що Шан Деї розмістив інтонаційні символи протягом усієї пісні. Музично-поетична драматургія пісень про розлуку наскрізь символічна.

Комплекс інтоном, що концентруються у фортепіанній прелюдії до першої пісні про розлуку з батьківщиною («Я залишив своє серце тут»), дозволяє тлумачити її зміст як музичне втілення головної метафори твору — серця ліричного героя, яке залишилося на батьківщині. Тричі у фортепіанній прелюдії композитор проводить інтонеми, що відповідають поетичному символу серця, яке герой залишив на батьківщині. Відповідно до структури змісту віршів Шо Ю Чан, у якому наявні два варіанти словесного оформлення його головної ідеї — «Я залишив своє серце тут» і «Моє серце залишається тут», композитор вводить дві інтонеми, що символізують серце, яке залишилося на батьківщині, уперше помістивши їх у фортепіанну прелюдю. Якщо перший варіант інтонеми серця, що залишилося на батьківщині, проводиться у фортепіанній прелюдії один раз, то другий — двічі. Зміст інтонеми на початку фортепіанної прелюдії співвідноситься з віршованим рядком «Я залишив своє серце тут» у музично-поетичному розділі пісні, поданим у її центральній кульмінації (другому розділі). Піснею про серце композитор розпочинає кульмінаційним проведенням інтонеми, яка символізує ідею твору. Вступна й центральна кульмінації пісні базуються на першій інтонемі як музичному втіленні її головної ідеї.

Друга інтонема («Моє серце залишається тут») тричі пронизує вокально-поетичний розділ пісні. Другій інтонемі серця властивий спокійно-оповідальний тон. Композитор узагальнює зміст пісні у двох емоційних станах — спокійно-оповідальному та збуджено-кульмінаційному.

У кодї пісні про серце міститься генеральна кульмінація. Композитор ґрунтується на класичній для Китаю філософській концепції, згідно з якою найвищі почуття неможливо висловити словами: лише тиша здатна передати душевне напруження. Відповідно до наведеної філософської концепції, початковий розділ фінального епізоду утворює вокаліз у супроводі фортепіно, оснований на вигуку («Ах!»): почуття ліричного героя, котрий розлучається з батьківщиною, неможливо висловити словами. Інтонаційну основу вокалізу вирізняє взаємопроникнення першої та другої інтоном серця. Так виникає *синтезована інтонома серця*; її проведення в чотирьох варіантах становить генеральну кульмінацію першої пісні. Лише в заключній фразі відновлюється поетичний текст, що відповідає першій інтономі серця.

У другій та третій піснях про розлуку, що входять до прихованого вокального циклу Шан Деї, спостерігається специфізоване втілення притаманних першій пісні ідейно-конструктивних принципів оформлення художнього змісту.

Інтонаційний зміст «Пісні спогадів про матір» також набуває концентрованого музичного відображення в лаконічній фортепіанній прелюдії. Вона базується на поєднанні двох інтонацій, що символічно узагальнюють музично-поетичну ідею пісні. Подібні інтонації-символи містяться наприкінці третього розділу пісні, що передує кодї. У третьому розділі пісні композитор вибудовує «арку», що поєднує фортепіанну прелюдію та репризне проведення її музичного матеріалу у вокально-поетичному розділі. З кодою пов'язана функція доповнення-завершення, що замикає й водночас розмикає форму пісні спогадів.

Подібно до пісні про серце в пісні спогадів про матір друга з інтонацій-символів багаторазово проводиться в музично-поетичному тексті, водночас початкова (за винятком фортепіанної прелюдії) — лише раз. Якщо вербально-текстовий аналог («Чому мати пішла так далеко?») першого з поданих у фортепіанній прелюдії інтонаційних символів під час його повторення в кодї пов'язаний з іншим музичним оформленням, то другий інтонаційний символ, залишаючись незмінним, кожного наступного проведення супроводжується іншим словесним текстом.

У передкодовій будові ключові інтонації-символи, у яких узагальнюються зміст пісні, проводяться в послідовності, сформованій у фортепіанній прелюдії. Передкодова чотиритактова будова є не лише структурно-інтонаційним, але й вербальним аналогом музичного змісту фортепіанної прелюдії. Обидві інтонації фортепіанної прелюдії символічно відповідають музично-поетичному фрагментові передкодової будови пісні спогадів: «Чому мати пішла так далеко? Роки нещадно розлучають нас з рідними». Вербальний текст, розміщений у передкодовій

будові, втілює властиву фортепіанній прелюдії структуру за типом «запитання-відповідь». Другий інтонаційний символ пісні спогадів лише в рамкових розділах – фортепіанному та вокальному – набуває значення відповіді, водночас усі інші проведення пов'язані з функцією запитання.

Особливістю інтонаційної драматургії пісні спогадів є введення інтонами запитання («Чому?»), що базується на трихорді, який входить до структури розгорнутих музичних будов. Серед таких – інтонації-символи фортепіанної прелюдії, об'єднані інтономою запитання. Визначення трихорду як інтонами запитання зумовлене тим, що саме з ним пов'язані запитання «чому?», які містяться у вербальному тексті пісні. Уведення трихорду, що сходить, до музичних зворотів, у яких немає вербально оформленого запитання «чому?», дозволяє виснувати, що запитання пронизує всю музичну драматургію пісні, а інтонома питання набуває наскрізного значення. Розвиток наскрізної інтономи питання в інтонаційній драматургії пісні спогадів свідчить, що на запитання ліричного героя: «Чому ми з мамою розлучилися?» – не знайти відповіді.

Серед композиторських знахідок, властивих інтонаційній драматургії пісні спогадів, – тяжіння до широкого діапазону (від децими до ундецими), притаманне кульмінаційним розділам хвилеподібної структури. Чотири кульмінаційні розділи в пісні спогадів контрастують зі стриманішими за діапазоном оповідальними епізодами. Це, крім «арки», що утворюється між фортепіанною прелюдією та передкодовим вокально-фортепіанним фрагментом, – запитання-стогін на завершення 1 розділу пісні («Чому ми з мамою розлучилися того дня?»), а також заключна «сцена» клятви пам'яті-вірності («Чому мати пішла так далеко? Я завжди пам'ятатиму про тебе»).

До заключного розділу коди – «сцени клятви» – Шан Деї вводить музичний символ європейського походження – трансформовану бетховенську інтоному долі. Китайський композитор проводить її тричі у фінальній фразі пісні («Я завжди пам'ятатиму про тебе»), спочатку у вокальній, а потім (двічі) – у партії фортепіано. Зберігаючи характерну бетховенську ритмоформулу, Шан Деї дещо трансформував мелодичну основу бетховенської інтономи долі. Під час проведення у вокальній партії композитор замінює низхідний напрям на рух вгору (м. 3), а у фортепіанній партії викладає інтоному долі в акордовому вигляді. Проведення інтономи долі надає «сцені клятви» героя особливої напруженості: пам'ять сприяє подоланню смерті, розлуки, страждання.

У заключній пісні («До майбутніх зустрічей») прихованого вокального циклу музично-поетична «арка» обрамляє центральний розділ. Фортепіанна прелюдія базується на взаємодії двох інтонаційних комплексів – двічі проведеної будови (відповідає вербально-музичній фразі «Сьогодні вранці ми розлучилися») та прообразові вокально-поетичного звороту «Коли тепер ми побачимося знову». Вокально-поетичний виклад обох інтонаційно-поетичних комплексів відбувається безпосередньо після інструментального вступу. «Аркою», яка завершує центральний розділ, є фортепіанне завершення, основане на матеріалі прелюдії. Однак, як і в другій пісні, після «арки» введений фінальний розділ, який тлумачиться як синтетична репріза. Її перший розділ базується на початковому початковому періоді вокального розділу («Сьогодні вранці ми розлучилися. Коли тепер ми побачимося знову»), а другий – на заклик «До майбутніх зустрічей», що розпочинає другу частину пісні.

Варіанти бетховенської інтонеми долі до кульмінаційних розділів коди інтонаційно поєднують другу та третю пісні прихованого циклу. Якщо в другій пісні спостерігалось оперування дещо трансформованими варіантами бетховенської інтонеми, то в третій її єдине проведення в партії фортепіано відповідає оригінальному викладу (з 5 Сімфонії Л. ван Бетховена). Наявність спільного інтонаційного комплексу, що цитується, є переконливим доказом обґрунтованості тлумачення трьох пісень про розлуку як вокального циклу. Якщо в другій пісні інтонама долі супроводжує клятву пам'яті героя, то в третій з проведенням бетховенського лейтмотиву пов'язане передбачення майбутнього: інтонама символізує невідворотність майбутньої зустрічі з другом ліричного героя. Уведення бетховенської інтонеми долі символізує подолання скорботи в душі героя завдяки збереженню в пам'яті світлого образу, очікуванню зустрічі.

Якщо об'єднати в єдиний інтонаційний «потік» інтонеми, на основі яких базується кожна з трьох пісень про розлуку, супроводжуючи їх відповідними вербальними рядами, то виникне своєрідна логічна послідовність музично-поетичних символів, що розкриває комплекс наскрізних ідей прихованого вокального циклу Шан Деї.

Висновки. Взаємодія виявлених під час аналізу екстра- й інтро-музичних властивостей сприяє тлумаченню трьох пісень про розлуку Шан Деї на вірші Шо Ю Чан як прихованого вокального циклу, жанрову ознаку якого композитор, наслідуючи національні традиції, вирішив не декларувати.

Перспективи дослідження пов'язані з подальшим вивченням пісенного спадку Шан Деї на основі жанрово-стильового аналізу.

Список посилань

- Алексеев, В. М. (1978). *Китайская литература: избранные труды*. М. В. Баньковская (Сост.). М. В. Баньковская, Л. Н. Меньшиков (Ред. коллегия). Москва: Наука.
- Зенкин, К. В. (1997). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Знание.
- Рощенко, Е. Г. (1988). Данте и Лист: метаморфозы мифологемы пути. *Аспекти історичного музикознавства. Дослідження і матеріали* (с. 79–89). Харків: Прапор.
- Рощенко, Е. Г. (2000). Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*, 1, 59–67. Одеса: Астропринт.
- У Хун Юань. (2016). *Китайская художественная песня: история и теория жанра (Дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.03 – Муз. искусство)*. ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков.

References

- Alekseev, V. M. (1978). *Chinese Literature: Selected Works*. M.V. Bankovskaya (Comp.). M. V. Bankovskaya, L. N. Menshikov (Editorial Board) Moscow: Nauka [In Russian].
- Zenkin, K. V. (1997). *Piano miniature and the path of musical romanticism*. Moscow: Znanie. [In Russian].
- Roschenko, E. G. (1988). Dante and Leaf: Metamorphoses of the path mythology. *Aspects of historical musicology. Research and Materials* (pp. 79–89). Kharkiv: Prapor. [In Ukrainian].
- Roshchenko, E. G. (2000). The first cycle of the romantic myth about Dante and the sonata-fantasy of F. Liszt. *Aspects of historical musicology. Research and materials*, 1, 59-67. Odesa: Astroprint. [In Russian].
- Wu Hong Yuan. (2016). *Chinese art song: history and theory of the genre (Thesis of Candidate of Art Criticism: special 17.00. 03 - Musical art)*. Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov. [In Russian].

Надійшла до редколегії 19.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.023

УДК 784.68(510)(045)

Чень Менмен, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

Chen_Mengmeng@meta.ua

https://orcid.org/0000-0003-0436-7750

СПЕЦИФИКА ВЗАЄМОДІЇ ЗМІСТУ Й ФОРМИ У ВОКАЛЬНІЙ МІНІАТЮРИ ХУАН ЦЗИ НА ВІРШІ ЛЬЮ СИАН «ІДУЧИ СНІГОМ»

Осмислено специфіку функціонування об'ємного змісту в малій формі, властиву вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Ідучи снігом». Синтез ознак виразності, притаманних музиці, поезії та живопису, принцип алгоричного викладу сюжету сприяли концентрації в малій формі об'ємного змісту. Жанр китайської вокальної мініатюри за типом подання змісту визначено як пісня-сувій. Мандрівка із зими до весни тлумачиться як символічне відображення шляху пізнання світу. Визначено, що інтонемі пісенної драматургії мають конструктивно-символічне значення. Інтонемі дзвоника притаманна єдність символічної та реалістичної функцій.

Ключові слова: *пісня-сувій, реалістична музика, рухомий пейзаж, рухомий сюжет, інтонама-символ, мандрівка-навчання.*

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

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЕ ХУАН ЦЗИ НА СТИХИ ЛЬЮ СИАНЬ «ИДЯ ПО СНЕГУ»

Осмыслено специфіку функціонування масштабного содержания в малой форме, характерной вокальной миниатюре Хуан Цзи на стихи Лью Сиан «Идя по снегу». Синтез признаков выразительности, присущих музыке, поэзии и живописи, принцип аллегорического изложения сюжета способствовали сосредоточению в малой форме объемного содержания. Жанр китайской вокальной миниатюры по типу освещения содержания определен как песня-свиток. Путешествие из зимы в весну истолковано как символическое отображение пути познания мира. Определено, что интонемы песенной драматургии имеют конструктивно-символическое значение. Интонеме звонка присуще единство символической и реалистической функций.

Ключевые слова: *песня-свиток, реалистичная музыка, подвижный пейзаж, подвижный сюжет, интонемы-символ, путешествие-обучение.*

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

SPECIFIC SYNERGY OF CONTENT AND FORM IN HUANG JI'S VOCAL MINIATURE TO LIU XIANG'S POEM «GOING THROUGH THE SNOW»

The aim of the article is to reveal the specific synergy of content and form in Huang Ji's vocal miniature to Liu Xiang's poem "Going through the Snow".

Research methodology. The comparative analysis applied in the article made it possible to establish morphogenetic and meaningful links between music and poetic text of Huang Ji's vocal miniature to Liu Xiang's poem "Going through the Snow" and traditional Chinese painting. The leading intonemes of the vocal miniature have been determined by the intonational analysis, among which the intoneme of the bell holds a unique place.

Results. The author examines the specific performance character of the comprehensive content in the small form typical of Huang Ji's vocal miniature to Liu Xiang's poem "Going through the Snow". The syntheses of signs of expressiveness inherent in music, poetry and painting, the principle of allegorical presentation of the plot have contributed to the concentration of the volumetric content in the small form. The embodiment of the poetic text of a song of national painting, which is defined as a moving perspective, has led to the emergence of moving landscapes and plot. The Chinese vocal miniature genre is defined as a song-scroll by the type of content development. The journey from winter to spring is interpreted as a symbolic reflection of the path of cognition of the world. It has been established that intonemes of the song drama have affirmative and symbolic significance. The intoneme of the bell is inherent in the unity of symbolic and realistic functions.

Novelty. An attempt is made at identifying a song-scroll as the genre type of the Chinese vocal miniature, arising from the infusion of the features of classical national painting to the song drama.

The practical significance is determined by the expediency of using its provisions both in further scientific developments regarding the genre specific character of the Chinese vocal miniature, and in the process of implementing the interpretative versions of the song masterpiece by Huang Ji.

Keywords: song-scroll, realistic music, moving landscape, moving plot, intoneme-symbol, learning journey.

Постановка проблеми. Вокальні мініатюри Хуан Цзи 1930 рр. вирізняє така спільна властивість, як функціонування в лаконічній формі змісту, який перебільшує формальний обсяг художньої цілісності. Регламентція всеосяжного змісту китайської вокальної мініатюри сучорою, лаконічною формою виникає внаслідок взаємодії змістів, як тих, що викладені безпосередньо в художньому тексті, так і тих, які містяться поза його межами – у підтексті та контексті. Втілення змісту, який значно більший порівняно з малою формою, у піснях Хуан Цзи зумовлене зверненням до іносказання, завдяки чому за кожною одиницею художньо-символічного узагальнення наявні змістовні пласти, що нібито врізноманітнюють сенс. Поглибленню змісту пісенної мініатюри Хуан Цзи «Йдучи снігом» на вірші Лью Сиан сприяє художній метод синтезу виражальних можливостей національних традицій поезії, музики та живопису. Означена закономірність визначає поетику вокальної мініатюри Хуан Цзи, що вирізняється різноманітністю музично-поетичного змісту, обмеженого малою формою.

Мета статті – виявити специфіку взаємодії змісту та форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом».

Виклад основного матеріалу дослідження. Пісня «Йдучи снігом» (1933) на вірші Лью Сиан показова тим, що її зміст зумовлює не лише притаманний їй текст, але й підтекст і контекст. Сутність контексту полягає в тому, що між авторами пісні Хуан Цзи – композитором та Лью Сиан – поетом існував глибинний духовний зв'язок, що об'єднував учителя й учня, котрих поєднує належність до одного типу художника: Хуан Цзи та Лью Сиан – композитори-поети. Глибинний підтекст пісні зумовлений тим, що в ній відображені не лише музично-поетичні символи, але й запозичені елементи з національного образотворчого мистецтва. Зміст пісні подається як іносказання, потаємний сенс якого переданий за допомогою семантичних рядів, що взаємодіють. У результаті значно розширено художній зміст пісні, що перебільшує розміри мініатюри.

У вокальній мініатюрі Хуан Цзи спостерігається своєрідне відтворення традицій національного живопису. Згідно з однією з них, «масштабні композиції» функціонують «у малому просторі», містять «складні сюжети, із великою кількістю деталей» (Чжан Цян, 1894, с. 16). Подібно до означеного принципу національного живопису, у пісні Хуан Цзи мала форма є основою для відтворення сюжету, який охоплює значний часопростір, що містить важливі деталі, а це символічно узагальнює ємні пласти змісту.

У вокальній мініатюрі Хуан Цзи спостерігається специфічне перетворення характерного прийому середньовічного національного живопису, що набув, згідно з Чжан Цян, визначення «перспективи, що рухається» (там само). Класичне відображення рухомої перспективи в китайському середньовічному живописі – картина X ст. – горизонтальний сувій під назвою «Вгору за рікою у поминальне свято» (525 см у довжину та 25, 5 см у ширину) Чжан Цзедуаня. Згідно з описом цієї картини, здійсненим Чжан Цян, «глядач нібито супроводжує художника, котрий пливе рікою, насолоджується <...> пейзажами та сценами й не помічає перспективної невідповідності різних частин картини» (там само). У вокальній мініатюрі Хуан Цзи, жанр якої на основі властивої їй єдності змісту та форми слід визначити як пісню-сувій, спостерігається прояв такого закону національного живопису, як «цілісність сюжету, єдиний фон, суворо відібрані сцени з ретельно продуманою та підготовленою кульмінацією» (там само).

Пісня-сувій Хуан Цзи містить подвійний автопортрет мандрівних учителя та учня, «написаний» ніби на основі характерного для національного живопису прийому «перспективи, що рухається».

У вокальній мініатюрі такий прийом реалізується завдяки рухомому пейзажу, на фоні якого подорожні здійснюють мандри-навчання, переходячи з одного часопростору до іншого. Рухомий сюжет вокальної мініатюри створюється переміщенням сцен мандрів-навчання в художньому часопросторі. У результаті художній хронотоп вокальної мініатюри постає як сумарне поєднання в складно-складену цілісність етапів мандрів учителя та учня.

У вокальній мініатюрі — пісні-сувої — реалізовано класичну тему національного образотворчого мистецтва — мандри вчителя та учня, поєднані зі спільними заняттями, самовдосконаленням, досягненням гармонії, що сприяє об'єднанню просторово-часових сцен-етапів, які постійно змінюються, у сюжетну єдність. Прообразом композиторського та поетичного натхнення, відображеного в пісні, є характерний для давньокитайського мистецтва живопису вертикальний сувій, у невеликому просторі якого відображено кілька етапів становлення одного сюжету, що супроводжуються змінами пір року, місця перебування героїв, роду їхніх занять. Полієпізодний фрагментарний сюжет, створений на полотні-сувої, що розгортається вертикально, згідно із законами національного мистецтва повинен мати спільну тему, яка дозволить поєднати в єдину цілісність різноманітні зміни часопростору в межах єдиного художнього хронотопу. Наскрізною єдністю полісюжетного твору Хуан Цзи — Лю Сіан є *тема спільних повчальних мандрів учителя та учня*, що тривають взимку та навесні. Мандри набувають значення символу шляху пізнання. Від пошуків квітки сливи, що в структурі зимового пейзажу є символом надії на пишне цвітіння майбутньої весни, шлях приводить мандрівних учителя та учня до збору весняних квітів і поміщення їх у вазу. Якщо зимові мандри набувають значення символу своєрідного тернистого шляху, яким необхідно пройти учневі, котрий бажає досягнути довершеного знання, то весна символізує ті зірки, сяйво яких помічає просвітлений погляд учня, що подолав складні випробування.

Образ квітів, поданий у поетичному тексті вокальної мініатюри, набуває значення символу знання, яке трансформується від визначення складного пошуку зимовою порою до їх доступного досягнення весняного періоду, коли «зерна знань» зійшли у вигляді прекрасних квітів. Пейзаж, що рухається й відтворений у пісні Хуан Цзи — Лю Сіан, містить немало картин-сцен, об'єднаних мандрами учителя та учня:

1. Зимові мандри снігом з метою пошуку квітки сливи.
2. Переїзд через міст верхи на віслюкові, під звуки дзвоника («дзинь-дзинь»).
3. Весна, збір квітів.
4. Поміщення квітів у вазу.
5. Сцена занять — гра

на цитрі, приємне спілкування учителя та учня. Твір оформлено як набір «картин у картині».

Якщо уявити подані в пісні події як наскрізну картину повчальних мандрів учителя та учня у вигляді «нитки», що безперервно розмотується, виникне така послідовність: мандрівні учитель і учень, здійснивши переїзд через міст під супровід звуків дзвоника («дзинь-дзинь»), з'являються у весняному саду; зібрані в букет весняні квіти поставлені у вазу; чоловіки ніби спостерігають за грою учня на цитрі, до якої дослухається вчитель. Єдність розвитку сюжету зумовлена логікою переходу від руху як символу пошуку істини до спокою й сумісного музикування як свідчення досягнення мети мандрів-навчання.

Протягом повчальних мандрів із зими до весни вчитель та учень — музиканти-поети — у музично-віршованій формі, подібній до сувою, відзначали стадії пізнання.

У пісні-сувої рухомий пейзаж, етапи зимово-весняних мандрів-навчання втілено характерні для китайського мистецтва «амплуа» вчителя та учня, які ведуть нескінченний мовчазний діалог. У пісні відображено класичні для мистецтва Китаю традиції надання твору мистецтва форми діалогу. Діалогічна традиція китайських народних пісень (Тан Ян, Лян Цай, 1894, с. 85) своєрідно втілюється в лаконічній і водночас нескінченній бесіді вчителя та учня. У пісні-монолозі, що звучить від імені учня, присутній образ учителя, котрий повчає його та визначає спільний шлях знання. У пісні відображено китайську традицію навчання, згідно з якою вчитель та учень перебувають поруч протягом тривалого часу, споглядаючи природу, мандруючи, музикуючи.

У вокальній мініатюрі набуває розвитку класична для китайського пейзажного живопису тема — зимова або весняна прогулянка. Прообразом змісту вокальної мініатюри може бути «Весняна прогулянка» художника VII ст. Чжань Цзизянь. У пісні-сувої Хуан Цзи відбивається «давній естетичний принцип китайського театру», а саме: «символічне відображення часу та простору» (Чжен Синци, 1894, с. 93).

Згідно з Чжан Цян, китайські художники XIV ст. розкривали духовний світ людини «не лише засобами живопису, але й за допомогою віршів <...> на полотні, долучаючи їх до композиції картини» (Чжан Цян, 1894, с. 9).

Пісня має ефект «перспективи, що наближається». Шлях учителя та учня здалека, який розпочинається зимовою картиною, постає як найвіддаленіший план пісні-картини, розміщений зверху, де людські фігури наймініатюрніші. Переїзд через міст — центр пісні-картини — наближає мандри-навчання до глядача завдяки збільшенню масштабів сюжету. Сцени збирання весняних квітів, їх поміщення до вази є

наступним етапом наближення героїв до слухача-глядача, котрий споглядає мандри-навчання. Сцена уроку гри на цитрі — кульмінація пісні.

П'ять фрагментів-сцен рухомого сюжету композитор оформлює як тричастинну композицію (вокальна мініатюра охоплює 21 такт разом із 2 тактами фортепіанного вступу). Розділи пісні різні, на кшталт того, як різнотривалі етапи шляху навчання. Фрагмент вокальної партії, що відповідає зимовим мандрам, охоплює чотири такти (разом із фортепіанним вступом — 6 тактів). Переїзд через міст із зими до весни, який символізує перехід від одного етапу навчання до наступного, найбільше подовжений (8 тт). Заклучний, весняно-квітковий розділ, що відповідає змістовній фазі досягнення спокою, знань, розміщений протягом 7 тт.

З метою відповідності таким основам віршованого тексту, як взаємодія змінюваного (принцип рухомого пейзажу) та незмінюваного (мандри-навчання), композитор використовує принцип комбінювання чотирьох інтоном вокальної партії. Конструювання вокальної партії на основі взаємодії інтоном можливо символічно уподібнити до «нанизування» намистин на «нитку» музичного розвитку. Хуан Цзи протягом восьми тактів формує чотири інтономи, взаємодія яких визначає «інтонаційну фавбулу» (згідно з І. Барсовою (1975)) пісні. Після чотирьох тактів, у яких відтворено дзвін дзвоника, який відповідає переїзду через міст, композитор уводить інтономи до останнього розділу вокальної мініатюри.

Як Лью Сиан, ніби «переносить» своїх героїв — учителя та учня — з одного просторово-часового сегмента поетичної композиції до іншого, відображаючи етапи спільних духовних мандрів-навчання, Хуан Цзи переміщує чотири інтономи з першого до заключного розділів пісенної форми, змінюючи послідовність «нанизування» інтоном-«намистин», комбінюючи їх. Хоча інтономи пісні композитор розміщує, не дотримуючи початкової послідовності, у процесі комбінювання за ними зберігаються властиві їм драматургічні функції. Приміром, перша та друга інтономи виконують оповідальну функцію. Третя інтонома (розпочинає другий розділ пісні) — кульмінація; четверта (завершує другий розділ) відіграє роль завершення. Оповідальні інтономи тричі лунають у вокальній мініатюрі. Їх проведення в експозиційній функції та функція, що пов'язує, відбувається в кожному з трьох розділів пісні.

У фінальній частині пісні інтономи комбінюються, що зумовлено розвитком змісту. Фінальну частину, до якої вводиться сцена збору весняних квітів (символ досягнення знань), тлумачить композитор як кульмінацію пісні (введення динамічного відтінку *f*, єдиний раз

використаного у вокальній мініатюрі). Відповідно до художнього задуму, композитор розпочинає заключний (третій) розділ пісні інтонею, якій властива кульмінаційна функція. Наступні оповідальні інтонеми — це етапи поміщення квітів до вази. Сцені гри на цитрі відповідає інтонема, що виконує заключну функцію.

По-різному функціонують музично-звукові символи дзвоника та цитри в поетичному та музичному текстах пісні. Якщо в поетичному тексті їх роль епізодична, то в музичній драматургії вони виконують призначену іншу функцію. У поетичному тексті звук дзвоника супроводжує переїзд учня, що тяжіє до знання, через міст із зими незнання до весни здобуття знань. Звук цитри (її музичному образу відповідає четверта інтонема, яка виконує функцію завершення), символізує етап досягнення знань учнем, символом чого є не тільки весняні квіти, але й звуки цитри.

На відміну від поетичного тексту, у музичній драматургії звук дзвоника відіграє неоднозначну роль. Згідно із задумом композитора звук дзвоника виконує зображальні та символічні функції. Музична характеристика дзвоника, що звучить, концентрується в партії фортепіано, де цей образ утілений завдяки перекресленому форшлагу перед останньою (четвертою) вісімкою такту на дві чверті. Символіко-зображальна функція музично-поетичного образу формується до введення слова «дзвоник» у поетичному тексті. Експонуванням музичного символу в партії фортепіано розпочинається пісня. Звук дзвоника символізує як мандри («зимовий шлях»), так і пошук знань, що об'єднує вчителя та учня. Протягом другої половини другого розділу (п'яти тактів) пісні (дзвін дзвоника в партії фортепіано — «дзвонь-дзвонь» — символізує сцену переїзду учня та вчителя містком від зими — до весни, від незнання — до знання. Інтонема дзвону дзвоника двічі вводиться до завершення пісні, символізуючи ідею нескінченності шляху пізнання, яке не припиняється навіть тоді, коли, здавалося би, висоти істинного знання досягнуто. Поруч із зображальною функцією, дзвін дзвоника виконує й символічну функцію незмінного прагнення здобуття знання, а також і шляху учня в пошуках знань. Функціонування інтонеми дзвоника в пісні Хуан Цзи відповідає концепції «реалістичної музики» Го Найань (1894, с. 66). Згідно зі спостереженням ученого, китайській інструментальній музиці властива «увага <...> до природи та звуків, що наповнюють повсякденне життя людини». Китайські музиканти висловлюють «власні думки та почуття, зображують оточуючу їх дійсність, <...> утілюючи засобами музики гомін води, спів птахів, дзвін дзвоників, удари гонга, гуркіт грому» (там само). Дзвін дзвоника, що виконує в пісні Хуан Цзи символічну функцію, належить

до звукових символів «реалістичної музики», що засвідчують увагу китайських композиторів до оточуючої дійсності. У пісні-пейзажі Хуан Цзи в інтонемі дзвоника, відповідно до традицій китайської музики, спостерігається взаємодія символічного та реалістичного начал. У поліфункційному тлумаченні інтонами дзвоника відбувається «взаємодія абстрактного та конкретного», яка, згідно з Тан Ян і Лян Цай, «повністю відповідає естетичним канонам китайського мистецтва» (Тан Ян и Лян Цай, 1894, с. 83).

Музична мова Хуан Цзи в пісні «Йдучи снігом» відповідає таким властивостям китайської мелодики, яких дотримував Конфуцій та його послідовники, як «стриманість у всьому», «суворість стилю» (Го Найань, 1894, с. 65), «простота силабіки» (Го Найань, 1894, с. 66). Пісні Хуан Цзи характерний той «своєрідний класицизм» (згідно з Го Найань), який вирізняє китайську музику загалом, появляючись «у її чистоті, гармонії та холодній красі» (Го Найань, 1894, с. 65).

Художній світ пісні Хуан Цзи — Лью Сиана розкривається за допомогою метафор, що становлять основу «творів народних співаків» (Тан Ян и Лян Цай, 1894, с. 84). Пісня-сувій Хуан Цзи на вірші Лью Сиана відповідає основному постулатові китайського мистецтва, сутність якого — створення «значного ефекту малими засобами» (Тан Ян и Лян Цай, 1894, с. 83).

Висновки. У результаті на основі застосування методу цілісного аналізу, який сприяє охопленню не лише художнього тексту вокальної мініатюри Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом», але й властивий їй підтекст і контекст, осмислено специфіку взаємодії всеосяжного змісту та малої форми класичного зразка китайської пісні першої половини 1930 рр. Пісня «Йдучи снігом» має сукупність жанрових ознак китайської художньої мініатюри. Синтез ознак виразності, властивий музиці, поезії та живопису, принцип символічно-алегоричного викладення сюжету, вможливили передати в малій формі глибину змісту, що потребує значного масштабу. Відображення в поетичному тексті пісні такої властивості національного живопису, як «перспектива, що рухається», потребувало введення таких оригінальних понять, як «рухомий пейзаж» та «рухомий сюжет». Визначено своєрідність розвитку комплексу тем національного живопису X — XIV ст. у пісні-пейзажі. Тему мандрів у результаті аналізу символів, які містяться в художньому тексті, витлумачено як символічне відображення шляху пізнання, що здійснюється учнем під наставництвом учителя. Інтонами, уведені Хуан Цзи з метою втілення ідейного змісту пісні, мають конструктивно-символічне значення. Інтонема дзвіночка, символізуючи нескінченність шляху пізнання, є також утіленням властивості китайському мистецтву

звуків традиції «реалістичної музики», що зумовлює взаємодію символічного та реалістичного.

Перспективи дослідження полягають у можливості застосування введених до статті понять «пісня-сувій», «рухомий пейзаж» та «руханий сюжет» у процесі подальшого вивчення жанрів китайської вокальної музики ХХ–ХХІ ст.

Список посилань

- Барсова, И. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор.
- Го Найань. (1894). Современная музыка и наследие прошлого. *Древняя и современная культура Китая. Культуры — диалог народов мира*, 4, 65–71. Франция, Париж.
- Тан Ян и Лян Цай. (1894). Современный фольклор, поэзия и песня. *Древняя и современная культура Китая. Культуры — диалог народов мира*, 4, 80–87. Франция, Париж.
- Чжан Цян. (1894). Китайская живопись: традиции и развитие. *Древняя и современная культура Китая. Культуры — диалог народов мира*, 4, 9–19). Франция, Париж.
- Чжен Синци. (1894). Многогранное искусство традиционной китайской оперы. *Древняя и современная культура Китая. Культуры — диалог народов мира*, 4, 88–97. Франция, Париж.

References

- Barsova, I. (1975). *Gustav Mahler's Symphonies*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Guo Naian. (1894). Modern music and the legacy of the past. *Ancient and modern culture of China. Cultures — the dialogue of the peoples of the world*, 4, 65–71. France, Paris. [In Russian].
- Tang Yang and Liang Cai. (1894). Modern folklore, poetry and song. *Ancient and modern culture of China. Cultures — the dialogue of the peoples of the world*, 4, 80–87. France, Paris. [In Russian].
- Zhang Qiang. (1894). Chinese painting: traditions and development. *Ancient and modern culture of China. Cultures — the dialogue of the peoples of the world*, 4, 9–19). France, Paris. [In Russian].
- Zheng Xingqi. (1894). The versatile art of traditional Chinese opera. *Ancient and modern culture of China. Cultures — the dialogue of the peoples of the world*, 4, 88–97. France, Paris. [In Russian].

Надійшла до редколегії 06.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.024

УДК 785:378.6(477.74)

В. В. Шеремет, старший викладач кафедри музичного мистецтва, відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», м. Миколаїв

vita_vl@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-3207-6267>

СТАН І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ)

Розглянуто напрями діяльності кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Наведено приклади творчої реалізації випускників академії: висвітлено досягнення в педагогічній та музично-виконавській діяльності. Проаналізовано здобутки викладачів кафедри народних інструментів у науково-методичній та виконавській сферах, нові підходи до традицій професійного виконавства. Акцентовано на перспективності співпраці композиторів і виконавців. Визначено основні тенденції розвитку академічної школи народно-інструментального мистецтва в регіоні.

Ключові слова: *народно-інструментальне мистецтво, Одеська музична академія, виконавська школа, Північне Причорномор'я.*

В. В. Шеремет, старший преподаватель кафедры музыкального искусства, обособленное подразделение «Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусств», г. Николаев

СОСТОЯНИЕ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОДЕССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИМЕНИ А. В. НЕЖДАНОВОЙ)

Рассмотрены направления деятельности кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой. Приведены примеры творческой реализации выпускников академии: освещены успехи в педагогической и музыкально-исполнительской деятельности. Проанализированы достижения преподавателей кафедры народных инструментов в научно-методической и исполнительской сферах, новые подходы к традициям профессионального исполнительства. Акцентируется на перспективности сотрудничества композиторов и исполнителей. Определены основные тенденции развития академической школы народно-инструментального искусства в регионе.

Ключевые слова: *народно-инструментальное искусство, Одесская музыкальная академия, исполнительская школа, Северное Причерноморье.*

V. V. Sheremet, senior lecturer of the Department of Music Art, Branch office of the Kyiv National University of Culture and Arts, Mykolaiv

STATUS AND DEVELOPMENT TRENDS OF THE ACADEMIC FOLK INSTRUMENTAL ART OF THE NORTH BLACK SEA REGION (THE CASE OF THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHANOVA ACADEMY OF MUSIC)

The aim of this paper is to identify and summarize the basic ways of the activities of Folk Instruments Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, and to emphasize the development trends of the academic folk instrumental art in the North Black Sea region.

Research methodology. An analytical review of twelve major publications that touch upon the issue of the article (monographs, scientific articles) was performed. The historical method has been implemented considering the facts of the art educational institutions and individual performers' activities as well as the method of synchronous analysis — in identifying the development ways of the academic folk instrumental art, in which the development of its components is connected.

Results. The author reveals the achievements of the Folk Instruments Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music in training the professional performers and pedagogical staff. The main ways of the Department activities and its graduates are summarized. Their contribution to the development of the academic folk instrumental art of the region is represented. The ways of repertoire's renewal are determined as a result of cooperation of the composers and performers in Odessa.

Novelty. An attempt is made to represent the activities of individual performers and ensembles — the representatives of the performing folk instrumental school of the North Black Sea region. The development trends of the academic folk instrumental art of the region are formulated and summarized.

The practical significance. The material in this article can be of a particular interest to the specialists in music art and lecturers in the development of theory and practice issues of the academic folk instrumental art.

Key words: *folk instrumental art, the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, performing school, North Black Sea region.*

Актуальність теми дослідження. Кожен регіон України має специфічні особливості розвитку народно-інструментального мистецтва як культурно-мистецького явища, що уособлює традиції музикування в певному культурному середовищі. У Північному Причорномор'ї України академічний напрям народно-інструментального мистецтва набув унікальності завдяки акумуляції здобутків національного і світового музично-виконавського інструменталізму та синтезу культурно-музичних традицій регіону. Саме тому актуальним сьогодні є дослідження регіональних особливостей розвитку цього інструментального жанру як складової національних мистецьких надбань.

Постановка проблеми. Проте історія, процеси та тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в регіоні комплексно не досліджувалися, здобутки професійної школи народно-інструментального виконавства Північного Причорномор'я не підсумовувалися. Вивчення зазначених аспектів допоможе дослідити стан та особливості подальшого розвитку означеного виду мистецтва в регіоні, виявити роль Одеської Національної музичної академії імені А. Нежданової як центру професійної мистецької освіти, в еволюції академічного народно-інструментального мистецтва регіону та України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання розвитку академічного народно-інструментального мистецтва причорноморського регіону висвітлені в працях двох напрямів. До першого належать публікації, які стосуються функціонування народно-інструментального мистецтва в системі мистецьких освітніх закладів: показана їх діяльність, надані творчі портрети особистостей, котрі здійснили внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва регіону й України (П. Вакулін, В. Євдокімов, О. Мурза, Є. Стиркул та ін.). Другий напрям — це наукові публікації викладачів ОНМА імені А. В. Нежданової (І. Єргієв, В. Мурза, А. Черноіваненко), у яких порушено мистецтвознавчі питання у сфері академічного народно-інструментального мистецтва, надано уявлення про дослідження представників Одеської школи в галузі теорії та практики професійного народно-інструментального виконавства.

Мета статті — узагальнити напрями діяльності кафедри народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової для виявлення її ролі в розвитку академічної школи народно-інструментального мистецтва в регіоні й Україні, а також визначити тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Північному Причорномор'ї (на прикладі Одеської виконавської школи).

Виклад основного матеріалу дослідження. ОНМА імені А. В. Нежданової (до 2002 р. Одеська державна консерваторія) завжди була і є центром музичної культури Півдня України та генератором новітніх ідей та музично-естетичних пошуків. Кафедра народних інструментів заснована в 1949 р. Особлива роль кафедри в розвитку академічного народно-інструментального мистецтва причорноморського регіону полягає у створенні одеської виконавської школи із власним творчим почерком, яка надала Україні та світу такі імена, як В. Дікусаров, М. Жерновий, В. Івко, Д. Островерхов, (50–60 рр. XX ст.); А. Гриценко, І. Єргієв, В. Красноярцев, В. Мурза, О. Мурза, Л. Чернецька, В. Чефранов (80–90 рр. XX ст.); Г. Матвіїв, Л. Кабур, Г. Коч (XXI ст.) та багато інших, а також композиторів-«народників»,

таких як В. Власов, В. Дикусаров, М. Кацун, М. Могилевич, О. Сокол (Євдокимов, 1999).

Здобутки кафедри народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової насамперед зумовлені формуванням і утриманням потужного професорсько- викладацького складу кафедри. Видатні викладачі — В. С. Гапон, В. Касьянов, Д. Орлова, О. Олійник (домра); В. Євдокимов, В. Власов, В. Мурза (баян); Н. Морозевич, Л. Чернецька (бандура); Г. Шишкін, А. Гриценко, О. Мурза (балалайка); О. Луньова (Хорошавіна) (гітара) — створили історію кафедри, визначили спадкоємність традицій, сформувавши особливості одеської академічної народно-інструментальної виконавської школи.

Підготовка фахівців завжди була провідним напрямом діяльності кафедри народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової. Випускники кафедри різних років поповнили педагогічні колективи музичних училищ та закладів культури регіону. Так, Л. Непомнящий, Л. Яковлев, С. Іванова, В. Агнянников, В. Редьков (баян), Т. Дмитренко (домра) стали викладачами Миколаївського вищого державного музичного училища (далі МВДМУ), вдосконалювали методики викладання, вели пошуки неординарного репертуару. Л. Непомнящий (у 60 рр. завідувач відділу народних інструментів) здійснював системну методичну роботу, виховав багатьох талановитих учнів-баяністів, серед котрих А. Сирота — заслужений діяч мистецтв України, директор МВДМУ з 90 рр. ХХ ст. донині (Стиркул, 2010). А. Сирота став ініціатором заснування всеукраїнського фестивалю народно-інструментального мистецтва імені Г. Манілова в Миколаєві (2015 р.). У рамках фестивалю відбуваються майстер-класи, концерти провідних виконавців, що сприяє розвиткові жанру в регіоні.

Випускник Миколаївського музичного училища, баяніст-віртуоз Георгій Коч, після завершення навчання в ОНМА імені А. Нежданової, успішно закінчив асистентуру — стажування при Одеській музичній академії (кл. В. Мурзи), а згодом — при Ростовській державній консерваторії (кл. Ю. Шишкіна). Г. Коч веде концертну діяльність в Україні та за її межами, є художнім керівником міжнародного фестивалю баяністів-акордеоністів «Баян-парад» (м. Одеса), залучає до участі кращих виконавців світу, а також суттєво сприяє розвиткові академічного народно-інструментального мистецтва краю.

До складу відомого за межами України ансамблю народних інструментів «Узори» Миколаївської філармонії також входять випускники ОНМА імені А. Нежданової: керівник — заслужений артист України І. Обревко (балалайка), солісти ансамблю, лауреати всеукраїнського конкурсу Н. Жело-Данильченко (домра), О. Широкопояс (балалайка).

Творче кредо музикантів — пропаганда українського народно-інструментального мистецтва. Досягненням колективу «Узори» є створений ними (2009 р.) регіональний конкурс «Золота струна» (з 2018 р. — усеукраїнський), який має на меті розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в регіоні та Україні, пошук молодих талантів.

Серед випускників ОНМА імені А. В. Нежданової відомі імена тих, хто здійснив внесок у розвиток академічного народно-інструментального мистецтва Херсонщини: заслужений працівник культури України В. Бендюг (балалайка) та О. Новаковська (Риндова — домра). Упродовж багатьох років В. Бендюг очолював студентський ансамбль народних інструментів Херсонського музичного училища, який виступав із концертами в Україні та зарубіжжі (країнах Балтії, Індії, Румунії, Болгарії, Польщі, Угорщині) та формував свою роботу за зразком ансамблю народних інструментів Одеської консерваторії, який створив у 1955 р. видатний викладач В. Гапон (Євдокимов, 1999 р.). Випускниця ОНМА 1994 р. О. Новаковська має значні успіхи на посаді керівника оркестру народних інструментів Херсонського училища культури, який демонструє високий рівень виконавської майстерності, є учасником всеукраїнських фестивалів та конкурсів. Указані факти свідчать про спадкоємність традицій, методів та принципів роботи, започаткованих кафедрою народних інструментів ОНМА, які її випускники впроваджують у музичну освіту краю.

Особливе місце в розвитку народно-інструментального мистецтва регіону посідає Одеське училище мистецтв і культури імені К. Данькевича. Завдяки викладачам училища — випускникам ОНМА навчальний заклад є важливою ланкою в забезпеченні повного циклу спеціальної музичної освіти (від початкової до вищої), у межах єдиного культурного осередку — Одеської області та Причорномор'я, створює умови для збереження традицій одеської школи народно-інструментального мистецтва. Серед викладачів відомі імена: заслуженого працівника культури України В. Богороди (директора училища 1975 — 2007 рр.), П. Вакуліна, В. Касьянова (баян), О. Касьянової (бандура), К. Кондратьєва (домра), В. Плахтія (баян), В. Павлишиної (акордеон; орк. клас), А. Чорного (орк. клас) та ін. (Вакулін, 1997).

Історія кафедри народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової відзначилася в 80–90 рр. ХХ ст. появою нового покоління педагогів-виконавців: А. Гриценка, І. Єргієва, О. Луньової, В. Мурзи, О. Мурзи, Н. Морозевич, О. Олійника, Л. Чернецької, а у ХХІ ст. в її історію увійшли такі імена, як В. Чефранов, Г. Коч, Л. Кабур, Г. Матвій. З метою виявлення талановитих виконавців, за ініціативи кафедри народних інструментів, ще з 1977 р. впроваджено

регіональні конкурси, у яких брали участь студенти музичних училищ Півдня України (Євдокимов, 1999).

Ансамбль народних інструментів «Мозаїка» Одеської філармонії, створений у 1983 р., завжди мав у складі випускників ОНМА імені А. В. Нежданової. Колектив вів активну концертну діяльність, виїжджав за кордон. З 2009 р. склад ансамблю представлений В. Старожиловим (домра), О. Сурових (керівник, композитор-аранжувальник; домра-альт), Г. Кочем (баян), Р. Овчинниковим (балалайка-прима), О. Васяновичем (контрабас). У такому складі колектив здобув премію Гран-прі на міжнародному конкурсі «*Perpetuum mobile*» (2011 р.) у Дрогобичі. Завдяки наявності свого композитора Олексія Сурових ансамбль має новий репертуар, що вирізняє його з-поміж професійних колективів в Україні. О. Сурових – експериментатор у галузі стилю, учень одеської композиторки – новатора К. Цепколенко. Одну з концертних програм колективу під назвою «Сни вітру» самі музиканти визначили як приналежну до стилю «classical crossover», що являє синтез елементів класичної музики та поп, рок, джазу, народної, електронної музики та характеризує виконавський стиль ансамблю (Данько, 2010).

З 1994 р. в Одеській філармонії торує творчий шлях тріо бандуристок «Мальви» у складі: Н. Морозевич, Г. Касаткіна, Л. Чернецька – викладачі та випускниці ОНМА імені А. В. Нежданової. З-поміж різножанрових народних пісень до репертуару тріо входить і сучасна музика авторства одеських композиторів: В. Власова (на сл. Р. Бродавка «Мальви», вокально-інструментальна сюїта «Некоханих жінок не буває», інструментальна п'єса «Клавесин»), О. Сокола (на сл. І. Дузя «Ми проходимо одними стежками»; на сл. І. Палієнка «Запорізька дума»). Колектив з успіхом виступав в Україні та зарубіжжі, здобув звання Лауреатів I премії міжнародного конкурсу «Золоті трембіти» (1996 р.) в Івано-Франківську (Євдокимов, 1999).

Помітним явищем у житті ОНМА імені А. В. Нежданової став камерний ансамбль «Каданс» (90 рр. ХХ ст.) у складі лауреатів міжнародних конкурсів І. Єргієва й О. Єргієвої (баян – скрипка). У концертних програмах ансамблю презентована сучасна класика, оригінальні твори написані для цього колективу, опуси музичного авангарду. Дует «Каданс» є учасником престижних конкурсів та фестивалів світу (м. Клінгенталь, 1999 р. – I премія; Італія 1999 р. – II премія; міжнародний фестиваль камерної музики, 2013, м. Одеса та ін.), презентує нову музику, утверджуючи концепцію «модерн-баяна», створену І. Єргієвим ще в 1994 р. щодо еволюції баянно-акордеонного мистецтва: пропаганда «*нової*» музики, «*нових*» композиторів, утворення творчих тандемів

виконавців і композиторів та поєднання звучання баяна з інструментами симфонічного оркестру (Єргієв, 2008, с. 7, 26). Принципи цієї концепції впроваджуються в академічну мистецьку освіту та виконавство: відомі співтворчістю такі одеські виконавсько-композиторські союзи В. Мурза – В. Власов; І. Єргієв – К. Цепколенко, Л. Самодаєва, Ю. Гомельська та ін.

Значний внесок в оновлення баянної літератури здійснив видатний одеський композитор-баяніст, заслужений діяч мистецтв України Віктор Власов. Перший виконавець багатьох творів В. Власова – В. Мурза відзначає такі особливості стилю композитора: нетрадиційну ритміку та гармонію, а також «<...> вдале поєднання визначеної новаційної лінії та доброго композиторського смаку, <...> наскрізного розвитку та розчленування-зіставлення» (Мурза, 2002, с. 288–289). Цінність доробку В. Власова полягає в тому, що композитор написав різні за технічною складністю, але образно досконалі твори, які долучають до репертуару як молоді виконавці, так і досвідчені артисти.

Отже, кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. характеризується такою тенденцією розвитку одеської школи виконавства на народних інструментах, як тісна співпраця окремих виконавців та інструментальних ансамблів з одеськими композиторами, котрі пишуть різностильову музику, при цьому не втрачаючи самотності власної творчості та надаючи простір для творчої волі виконавців.

Одеським композиторам присвячені наукові публікації І. Єргієва, котрий вважає, що співпраця тільки з однією Людмилою Самодаєвою сформувала базу для розвитку українського модерн-баяна. Дослідник відзначає стиль композитора, якому властиві експресіонізм та інтуїтивізм, застосування найгнучкіших образно-виражальних функцій баяна (Єргієв, 2003). Аналізуючи творчість К. Цепколенко, І. Єргієв визначає новизну музичної мови: відхід від ладотональних структур, використання сонорики, алеаторики, нетемперованого глісандо, аперцепції (швидка репетиція одного звуку між двома клавіатурами) (Єргієв, 2008, с. 119–121).

Науковий напрям розвитку одеської народно-інструментальної школи зумовлений дослідженнями викладачів ОНМА імені А. В. Нежданової у сферах оновлення репертуару, пошуку виконавських засобів впливу на слухацьку аудиторію, зміни образу виконавця-артиста. Так, науковці-викладачі кафедри народних інструментів І. Єргієв, В. Мурза, А. Черноіваненко присвятили немало публікацій проблемам театралізації виконавського мистецтва, яка «<...> усвідомлюється

у функції “рушійної сили ” процесу оновлення виконавства та композиторської діяльності» (Черноіваненко, 2001, с. 319).

Визначним явищем у розвитку народно-інструментального мистецтва України та світу у ХХІ ст. стала діяльність випускника ОНМА імені А. В. Нежданової, бандуриста-новатора, талановитого виконавця, композитора Георгія Матвієва. Талант музиканта підніс на якісно новий рівень сприйняття образу інструмента, самого виконавця, а також музики для бандури. Г. Матвіїв розширив сферу впливу на слухачів за допомогою введення нових засобів виразності та прийомів звукодобування, продовжив розвиток одеської школи народно-інструментального мистецтва: створення камерних ансамблів сучасного складу, поєднання народного інструмента з інструментами академічних і сучасних інструментальних шкіл, наприклад: бандура – електрогітара, кларнет, контрабас та перкусія (Сергієнко, 2011).

Висновки. На основі використаних конкретно-історичного та системного підходів до вивчення проблеми, а також синхронного аналізу фактів визначено, що академічне народно-інструментальне мистецтво Північного Причорномор'я представлене діяльністю професійних колективів, виконавців, композиторів, а також мистецьких установ та навчальних закладів, серед яких провідну роль відіграє кафедра народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової. Визначне місце кафедри в розвитку народно-академічного мистецтва зумовлене такими *напрямами* її діяльності: формуванням професорсько-викладацького складу кафедри; забезпеченням фахівцями навчальних закладів мистецтва регіону; формуванням одеської виконавської школи за допомогою збереження традицій виконавства й педагогіки; розширенням науково-методичної бази. Завдяки роботі кафедри в зазначених напрямках з кінця ХХ ст. в розвитку академічного народно-інструментального мистецтва регіону: виникла плеяда молодих виконавців та виконавських колективів; створено академічні ансамблі нового сучасного складу; виконавці співпрацюють з одеськими композиторами; принципово оновлено репертуар, зокрема баянний, бандурний, ансамблевий; упроваджено у виконавську практику наукові концепції зміни образу інструмента, виконавця, засобів впливу на слухачську аудиторію; започатковано нові конкурси та фестивалі регіонального, всеукраїнського й міжнародного рівнів.

Перспективами подальших наукових розробок є проблеми співпраці «композитор – виконавець», розвитку сучасних ансамблевих форм у народно-інструментальному жанрі, а також питання виконавського

стилю окремих персон виконавців-інструменталістів (наприклад, Г. Матвієва, м. Одеса).

Список посилань

- Вакулин, П. К. (1997). Отдел народных инструментов: вчера, сегодня, завтра. С. В. Мирошниченко (Ред.), *Одесское музыкальное училище 100 лет: сборник статей*. Одесса: ОКФА.
- Данько, Л. И. (2010). Classical crossover: эволюция и формы проявления. В. М. Амиров. (Ред.) *Известия Уральского государственного университета: Проблемы образования, науки и культуры* (Сер. 1, Т. 84), 5, 284–289.
- Евдокимов, В. М. (1999). *Одесская академическая школа народно-инструментального искусства*. Одесса: Астропринт.
- Ергиев, И. Д. (2003). Аккордеон в творчестве Людмилы Самодаевой. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 4 (Кн. 1), 206–215.
- Ергієв, І. Д. (2008). *Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва: монографія*. Одеса: Друкарський дім.
- Мурза, В. А. (2002). Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладі творів В. Власова). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної консерваторії*, 3, 288–289.
- Сергієнко, О. (01.03.2011). *Георгій Матвійв: «Бандура обрала мене»*. Узято з <http://svkolo.org/heorhij-matvijiv-bandura-obrala-mene/>
- Стиркул, Є. М. (2010). Корифеї народно-інструментального мистецтва. А. А. Сирота (Ред.). *110 років на музичному Олімпі. До ювілею Миколаївського Державного Вищого музичного училища. 1900 – 2010*. Миколаїв: Можливості Кіммерії.
- Черноіваненко, А. Д. (2001). Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії*, 2, 319–327. Одеса: «Астропринт».

References

- Vakulin, P. K. (1997). Department of folk instruments: yesterday, today, tomorrow. S. V. Miroshnichenko (Ed.), *Odessa Music College 100 years old. Collection of articles*. Odessa: OKFA. [In Russian].
- Danko, L. I. (2010). Classical crossover: evolution and forms of manifestation. V. M. Amirov (Ed.) *News of the Ural State University: Problems of Education, Science and Culture*, 5 (ser. 1, Vol. 84, pp. 284-289). [In Russian].
- Yevdokimov, V. M., (1999). *Odessa academic school of folk-instrumental art*. Odessa: Astroprint. [In Russian].
- Yergiev I. D. (2003). Accordion in the creativity of Lyudmila Samodayeva. *Music Arts and Culture: scientific bulletin*. O. V. Sokol (Ed.). Odessa

-
- National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Issue 4, in 1, p. 206-215. [In Russian].
- Yergiev, I.D. (2008). *Ukrainian «modern bayan» – a phenomenon of world art: a monograph*. Odessa: Printing house. [In Ukrainian].
- Murza, VA (2002). Folklore in professional craftsmanship (the case of V.Vlasov's works) O. V. Sokol (Ed.). *Music art and culture: scientific bulletin of the Odessa State Conservatory*, Issue 3, p. 288-289. [In Ukrainian].
- Serhiienko O. (01.03. 2011) *Heorhii Matviiv: «Bandura chose me»*. Retrieved from <http://svkolo.org/heorhij-matvijiv-bandura-obrala-mene/>. [In Ukrainian].
- Styrkul, Ye.M. (2010). Coryphaeus of folk-instrumental art. A. A. Syrota, (Ed.). *110 years at the Musical Olympus. To the anniversary of the Nikolayev State Higher Music College. 1900–2010*. Mykolayiv: Cimmerian opportunities. [In Ukrainian].
- Chernoivanenko, A. D. (2001). Contemporary accordion's performance in the theatrical artistic thinking of the 20th century. O. V. Sokol (Ed.), *Music Art and Culture: Musical art and culture: the scientific bulletin of the Odessa State Conservatory*. Odesa: "Astroprint", Issue 2, p. 319-327. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.05.2018 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.025>

УДК 780.616.432.082.2:781.68].071.1ГеЦин(045)

Ян То, магістрант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

YanTo@i.ua

<https://orcid.org/0000-0002-2292-9406>

ПЕРША ФОРТЕПІАННА СОНАТА ГЕ ЦИН: ОСНОВИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Визначено аспекти композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати у творчості китайського композитора-піаніста Ге Цин. 1 фортепіанна соната Ге Цин тлумачиться як своєрідне «дзеркало», у якому концентровано відображено характерні ознаки тлумачення класичного європейського жанру. Таке подання історії європейського жанру в означеній сонаті реалізується в дії методу синтезу (поєднання різних способів сонатного циклоутворення). Авторська ремарка «Весняна» дозволяє вважати Сонату програмною музикою. Метод синтезу узагальнює декілька принципів циклоутворення у двочастинній Сонаті китайського композитора, у якій виявлено елементи дво-, три- і чотиричастинних циклів, жанрові ознаки поеми (у першій частині) і концерту (в другій частині).

Ключові слова: *фортепіанна соната, композиторська інтерпретація, сонатне циклоутворення, поемність, концертність.*

Ян То, магістрант кафедри теорії та історії музики, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЕРВАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ГЭ ЦИН: ОСНОВЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА

Определены аспекты композиторской интерпретации жанра фортепианной сонаты в творчестве китайского композитора-пианиста Гэ Цин. 1 фортепианная соната Гэ Цин определяется как своеобразное «зеркало», в котором отражены характерные признаки толкования классического европейского жанра. Такое представление истории европейского жанра в указанной сонате реализуется в действии метода синтеза (сочетание различных способов сонатного циклообразования). Авторская ремарка «Весенняя» позволяет считать Сонату программной музыкой. Метод синтеза обобщает несколько принципов циклообразования в двухчастной Сонате китайского композитора, в которой выявлены элементы двух-, трех- и четырехчастных циклов, жанровые признаки поэмы (в первой части) и концерта (во второй части).

Ключевые слова: *фортепианная соната, композиторская интерпретация, сонатное циклообразование, поэмность, концертность.*

Yang Tuo, Master's Degree Student, graduate student of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE FIRST PIANO SONATA BY GE QING: THE FUNDAMENTALS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE EUROPEAN GENRE OF MUSIC

The aim of the article is to reveal the fundamentals of the composer's interpretation of European genre of music in the 1st Sonata by the contemporary Chinese composer Ge Qing.

Research methodology applies a system of specially scientific methods of research: genre analysis, analysis of intonational drama, composer's interpretation of genre prototype.

Results consist in revealing the specific character of the composer's interpretation of the classical genre of piano sonatas for the European music culture in the work of the contemporary Chinese composer Ge Qing. The author summarizes several cyclicity principles, the signs of two-, three-, and four-part sonata cycles in the first two-part Sonata by Ge Qing, based on the method of synthesis. In the 1st Sonata by Ge Qing there are demonstrations of the genre synthesis of the poem and concert typical of the European sonatas of the era of romanticism. The presence of a multilevel demonstration of the synthesis method makes it possible to conclude on the generalization of the concentrated reflection of the historical path of the development of the European Sonata in the work of the contemporary Chinese composer.

Novelty. The fundamentals of the composer's interpretation of European genre of music in the 1st Sonata by the contemporary Chinese composer Ge Qing are specified.

The practical significance. The study demonstrated a need for implementing the analytical results of the research in the contemporary performing practices.

Keywords: piano sonata, composer's interpretation, sonata cyclic formation, genre synthesis of the poem and concert.

Постановка проблеми. Актуальною проблемою сучасного музикознавства є виявлення особливостей композиторського й виконавського тлумачень класичних європейських жанрів у творчості сучасних китайських композиторів. Важливе значення має вивчення процесів композиторської інтерпретації жанру фортепіанної сонати в сучасній фортепіанній китайській культурі, у структурі якої означений жанр набув поширення на межі ХХ–ХХІ ст. Творчість китайського композитора Ге Цин – автора сімнадцяти фортепіанних сонат – своєрідне «дзеркало», у якому відображаються найхарактерніші ознаки композиторського тлумачення класичного європейського жанру. У фортепіанній творчості Ге Цин концентровано віддзеркалюються історичні типи тлумачення жанру сонати класико-романтичної доби, які в європейській культурі формувалися більше двох століть. Концентроване подання історії європейського жанру в 1 фортепіанній сонаті Ге Цин

реалізується в дії методу синтезу, на основі якого відбувається своєрідне поєднання різних способів сонатного циклоутворення в межах одного художнього твору.

Мета статті — виявити основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру в 1 Сонаті сучасного китайського композитора Ге Цин.

Виклад основного матеріалу дослідження. Написана з 9 березня по 3 травня 2011 р. двочастинна 1 («Весняна») Соната, *Fis-dur* (єдина зі спадку сучасного китайського композитора, створена протягом одного року) відіграє роль своєрідного Прологу до сонатного метациклу Ге Цин, призначеного для фортепіано.

Авторська ремарка «Весняна», що супроводжує нотний текст 1 Сонати, дозволяє вважати її програмною музикою. Ця лаконічна авторська програмна настанова дозволяє визначити зміст твору як своєрідний заклик до весни і радість з приводу її приходу, який однак оповитий деяким сумом. Привітання, звернення до весни — класична тема китайського традиційного мистецтва, відбита зокрема в поезії, пісні, живопису. Саме до неї звернувся Ге Цин в інструментальній музиці, продовжуючи національні традиції.

1 частина — повільна (*Andante*), II — рухлива (*Allegretto*). Таким чином, темпова логіка 1 Сонати Ге Цин є доволі оригінальною, оскільки її 1 частина демонструє іпостась людини (*Homo sapiens*), яка думає, а II — людини, котра грає (*Homo ludens*). Композитор контрастно зіставляє два протилежні образи людини, які в класичному чотиричастинному циклі постають як дві центральні частини, а в класичному тричастинному циклі — як його друга й третя частини. Водночас двочастинні сонатні цикли також мають давню історію: ще Л. ван Бетховен писав двочастинні сонати для фортепіано в останній період своєї творчості.

Темпова логіка 1 частини Сонати різна, оскільки композитор виокремлює в її межах своєрідний умовний тричастинний цикл, розділи котрого містять темповий контраст: *Andante* — *Allegro* — *Andante*. Це означає, що Ге Цин ніби уподібнив 1 частину Сонати до всього тричастинного сонатного циклу, змінивши при цьому властиву йому темпову логіку: замість класичного темпу Швидко — Повільно — Швидко композитор пропонує Повільно — Швидко — Повільно. Отже, 1 частина Сонати ізоморфна всьому сонатному циклу. Якщо в 1 частині Сонати ніби відбито відсутній сонатний тричастинний цикл, унаслідок чого її функцію слід тлумачити як аналогічну класичному сонатному циклічному утворенню, то 2 частина, у межах якої радикальних темпових змін не відбувається, виконує функцію фіналу циклу.

Наявність темпу *Allegro* як середнього розділу 1 частини додає двочастинному циклу Ге Цин темпову характеристику, необхідну для класичного сонатного циклу. Якщо тлумачити перше *Andante* 1 частини як Вступ до сонатного циклу, швидкий розділ 1 частини (*Allegro*) — як 1 його частину, друге *Andante* — як 2 частину умовного циклу, то 2 частина Сонати набуває значення Фіналу класичного тричастинного сонатного циклу.

Таким чином, у двочастинній Сонаті Ге Цин можна виокремити два умовні тричастинні сонатні цикли, один з яких міститься в межах 1 частини, інший — охоплює двочастинну цілісність.

Це означає, що сучасний китайський композитор Ге Цин вільно тлумачить європейську традицію сонатного циклоутворення, перетворюючи його структуру на своєрідне «поле» інтелектуальної гри.

1 частина Сонати (*Andante*) написана в сонатній формі з епізодом замість розробки (*Allegro*). Розкриття весняної образності зумовлює своєрідність використання елементів музичної виразності. З метою розкриття образів весняної мінливості композитор звертається до мажоро-мінорних коливань. Так, головна партія викладена в E-e, тема першої побічної партії — у C-c. Розвиток теми другої побічної партії оснований на модуляції від D-dur до Es-dur, що передує f-moll — головної тональності заключної партії частини. Мажоро-мінорні коливання в експозиції 1 частини сприяють розкриттю головної теми Сонати — приходу весни, що супроводжується мінливістю в природі та духовному стані ліричного героя твору. У тональному сенсі експозиції 1 частини Весняної Сонати спостерігається загальний перехід від дієзних до бемольних тональностей, що також сприяє втіленню стану загальної мінливості, яка характеризує нетривалу весну.

Тональну логіку, властиву епізодові в розробленні 1 частини, також оснований на мажоро-мінорних коливаннях, які закладені в основі викладу тематичного матеріалу. У першій темі Епізоду, завдяки наданню малої секунди функції основи гармонічної фактури, виникає черга акордових структур, базованих на оберненні мажоро-мінорного тризвука (в їх структурі одночасно наявні велика й мала терції акордових вертикалей). Тональний розвиток другої теми епізоду оснований на модуляції з h-moll до cis-moll, що засвідчує повернення в репризи до висхідного коливання між E-dur та e-moll.

Розкриття головної теми Сонати — пробудження весняної природи — спостерігається і в інтонаційній логіці 1 частини. Її інтонаційним символом є дві взаємопов'язані в тематичній структурі інтонації, які пронизують усі розділи і весь тематичний матеріал. По-перше, це — своєрідне квартове коливання між I і IV ступенями ладу, яке слід

тлумачити як своєрідний весняний клич, по-друге, терцевий хід, який додає темі ліричності. Оскільки дві означені інтонами є основою всіх тематичних утворень 1 частини, слід зазначити, що сонатна форма базується на *принципові монотематизму*. Долучення до 1 частини сонати принципу монотематизму дозволяє висновувати: Ге Цин дотримує романтичної традиції тлумачення сонатної форми, якій притаманні жанрові особливості *поєми*. Про поємність, в 1 частині свідчить й притаманне їй циклічне утворення, унаслідок чого актуалізуються такі елементи поеми в музичному мистецтві, як циклічність в одночастинності.

Квартові й терцеві ходи, викладені в різних варіантах, утворюють головну інтонаційну ідею частини, становлячи інтонаційну основу не тільки головної, але й зв'язуючої, побічної й заключної партій.

У темі головної партії 1 частини наявні дві інтонами, на основі комбінації яких вибудовується тематичний розвиток *Andante* — *Allegretto* — *Andante*. Пов'язане з акордами *arpeggiato* викладення теми головної партії додає їй меланхолічного стану, який зазвичай супроводжує переживання весни ліричним героєм. Упродовж викладення головної партії відбуваються зміни у функціонуванні її змістоутворюючих інтоном. Викладена спочатку в гомофонно-гармонійному стилі, тема поступово набуває імітаційно-поліфонічного викладення. Після завершення інтонами теми головної партії набувають багатомірності викладення. Їх імітаційний розвиток доповнює вертикаль, утворена на основі взаємодії ключових інтоном. Це означає, що протягом експозиційного викладення теми головної партії Ге Цин подано кілька варіантів її подальшого розвитку — гомофонно-гармонійного, поліфонічного, акордового *ostinato*. Варіантність є умовою функціонування змістоутворюючих інтоном не тільки в експозиційному викладенні головної партії, але й усієї 1 частини.

Мінливість визначає експозиційне викладення головної партії. Постійні варіаційні зміни тематичного матеріалу, зміни тактового розміру (3/4 — 4/4) передають сутність постійних метаморфоз, притаманних весняній природі.

Головна партія спочатку викладена тритактовими структурами (перші дев'ять тактів), у яких тричі варіантно проводиться тематична ідея головної партії. Тритактові структури є першим варіантом головної партії. Зі зміною мелодичної основи головної партії, коли, розпочинаючи з 10 такту, починає розвиватися її другий варіант. Змінюється структура викладення теми: тритактові тематичні утворення змінюються на двотактові.

Виклад головної партії завершується лаконічним *crescendo* (від *mp* до *f*), з яким пов'язана перша кульмінація сонатної форми 1 частини.

Завдяки крещендо (від *mf* до *f*) композитор відтворює перехід й від побічної до заключної партії. Слід зазначити, що завершення експозиційного викладу головної й побічної партій у кульмінації визначає всю композицію 1 частини, яка завершується розвиненою фінальною кульмінацією (*fff*), унаслідок чого вибудовується форма, що крещендує, символізуючи торжество весни.

Невелика зв'язуюча партія також основана на взаємодії квартової та терцевої інтонації. На відміну від теми головної партії, вони викладаються не лінійно, а в контрапункті в зустрічному русі. До контрапунктного викладення композитор додає ще один терцевий хід (*as-f*), результатом чого є єдність поліфонічного й гармонічного типів викладення.

У побічній партії взаємодіючі інтонації (ч. 4 та м. 3) утворюють дві нові теми. Своєрідністю функціонування темоутворюючих інтонацій у першій побічній партії є їх підголосковий виклад. Якщо в головній і зв'язуючій партіях темоутворюючі інтонації утворювали єдиний голос, то в першій побічній низхідний терцевий хід постає як основний голос, водночас квартовий тон, уведений над ним, утворює підголосковість.

Першій побічній партії властиві прийоми поліфонічного викладення, про що свідчить імітаційне викладення основної тематичної ланки в різних голосах та регістрах. Для побічної партії характерне викладення інтонацій не лише від початкових тонів, наявних у темі головної партії, але й їх «проголошення» від інших тонів звукоряду. Таким чином, інтонаційний матеріал у побічній партії набуває розвитку, перетлумачення, охоплюючи різні звуковисотні втілення. Якщо звернутися до програмного задуму твору, то слід зауважити, що побічна партія пов'язана з поширенням весняного настрою на різні природні прояви.

Уведення другої побічної партії відбувається без будь-якого переходу та перерви. Ознакою початку другої побічної партії є поява нової теми. Вона вирізняється розгорнутою мелодією, великим діапазоном (у межах чистої дуодесими). Лаконічні інтонаційні звороти, властиві темам головної й першої побічної партій, перетворилися на розлогу тему-мелодію. Якщо раніше інтонаційні звороти, що утворювали теми головної та першої побічної, здебільшого розташовувалися у високому або середньому регістрах, то для другої побічної характерний глибокий басово-баритональний тембр.

З точки зору викладення програмного змісту Сонати це може означати втілення ідеї поширення Весни, яка поступово охоплює весь світ, землю та небо, природу й людську душу, янь та інь. Це спостереження свідчить, що Соната, поруч із живописним змістом, набуває

і філософського тлумачення Весни як оновлення та пробудження вселенського буття.

Для другої побічної партії на початку її становлення (перша 7-тактова побудова) притаманний двоголосний виклад, що нагадує бахівську інвенцію. Якщо головну партію викладено у *fis-moll*, то друга побічна розпочинається в *D-dur*, що означає взаємопов'язаність ключових інтоном з іншими звуками. Подальше додавання третього (верхнього) голосу до викладення теми сприяє набуттю нею лірико-скерцозних ознак. Завершення другої побічної теми Ге Цин пов'язує з короткочасним *crescendo*, завдяки чому в розділі виникає своєрідна мала кульмінація, яка завершується введенням заключної партії.

Своєрідним прообразом заключної партії є тема-мелодія, уведена як друга побічна партія. Саме до теми-мелодії належить і остання партія. П'ятикратно проведено тему заключної партії на завершення експозиції. Її кожне нове проведення вирізняється варіантністю стосовно початкового. У перших двох проведеннях зберігаються чотиритактова структура, спільна тональна основа (*f-moll*), а також фактурний тип викладення. Найважливішою ознакою розвитку в межах другого проведення теми заключної партії є введення в її заключний двотакт елементів репетиативної техніки (у вигляді м. 2) у середніх голосах. Цей фактурний прийом виконує важливу функцію в драматургічному розвитку 1 частини Сонати, яка характеризуватиме тему епізоду, замість розробки. Третє і четверте проведення теми заключної партії постають як зменшені (два і три такти відповідно): композитор порівнює проведені від різних звуків початкові елементи теми. П'яте проведення теми заключної партії пов'язане з поверненням до її первинного викладення (тонально-регістрова природа). Заключне проведення теми характеризується введенням до її структури пауз, що надають відтінку перервності, недовомовленості.

Загальна динаміка заключної партії, на відміну від викладу головної, ґрунтується на поступовому хвилеподібному зменшенні звучності від *f* до *p*. Отже, загальна логіка розвитку експозиції сонатної форми базується на хвилеподібній динаміці, оскільки чи не кожний її розділ оснований на прикінцевому або кресцендуванні.

Епізод *Allegro* також базується на розвиткові матеріалу двох основних інтоном: монотематичний розвиток, властивий експозиції 1 частини, поширюється й на епізод, який заміщує розробку. Епізод становлять три розділи, що утворюють тричастинну безрепризну форму. В основі кожного розділу — тема перетлумачення основних інтоном 1 частини. Між темами розділів епізоду існує похідний інтонаційний контраст. Перший і другий розділи епізоду об'єднує наявність

малої секунди в супроводі, поданої на основі репетитивної техніки. Двотактову тему 1 розділу епізоду композитор проводить у верхньому голосі п'ять разів від різних звуків з метою символічного втілення ідеї тотального поширення весни. Викладення лаконічної теми другого розділу епізоду не тільки супроводжується репетитивним фоном, але й альтернацією чергується з репетитивними фрагментами. У третьому розділі епізоду тематичний матеріал, базований на двох наскрізних інтонамах 1 частини Сонати, перетворюється на розлогу мелодію, спрямовану з верхнього регістру (третья октава) вниз, подібно до сонячного променя. У трьох його заключних тактах (у низькому регістрі) на завершення епізоду композитор уводить ремінісценцію теми головної партії Сонати, проводячи її в основній тональності. Зазначена ремінісценція виконує подвійну функцію. З одного боку, «згадка» про головну партію наприкінці епізоду (на р і рр) надає сонатній формі аroachної драматургії; з іншого — постає як пророцтво майбутньої репризи.

Реприза 1 частини сонатної форми є неповною, скороченою. З усього матеріалу експозиції в репризі наявні тематичні ознаки лише головної та першої побічної партій. Символом тріумфу Весни є заключна кульмінація 1 частини Сонати, у якій фортепіано набуває значення оркестрового tutti.

Сонатний політематизм, характерний для 1 ч. Сонати, виникає на основі монотематизму, є його наслідком. Це означає, що 1 ч. Сонати властиві прояви монологізму.

II частина 1 Сонати Ге Цин — Finale, написана на основі жанрових ознак скерцо у формі рондо. Китайський композитор для завершення двочастинної композиції 1 Сонати використовує для її жанрово-стильової основи властиві європейській традиції оформлення фіналу класицистичного сонатно-симфонічного циклу. Адже саме жанроформа рондо, основана на принципі чергування рефрену й епізодів, з притаманним їй доволі швидким темпом, ідеально відповідає узагальнюючій функції фіналу сонатно-симфонічного циклу. Призначенню жанроформи рондо як фіналу сонатно-симфонічного циклу сприяє неодноразове повернення до теми рефрену після введення контрастного матеріалу (функція епізодів), у результаті чого стверджується головна тема-ідея фіналу — загальний висновок твору. Крім наслідування структури рондо як формо- та змістоутворюючої основи Фіналу, композитор дещо змінює основи європейських традицій. Відомо, що за традицією європейського класицизму, що сходить до Л. ван Бетховена — фундатора жанру скерцо, його оформленню притаманна не рондальна, а складна тричастинна форма. Звернувшись до жанру скерцо в рондальній композиції, китайський композитор ніби синтезує функції III й IV частин

сонатно-симфонічного циклу (за бетховенською концепцією, втіленою зокрема у фортепіанних сонатах 2, 3).

Якщо в межах 1 частини 1 фортепіанної сонати Ге Цин наявні ознаки 1 та II частин чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу (Andante – Allegretto – Andante), то в II частині – властивості його III (Скерцо) і IV (Фінал із жанровими ознаками Rondo) частин. Відповідно, кожна з двох частин 1 Сонати Ге Цин має ознаки двох частин сонатно-симфонічного циклу, унаслідок чого двочастинна соната є своєрідним аналогом чотиричастинного циклу.

Фінал 1 Сонати Ге Цин вирішено у формі семичастинного рондо із чотирма рефренами та трьома епізодами. Тональний план Фіналу оснований на мажоро-мінорних змінах (у межах однойменного мажоро-мінору F – f). Якщо всі проведення рефрену базуються на F-dur, то всі епізоди, основані на розвиткові різного тематичного матеріалу, об'єднують спільна тональність f-moll.

Характерною особливістю формоутворення Фіналу є проведення рефрену 13-тактової побудови між завершенням другого епізоду та третього, яку композитор супроводжує авторською ремаркою «ad libitum» (вільно). Означена побудова, що виконує функцію зв'язку епізоду й рефрену, набуває ознак Cadenza. Cadenza поділяє Фінал Сонати на дві частини. Таким чином, структуру II частини Сонати характеризує властивий європейській музичній драматургії розподіл твору за принципом «золотої середини» (або «золотої пропорції»).

Оскільки каденційний розділ Фіналу має ознаки імпровізаційності, слід відзначити, що Ге Цин вводить до Сонати жанрові особливості концерту.

Висновки. У 1 Сонаті Ге Цин на основі методу синтезу узагальнює декілька принципів циклоутворення. У двочастинній Сонаті виявлено ознаки тричастинного циклу (в 1 частині) і двочастинного (у 2 частині). Зрештою в 1 Сонаті китайського композитора спостерігаються ознаки дво-, три- й чотиричастинних циклів. Якщо для 1 частини Сонати характерні жанрові ознаки поеми (монологізм, політематизм як наслідок монотематизму), то для її 2 частини властивими є особливості жанру концерту (наявність каденції як утілення його жанрових ознак). У 1 Сонаті Ге Цин спостерігаються прояви характерного європейській сонаті доби романтизму жанрового синтезу – поеми й концерту. Це свідчить про узагальнення у творі сучасного китайського композитора історичного шляху розвитку європейської сонати.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням означеної наукової проблеми, аналітичним вивченням наступних 16 фортепіанних сонат сучасного китайського композитора Ге Цин.

Надійшла до редколегії 01. 04. 2018

Розділ 2

ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

Part 2

THEATRE CINEMA, TV-ART, CHOREOGRAPHY

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.026>

УДК 792.2.071.2(477)“18/19”(045)

І. О. Борис, доцент, декан факультету театрального мистецтва,
Харківська державна академія культури, заслужений діяч мистецтв
України, м. Харків

8212176@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4301-5996>

ТРАДИЦІЇ Й СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ШКОЛИ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ

Проаналізовано національну професійну школу виховання акторів та режисерів — від традицій до сучасного розвитку. Викладено техніку й технологію роботи актора драматичного театру та кіно в методиці національної професійної школи виховання акторів, що спрямовані на формування логіки почуттів. Визначено принцип прикладного театрального та кіновтілення акторами й режисерами національного емоційно-образного спрямування, який базується на роботі акторів другої половини XIX ст. в українському Театрі корифеїв. Охарактеризовано продовження традицій українського Театру корифеїв — експериментально-реформаторські пошуки Леся Курбаса в Молодому театрі та театрі «Березіль», сценарії та кінофільми О. Довженка, І. Миколайчука, Л. Осики, Ю. Ілленка й інших видатних майстрів поетичного кінематографа в другій половині XX ст.

Ключові слова: *національна професійна школа виховання акторів та режисерів, етнонаціональний світогляд, театр корифеїв, театр акцентовано-го впливу, поетичний театр та кіно.*

И. А. Борис, доцент, декан факультета театрального искусства,
Харьковская государственная академия культуры, заслуженный деятель
искусств Украины, г. Харьков

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ

Проанализировано национальную профессиональную школу воспитания актеров и режиссеров — от традиций к современному развитию. Изло-

жено техніку і технологію роботи актера драматического театру і кіно в методикі національної професійної школи виховання акторів. Визначено принцип прикладного театрального і кіновоплощения акторами і режиссерами національного емоційно-образного направлення, заснованого на роботі акторів другої половини XIX в. в українському Театрі корифеєв. Охарактеризовано продовження традицій українського Театру корифеєв — експериментально-реформаторські пошуки Леся Курбаса в Молодому театрі і театрі «Березиль», сценарії і кінофільми А. Довженко, І. Миколайчука, Л. Оськи, Ю. Ільєнко і других видатних майстрів поетического кінематографа во другій половині XX в.

Ключевые слова: національна професійна школа виховання акторів і режиссерів, етнонаціональне мировоззрення, театр корифеєв, театр акцентированного воздействия, поетический театр і кіно.

I. O. Boris, Associate Professor, Dean of the Faculty of Theatre Art of the Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Artist of Ukraine, Kharkiv

TRADITIONS AND CURRENT DEVELOPMENT OF THE NATIONAL PROFESSIONAL SCHOOL OF EDUCATION OF ACTORS AND DIRECTORS

The aim of this paper is to analyze the national professional school of the education of actors and directors from traditions to modern development.

Research methodology applies the logical and comparative methods. A specific methodological approach makes it possible to reveal the issues of the national professional school for the training of actors.

Results. The results of the study suggest that the main challenge of the development of the Ukrainian theater is the unwillingness to explore and find the truth of the genetic code of the ethno-national tradition in the work of actors and directors of the Ukrainian Coryphaeus Theater in the twenty-first century. The analysis has shown that the concepts of “market relations”, “capitalization”, “contract system” lead to the “commercialization” of the repertoire of the contemporary Ukrainian theaters. It is emphasized that the purpose of the young artists should not just be a desire, but a credo — to save a huge layer of achievements of their ancestors in the field of theatrical art of Ukraine.

Novelty. An attempt is made to describe the historical making of the Ukrainian theater: from its origin stages in the pre-Christian period to the period of development (the activity of the Coryphaeus Theater, Les Kurbas, etc.) and modern times.

The practical significance. The article will enable young artists to understand the great traditions of Ukrainian national theatre and cinema in the present and their practical application in a complex system of professional work of theatre and cinema.

Key words: national professional school of education of actors and directors, ethno-national worldview, the theatre of coryphaeus, theatre of accentuated influence, poetry theatre and cinema.

Постановка проблеми. Є думка, що не існує національної професійної школи виховання театральних діячів, оскільки театр, кіно,

телебачення та інші види й жанри гуманітарної сфери мистецтва відображають загальнолюдські, а отже — космополітичні проблеми, втілені в художніх образах. Розглянемо ґрунтовно такі поняття, як «космополітизм», «загальнолюдські проблеми» та «національні», щоб в історичному аспекті простежити становлення майбутніх акторів, режисерів, балетмейстерів, художників тощо.

Мета статті — проаналізувати національну професійну школу виховання акторів та режисерів через традиції до національного розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ще в давні часи на терені нинішньої України, мається на увазі дохристиянський період, проживало багато племен і народностей: скіфи, готи, гуни, сармати, половці та ін., які постійно переселялися, мігрували з однієї території на іншу, залишаючи при цьому «слід» своєї культури. Саме в ритуалах та обрядах давніх племен і народностей спостерігаємо чіткі ознаки етнонаціонального самовираження, які проявлялися в поклонінні різноманітним силам природи та навколишнього середовища — рослинного і тваринного світу. Якщо північні племена, зважаючи на їх календарний рік життя, формувалися в умовах температури зими та осені, то південні, східні племена — весни й літа. Відповідно ознаки ритуальних дійств і обрядів біля капищ, де здійснювалося поклоніння вищим силам, мають характерні засоби виразності, притаманні лише певному місцю проживання. Наприклад, холодні ночі та дні північних племен, для яких сонячне проміння й саме сонце — це велике благо їхнього виживання, натомість сніги та крига — процес щоденної боротьби із силами стихії природи для збереження життя. Ці північні племена у своїх ритуалах та обрядах просили не завдати шкоди, допомогти життєдайністю. Кожен ритуал і обряд цих племен мав свою форму вираження. Прохання не нашкодити зумовило те, що виконавці ритуальних дійств групувалися біля капища, виконували пластично-хореографічні рухи поклоніння стихіям зими. А відчуття наближення сонцестояння індивідуалізувало радість кожного виконавця через швидкі темпоритмічні рухи й постійні кружляння по колу біля капища. Отже, сонце — це тепло, життя, холодні ночі місяця — боротьба за виживання. Такі прості знання в розумінні й дослідженні життя давніх племен зумовлюють подальший розвиток, еволюцію від простих ритуалів та обрядів до ускладнених за змістом і формою, але збереженої генетичної лінії для усвідомлення неповторності та автентифікації того чи іншого народу.

Прийняття християнства, трьохсотлітнє засилля татаро-монголів, складний період формування етнонаціонального духовного світогляду в XIV–XVIII ст. на території, на якій ми сьогодні живемо, стали великим випробуванням для всіх поколінь, можливості збереження

цієї тонкої лінії ментального світогляду від племен до кінця XVIII ст. Свідченням правдивості спроб самоідентифікації етнонаціонального світосприйняття є поява в другій пол. XVIII ст. Г. Сковороди та на зламі століть І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненки. Г. С. Сковорода став першопрохідцем у цьому великому складному світі збереження власного «Я», пропагуючи свободолюбність думок і філософське ставлення до життя, що найбільше проявилось у творі «Сад божественних пісень». Творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненки, особливо «Енеїда» з її іронічно-драматичним стилем, свідчить: світоглядна життєва лінія не перервалася протягом багатьох століть, а ставала важливою еволюційною складовою відтворення в нових формах емоційного відчуття свого історичного минулого. Поява у другій половині XIX ст. генія Т. Шевченка та М. Гоголя в першій половині XIX ст. з їх величезним художньо-осмисленим відтворенням генетичної спадщини у творах «Назар Стодоля», «Гайдамаки», «Катерина», «Майська ніч», «Вій» стали переломним етапом в розумінні своєї етнонаціональної ідентифікації та формування на терені історичної культури неповторного явища під назвою «український Театр корифеїв».

Також відзначимо славетні імена М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької та багатьох інших творчих однодумців, котрі зуміли створити й майже чотири десятиліття відтворювати новий часовий відлік у гуманітарній сфері мистецтва театру, драматургії, музики, співу, хореографії тощо. Не дарма під час гастролей 1886–1887 рр. у Москві та Санкт-Петербурзі тодішній імператор Олександр III запропонував Миколі Садовському та Марії Заньковецькій залишитися працювати в імператорському Олександрійському театрі. Зрозуміло, що видатні діячі українського Театру корифеїв відмовилися, головна причина — розуміння втрати професійної, напрацьованої роками, неповторної етнонаціональної ідентифікації техніки й технології природи існування в сценічних образах. Але сам факт доводить іншу істину — набуття видатними діячами українського Театру корифеїв у цей період існування, другої половини XIX ст., великої майстерності роботи в професійному театрі.

Спробуємо ґрунтовно розглянути техніку й технологію роботи українського Театру корифеїв. Візьмемо для прикладу Марію Заньковецьку, видатну актрису українського театру корифеїв та виконавицю багатьох ролей з драматургії І. Котляревського, Т. Шевченка та ін. Поруч із нею протягом багатьох десятиліть працював видатний актор і режисер М. Садовський. Творчість і талант М. Заньковецької та М. Садовського має стати для сьогоднішніх молодих митців певним дороговказом у розумінні фанатичної відданості своїй професії

й титанічній праці над щоденним удосконаленням майстерності професійного актора. М. Заньковецька в ролях Циганки Ази М. Старицького, Софії в «Безталанній» І. Карпенка-Карого, Галі в «Назарі Стодолі» Т. Шевченка — це виявлення не тільки етнонаціональної, емоційної, енергетичної форм втілення персонажів, а й ґрунтовне дослідження світогляду своїх героїнь. Циганка Аза у виконанні актриси, як свідчать спогади її сучасників, передавала спосіб мислення, логіку поведінки та природу почуттів, циганського темпераменту, максималізм у ставленні до чоловіка та свободолюбивість, повне заперечення будь-якого насилля над своїм жіночим еством. Зрада Василя — це немовби вулканічне виверження її прекрасного голосового сопрано й незвичність темпоритмічного руху цього ніжного циганського, жіночого тіла в шаленому екстазі емоційного темпераменту помсти. Софія в «Безталанній» І. Карпенка-Карого — тендітна, щира й надзвичайно наївна дівчина. Тип мислення Софії у виконанні М. Заньковецької — дивний світ її фантазії й уяви: кольорів небесних світил, природи лісу, озер та ланів із лелеками, люди для неї добрі й ласкаві, а її коханий Гнат і подруга Варка — відчуття тепла сонця й чистоти запаху троянд.

Отже, Марія Костянтинівна використала набутий в українському Театрі корифеїв метод — правда спілкування з партнерами, емоційність, підвищена чуттєвість до будь-яких виявів фальшивості. Принцип і методика роботи притаманні і її постійному партнерові на сцені та коханий людині в реальному житті М. Садовському. Кожен вихід на сцену цього актора в образі Гната з «Безталанної» або Назара з «Назара Стодолі» вражав надзвичайно героїко-романтичним осмисленням життя. Пластичність поведінки його тіла завжди свідчила про силу, чоловічу гідність і чесноти. Отже, школа й метод роботи професійних акторів в українському Театрі корифеїв — це поліфонія образного, символічного способів мислення, граційності та краси тілесного перевтілення й, звичайно, відкритість і певна неконтрольованість реалістичної правди, емоцій та почуттів сценічних образів. Ми розглянули лише двох найяскравіших, унікальних акторів української сцени М. Заньковецьку й М. Садовського, але існувала ціла плеяда талановитих митців періоду з початку 80 рр. XIX до 20 рр. XX ст., котрі, на жаль, не зуміли залишити для своїх нащадків спадку. Потрібно проаналізувати всі спогади та листування, створити певну схему й вивести формулу методики професійної техніки та технології роботи над створенням сценічних образів.

Поява в театральному мистецтві першої половини XX ст. реформатора й експериментатора актора та режисера Леся Курбаса започаткувала новий етап у розвитку українського національного театру,

котрий потрапив у тодішнє губерньське м. Київ 1915–1916 рр. з Австро-Угорської імперії, Галичини, будучи молодим, надзвичайно обдарованим емоційним актором і режисером. Випускник філософських факультетів Віденського та Львівського університетів, один із засновників і учасників гуцульського театру в Тернополі, актор неординарного колективу «Руська бесіда» у Львові, виходець з акторської сім'ї, Лесь Курбас увібрав усе найкраще з інтелектуально-гуманітарного світу того часу, а також нові віяння західноєвропейського театру початку ХХ ст. Саме Лесю Курбасові М. Садовський запропонував переїхати до Києва, щоб навчити акторів театру. Проте Лесь Курбас недовго затримався в театрі М. Садовського, оскільки не мав можливості відтворити всі завдання, які поставив перед ним М. Садовський. Справа в тому, що актори, котрі працювали в Театрі корифеїв, були обмеженими системою й методикою роботи цього театру. Лесь Курбас і Микола Садовський мирно розійшлися: перший створив нову трупку, назвавши її «Молодий театр», другий — зберігав напрацьовану десятиліттями технологію методики роботи, започатковану М. Кропивницьким та М. Старицьким у другій половині ХІХ ст.

Слід надати належне Миколі Садовському, котрий, як розумний старший наставник, утримався від конфлікту, а підтримав жагучість і активну діяльність у «Молодому театрі».

Леся Курбаса підтримали, частково — з музично-драматичної школи, частково — з театрів, які тоді існували в Києві, а також нові студійці, котрі прагнули реалізувати свій талант. Перші вистави в «Молодому театрі», створені Лесем Курбасом, «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка, «Цар Едіп» Софокла, «У пущі» Лесі Українки засвідчили тенденцію пошуку. Експерименти нової сценічної акторської школи довели, що дійсно ланцюг безперервності традицій триває, тільки в інших форматі змісту й формі існування. Головними складовими в акторських тренінгах і репетиціях були спроби перетворити тілесний та духовний стрижень акторського власного «Я» на іншу, нову матеріалізовану структуру органічної природи існування у сценічних образах. Учні Леся Курбаса виконували фізичні вправи на всі частини тіла, експериментували в роботі над голосовими та вокальними даними, набували навичок циркових засобів жонглювання, еквілібристики, займалися хореографією і, найголовніше, намагалися сформувати новий спосіб мислення й поведінки під умовною назвою «Розумний Арлекін».

Уже в 1922 р., наприкінці березня, Лесь Курбас проголосив новий лозунг театрального мистецтва України: «Я вибираю «Березіль»». Театр із такою назвою із часом став не просто новаторством, а й повноцінним мистецьким явищем не тільки в Україні та тодішньому

Радянському Союзу, а й увійшов як повноцінний мистецький доробок в європейську та світову театральні культури. У чому ж полягала неповторність явища театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса? Передусім це стосується загальної структури театру, а саме: багатьох творчих майстерень, експериментальних лабораторій з фахових спрямувань акторського, режисерського, сценографічного, літературно-драматургічного, хореографічного, музичного мистецтва та інших театральних відгалужень. З кожним новим сезоном вистави, створені під керівництвом Леся Курбаса та його учнів, ставали загальною національною школою для молодих театральних митців 20, початку 30 рр. ХХ ст. Слід назвати такі вистави, як «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Макбет» В. Шекспіра, «Народний Малахій» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Маклена Граса» М. Куліша, у яких повністю відбилися метод і стиль роботи самого режисера, педагога Леся Курбаса, а також усіх його учнів і сподвижників театру «Березіль».

Основою всієї роботи, спрямованої на пошуки нового змісту й форми театального мистецтва Лесем Курбасом були напрацьовані справді реформаторські структура методики техніки й технології способу мислення, логіка поведінки та природи почуттів передусім акторів та студійців театру «Березіль». Лесь Курбас не створив довершеної системи як російський педагог К. С. Станіславський, проте елементи техніки й технології нової методики акторів і режисерів у подальшому відтворювались у виставах його учнів та послідовників. Важливим напрямом методики режисера було бажання створити не тільки новий театр, виховати нових акторів, режисерів, а й нового глядача, котрий би відвідував театр не для відпочинку й розваги, а для осмислення свого щоденного власного життя в умовах політичної соціальної системи того часу.

Поняття «перетворення» та «театр акцентованого впливу (ТАВ)» дійсно для Леся Курбаса були не просто бажанням експерименту в системі театру, а навпаки — спробою змінити, а значить — перетворити світогляд і спосіб мислення не тільки творчого складу самого театру «Березіль», а і глядацької зали.

Лесь Курбас розумів політичну ситуацію в Радянському Союзі 20–30 рр., поступове домінування системи МХАТу, яка матеріалізувала світогляд людей з бажанням «слухати — чути, бачити — дивитися».

Керівництво радянської держави в сталінські роки рішуче вимагало від митців виконувати найголовніше завдання — виховувати людей театром та іншими видами й жанрами мистецтва відповідно до соціалістичної ідеології. Лесь Курбас, як і його однокумці, режисери того часу, такі як В. Меєргольд, С. Ахметелі, С. Міхаелс та ін., чудово розумів, що, з одного боку, якщо вони не втілюватимуть ідей комуністичної

партії, то потраплять до неблагоннадійних, по суті — антирадянських діячів, з іншого, їхня творча індивідуальність не сприймала прямолінійності диктатури Сталіна. Так, саме остання вистава Леся Курбаса в театрі «Березіль» «Маклена Граса» стала приводом для звинувачення режисера в буржуазному націоналізмі, шпигунстві на користь зарубіжних держав, а також у намаганні протиставити соціалістичній ідеології «спотвореність» і «нікчемність», «дегенератизм» персонажів драматургії Миколи Куліша, особливо це стосувалося монологу головного героя — польського музиканта-віртуоза Ігнація Падура, виголошеного ним із собачої будки: «Я можу тут просидіти все життя, в цій будці, а на коліна не стану перед Пілсучьким, а всі революції, соціалізм, комунізм, не що більше, як світова утопія на кшталт християнства». Органи НКВС та співробітники наркому освіти радянської України звичайно зрозуміли начебто образний персонаж польського музиканта, який виголошує промови тодішньому генералові Польці Пілсучькому, і сприйняли цей образний вислів в устах героя в конкретний випадок проти радянської влади, її системи та сталінського режиму. 5 жовтня 1933 р. відбулося історичне зібрання всього колективу театру «Березіль» у Харкові та представників НКВС і Міністерства освіти, на якому прийнято рішення усунути з посади художнього керівника театру Леся Курбаса. Лише три сміливці колективу театру «Березіль»: корифей українського театру Іван Мар'яненко, молодий митець, режисер Олександр Балабан і актор Роман Черкашин — стали на захист свого творчого керівника. Цей день став визначальним у системі експериментів і пошуків нового сценічного мистецтва театру як в Україні, так і за її межами.

Після Леся Курбаса театр «Березіль» очолив його учень і сподвижник — Мар'ян Крушельницький, проте це вже був інший театр. Система К. С. Станіславського почала насаджуватися практично в усі театральні школи і професійні театри, таким чином увівши єдність матеріалістичного існування світу та його аристотелівського тлумачення природи існування акторів за загальноприйнятою системою й методикою МХАТу. Учні Леся Курбаса змушені були сприймати й підкорятися загальноприйнятому методу роботи акторів та режисерів за системою К. С. Станіславського, проте зуміли в надзвичайно складних умовах життя зберегти елементи Курбасівської театральної школи.

«Хрущовська відлига» в тодішньому Радянському Союзі дозволила відчути незначні свободи мислення, поведінки й почуттів. Знаковими подіями в театральній та кіносферах стало створення нових театральних колективів, таких як театри «Сучасник» Олега Єфремова та «На Таганці» в Москві Юрія Любимова, інтелектуальний злет Великого драматичного Театру в Петербурзі під керівництвом

Георгія Товстоногова, у Кишиневі, – молодіжний театр «Лучаферул» під керівництвом Іона Унгуряну тощо. На жаль, в Україні в цей період не відбулося значної театральної події, створення творчих колективів, проте слід надати належне режисерським особистостям, а саме Володимирові Грипичу, Василеві Васильку, Борисові Тягно, Володимирові Оглобліну, Михайлові Гіляровському, Володимирові Скляренку, котрі почали створювати вистави зі змістом і формою певних елементів школи-театру «Березіль» та методики Леся Курбаса. Звичайно, понад тридцятилітня заборона всього, що пов'язано з театром «Березіль» і Лесем Курбасом, негативно позначилась на всьому періоді 30–50-х рр. ХХ ст. Але найболючіший і нищівний удар по унікальній і неповторній школі театру «Березіль» завдано студентському руху молоді у вищих навчальних театральних закладах України.

У кращих умовах існував кінематограф України, який зумовив відкриття в системі та методах. Напрямок «українське поетичне кіно» ще у 20 рр. започаткував Олександр Довженко, але це був німий кінематограф. Фільми, створені в 60 рр. ХХ ст., зокрема «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Роман і Франческа» Володимира Сковороди, «Григорій Сковорода» Івана Кавалерідзе, «Сон» Володимира Денисенка, «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка, «Камінний хрест» Леоніда Осика та інші художні ігрові фільми, зняті на студії О. П. Довженка. Режисери в українському поетичному кіно зуміли відродити втрачені складові історичного минулого великої спадщини фольклору, етнографії, поєднання язичництва та християнства, а також – ментального, образно-метафоричного сприйняття реального життя.

Паралельно з кінематографом в епоху «хрущовської відлиги» українське національне театральне мистецтво, звичайно, теж створювало вистави з елементами поетичності світогляду. По-різному в 50–60 рр. ХХ ст. розвивався український національний поетичний театр як по всіх обласних центрах України, де існували професійні державні театри, так і в трьох знакових містах: Києві, Харкові, Львові. Київський театр імені І. Франка багато десятиліть очолював режисер і актор Гнат Петрович Юра. Вистави театру І. Франка у 20–40 рр. сталінського періоду зберігали два напрями: реалістично-побутовий та героїко-романтичний. Поява в середині 30 рр. в означеному театрі вихованців курбасівського «Березолю» Амвросія Бучми й Наталії Ужвій, звичайно, започаткували відкритий, акцентований театр, але принципово не змінили загальної стратегії художнього розвитку.

З появою в театрі І. Франка М. Крушельницького – соратника та продовжувача традицій Леся Курбаса – наприкінці 50 рр. ХХ ст.

ситуація дещо змінилась: склалася цікава лінія в керівництві театру. Гнат Юра — художній керівник, Мар'ян Крушельницький — головний режисер. Кожен у міру своїх сил і можливостей прагнув зберегти як власну індивідуальність, так і надати нового імпульсу художньому розвиткові театру І. Франка.

Цікавим є існування протягом певного часу в одному театрі двох протилежних театральних методів: українського реалістично-побутового театру та школи відкритого методу перетворення Леся Курбаса. Наглядно це можна простежити в телеверсії вистави за драматургічним твором І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», де виконавцем головної ролі був Гнат Юра, ролі Омелька — Мар'ян Крушельницький. Надалі театр І. Франка в 70–80 рр. ХХ ст. очолювала плеяда талановитих режисерів, але винайти новий сценічний метод їм не вдалося. Богдан Ступка, котрий прийшов до театру Франка зі Львова, привніс своє оригінальне ставлення до театального мистецтва на зламі 80–90 рр. ХХ ст. Його альянс із відомим і талановитим режисером Сергієм Данченком у таких виставах, як «Украдене щастя» Івана Франка «Тев'є-Тевель» за Шоломом Алейхемом, «Дядя Ваня» Антона Чехова, «Енеїда» за Котляревським та іншими дійсно ставали подіями в театральній Україні того періоду. Але окремі явища й події, навіть значні та знакові, в окремих виставах не стали неореалізмом відтворення поетичності українського театру. Радше це було винятком із загального контексту великого пласти всієї театральної культури України.

Львівський театр М. Заньковецької розвивався своїм, неповторним шляхом, у якому відтворювалися та збереглися складові техніки й технології роботи акторів та режисерів українського Театру корифеїв, художнього осмислення методики роботи театру Курбасівської експериментальної системи «перетворення», «ТАВ». Цьому сприяв, звичайно, вихованець «Березолю» та режисерської лабораторії Леся Курбаса Борис Тягно. Створена при театрі під його керівництвом професійна театральна студія стала базою для нового ретрокурбасівського виховання акторської молоді. Та історія не має зворотного шляху: у подальшому театр М. Заньковецької повернувся у своє спокійне «лоно» героїко-романтичності та реалістичного психологізму. Варто, звичайно, назвати ще один яскравий, на жаль, у часі нетривалий злет театру М. Заньковецької під керівництвом Михайла Гіляровського. У його виставі «Король Лір» за В. Шекспіром було намагання об'єднати дві школи реалістичного психологізму та емоційно-акцентованого реалізму, поетичності. Це ілюструють конкретні акторські роботи Едмунда (Богдан Ступка), Едгара (Федір Стригун). Вони ніби, як і в самому

сюжеті шекспірівської трагедії, так і у виставі, змагалися між собою як персонажі, так і актори різних театральних шкіл.

Харківський театр Т. Шевченка («Березіль») після трагічних подій п'ятого жовтня 1933 р., звільнення Леся Курбаса з посади художнього керівника театру пережив надзвичайно складні часи своєї історії. Згаданий Мар'ян Крушельницький намагався зберегти школу Леся Курбаса та його методику роботи, але зробити це не вдалося. Складність полягала в тому, що Лесь Курбас мріяв створити не просто театр іншої форми, а, найголовніше — змісту, природи існування акторів, а значить — їхнього світогляду. Курбас вимагав максималізму не тільки від власного Я, як митця, а й від усіх інших творчих представників театру «Березіль». «Репетиції, — зазначав Лесь Курбас, — це тільки певні проби, навички, технології. Ви повинні в реальному житті змінити своє ставлення до побуту існування, стати над ним і жити у світі постійних перетворень високої людської духовності». Зрозуміло, що не всі в театрі «Березіль» були готові до такого напруженого щоденного процесу як у житті, так і під час репетицій. Термін Леся Курбаса «Розумний Арлекін» — не просто красива метафора, це суть його методики, відповідно до якої «діапазон актора — від філософа до акробата». Така театральна система потребує неабияких зусиль кожного вихованця «Березолу»: постійний розвиток інтелекту й ерудиції, щоденні тренінги над своїм тілесним, голосовим і мовним апаратом організму актора.

Здобувши в 1991 р. незалежність, українські державні професійні театри, звичайно, стали часткою художнього й духовного осмислення життя. Прикладом цього був перший міжнародний фестиваль театрального мистецтва в м. Харків у березні-квітні 1993 р. на базі театру Т. Шевченка «Березіль». Десятки театральних професійних колективів як з України, так і з близького та далекого зарубіжжя, протягом майже двох тижнів демонстрували своє мистецтво, змагаючись щодо оригінальності форми та глибокого осмислення проблем часу, змісту його буття. Серед багатьох десятків вистав слід виокремити театри Санкт-Петербургу «Брати і сестри» Федора Обрамова, режисура Льва Додіна, «Тев'є-Тевіль» за Шоломом Алейхемом, у головній ролі — Богдан Ступка, «Украдене щастя» Івана Франка театру Т. Шевченка, у головних ролях — Володимир Тарабарінов, Володимир Маляр, Агнеса Дзвонарчук. Міжнародне журі фестивалю «Березіль-93» відзначали в цих трьох виставах саме театральні школи та національні традиції, хоча вистави були різні за формою, змістом і жанром їх втілення.

1990–2000 рр. стали для українських професійних театральних колективів майданчиком надзвичайно серйозних випробувань щодо збереження й відтворення традицій національної школи.

Висновки.

1. Проблема розвитку українського театру полягає в небажанні досліджувати та знаходити у ХХІ ст. істини генетичного коду етнопонаціональної традиції в роботі акторів та режисерів українського Театру корифеїв.
2. Поняття «ринкові відносини», «капіталізація», «контрактна система», складні економічні умови театральних колективів призводять до «комерціалізації» репертуару.
3. Вистави створюються на основі жанру комедії, детективів, мелодрам, шоу-видовищ тощо, що дозволяє виживати професійним державним театрам, але, безперечно, є втратою традицій високої національної культури, майстерності й поетичної духовності.
4. Метою молодих митців має бути не просто бажання, а кредо — зберегти величезний пласт надбань своїх пращурів у великій сфері театального мистецтва України.

Надійшла до редколегії 23.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.027

УДК 791.635 — 051] (045)

В. С. Горелова, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків
vikgor1111@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-0722-9380

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО СТИЛЮ О. РАЙДАНОВА Й Г. КОЗАЧЕНКА У ФІЛЬМАХ «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ» ТА «ЛИМЕРІВНА»

Розглянуто та проаналізовано творчі здобутки акторів О. Райданова та Г. Козаченка на прикладі їхніх героїв-антиподів Скорика та Кнура у фільмах «Сватання на Гончарівці» та «Лимерівна». Виявлено певні характерні ознаки, які можна вважати індивідуальною акторською методикою, що сформувала стиль О. Райданова й Г. Козаченка. Порівняно акторську манеру вищеназваних митців гри з визнаними в культурному просторі України театральними системами. Проаналізовано роботу акторів із символікою, на кшталт сокири, люльки та певних обрядів.

Ключові слова: *манера гри, Лесь Курбас, хазяїн, солдат, сокира, люлька, символ.*

В. С. Горелова, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ АКТЕРСКОГО СТИЛЯ А. РАЙДАНОВА И Г. КОЗАЧЕНКО В ФИЛЬМАХ «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ» И «ЛИМЕРІВНА»

Рассмотрены и проанализированы творческие наработки актеров А. Райданова и Г. Козаченка на примере их героев-антиподов Скорика и Кнура в фильмах «Сватання на Гончарівці» и «Лимерівна». Выявлены определенные черты, которые можно считать индивидуальной актерской методикой, сформировавшей стиль А. Райданова и Г. Козаченко. Сделаны сравнения актерской манеры вышеназванных мастеров с признанными на культурном пространстве Украины театральными системами. Проанализирована работа актеров с символикой, например, топора, трубки, и некоторых обрядов.

Ключевые слова: *манера игры, Лесь Курбас, хозяин, солдат, топор, трубка, символ.*

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FEATURES OF THE ACTING STYLE OF O. RAIDANOV AND G. KOZACHENKO IN THE FILMS “SVATANNYA NA HONCHARIVTSI” AND “LYMERIVNA”

The aim of this paper is to analyze the specific features of O. Raidanov's acting role as a soldier Skoryk and G. Kozachenko in the role of the master Knur.

Research Methodology. As part of the psychological approach, the author follows the true intentions of the characters, the contradictions of the external

and internal states, nonverbal signals. The author applies the historical approach to define the role of L. Kurbas's creative work and the creativity of the «Theatre of Coryphaeus» in shaping the Kharkiv actor's school.

Results. The author describes the artistic specificity of the actors of Kharkiv actor's school of O. Raidanov and G. Kozachenko, as in the case of their character antipodes. The result of this work is the conclusion in the form of comparison of the acting manner of the play of artists with other acting systems, for example, the system of L. Kurbas. It is revealed that the differences are so common features of the performance manner of the play of Raidanov and Kozachenko with the aforementioned and recognized in the cultural space of Ukraine by the theatre systems. The acting play by Raidanov and Kozachenko has been considered from a myth-poetic point of view that made it possible to conclude that folklore can be a platform for the performing arts of artists. The author reveals some specific features as an individual actor's technique that formed the style of Raidanov and Kozachenko. The work of actors with symbols, like axes, cradles, certain rituals, is analyzed.

Novelty. The paper is the first attempt for the scientific interpretation of A. O. Raidanov's and G. Kozachenko's acting manner of playing. The author raises the issue of returning the actors' names to the proper place in the history of Ukrainian culture among the prominent names that have shaped the history of Ukrainian theater and cinema.

The practical significance. Conclusions are drawn concerning the presence of a clear stylistic manner in the play of actors O. Raidanov and G. Kozachenko. The material in this article can be used for a theoretical framework in the specialist training programme of actors and directors.

Keywords: playing style, Kurbas, master, soldier, axe, cradle, symbol.

Постановка проблеми. В українському мистецькому просторі є явища, які не набули наукового висвітлення з певних причин. Інтерес до вивчення й осмислення української культурної спадщини нині особливо актуальний. Серед недостатньо досліджених явищ в українській культурі, які можуть впливати на сучасні культурні процеси, – акторські традиції представників харківської акторської школи О. Райданова й Г. Козаченка. На відміну від таких діячів не тільки українського, а і світового значення, І. Миколайчука, Г. Юри та ін., творчість означених митців не досліджувалася. Наукове осмислення акторської манери гри артистів О. Райданова й Г. Козаченка сприятиме поверненню цих акторів до плеяди імен, яка формувала історію українського театру та кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, розвідок, які б містили матеріали щодо принципів акторського стилю О. Райданова та Г. Козаченка, не виявлено. Така інформація наявна в інтерв'ю з акторами. Інтерв'ю зберігаються в архівах Харківського державного театру імені Т. Г. Шевченка та бібліотеки імені К. С. Станіславського. Важливим джерелом для цього дослідження є статті й мемуари учнів Леся Курбаса з книги «Леся Курбас», упорядником якої є М. Лабінський. Важливо

згадати авторів міфопоетичних і фольклорних праць В. Войтовича, Д. Яворницького, дослідження котрих ми використаємо під час аналізу ролей О. Райданова й Г. Козаченка з точки зору міфопоетики.

Мета статті — проаналізувати образи Скорика та Кнура, створені акторами О. Райдановим та Г. Козаченком у фільмах «Сватання на Гончарівці» та «Лимерівна», дослідити особливості акторського стилю харківських митців, осмислити специфіку відтворення образів за допомогою національних типажів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фільм В. Лапокниша «Лимерівна» (1957) презентує актора Г. Козаченка в ролі заможного хазяїна Кнура, а фільм І. Земгано «Сватання на Гончарівці» (1958) — актора О. Райданова в ролі відставного солдата Осипа Скорика. Сполучною ланкою цих двох образів-антиподів є ключова роль у долях головних героїв, вплив на їхні вчинки, які визначають сюжетну лінію, а відтак і на фінал фільму. Тобто персонажі Г. Козаченка та О. Райданова незмінно присутні в драматургічних творах як катализатори конфлікту, а в кінематографі такі герої потребують особливого типуажу, який повинен мати характерні ознаки, щоб зацікавлювати глядача.

Г. Козаченко у фільмі виконує роль Кнура, котрий є заможним селянином і уособлює один із типажів українського господаря. На початку фільму режисер засвідчує важливу «місію» персонажа Г. Козаченка щодо впливу на хід сюжету завдяки іншому героєві — жертві інтриги Кнура — Василеві. Останній у розмові з донькою Кнура Марусею влучно порівнює батька й доньку з вовками. Під час аналізу ролі Г. Козаченка з міфопоетичної точки зору доцільно звернутися до дослідника В. Войтовича та його характеристики вовка в контексті української міфології: «Вовк — символ хижачтва, невгамовного голоду, швидкості» (Войтович, 2014, с. 555). Згідно з Т. В. Гамкрелідзе та В. Івановим, вовк — «тварина, що роздирає здобич», «звір-убивця» (Король, 2002, с. 67). Таке заочне знайомство з героєм Г. Козаченка до його появи на екрані готує до сприйняття цього образу. Тому логічно, що першою своєю появою на екрані герой Г. Козаченка підтверджує таке влучне порівняння, яке супроводжується тривожною гнітючою музикою, що додає певного відтінку характерові «хазяїна» і вже віщує про негативний розвиток цієї сцени. Подібність героя зі стереотипною вовчою суттю спостерігається в сцені, коли донька повідомляє, що їхнім сімейним планам не судилося справдитися, актор не розігрує здивування й розчарування, а спокійно цікавиться причиною, надаючи своєму темброві окрас азарту, як вовк, що пускається по сліду здобичі. Актор збагачує образ рисами цієї тварини, наприклад, колючий погляд. Герой переважно мовчить — всі інтриги він обдумує сам.

Його господа — ареал існування, і сторонніх він не терпить. Навіть наймити не ризикують зайвий раз потрапляти йому на очі. Поліська легенда стверджує, що «цей хижак був створений чортом саме на шкоду людині» (Українська минувшина, 1993, с. 232), такі характеристики стосуються і цього персонажа, які Г. Козаченко влучно передав акторською грою. У його діях перемагає саме руйнівна сторона характеру, але парадокс полягає в тому, що Руйнівником він стає «завдяки» своїй чуттєвій стороні характеру. У, здавалося б, звичайному побутовому типажеві української культури помітно щось дике, римське, генетично чуже, але так органічно поєднане в особі актора. А. Горбенко у праці «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка» відзначає дисонанс зовнішніх манер і внутрішньої сутності актора в роботі над ролями: «Зовні добродушний і люб'язний, а насправді огидний і хитрий хижак Достигаєв <...>» (Горбенко, 1979, с. 142–143). До речі, взаємозв'язок хижацьких рис вовка й імператорської манери в грі Г. Козаченка можна пов'язати із символом Давнього Риму — вовчицею.

Зважаючи на те, що актор закінчив драматичну студію при театрі «Березіль» і працював під керівництвом Леся Курбаса, на виконавську манеру Г. Козаченка вплинула і «система Курбаса». У сценах на току та в хаті героя, спостерігаючи, як актор поводить себе в кадрі, помітно, що його гра мотивується «законами послідовності, діяння та мотивації». В. Василько, котрий систематизував правила означеного режисера щодо акторської манери виконання, пояснює: «Кожен рух має свій малюнок, свої знаки зупинок: кома, крапка і тире... (закон послідовності й діяння — авт.) <...>. Усе, що робить актор на сцені, має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивованим не лише психологічно, але й фізіологічно. Жодні рух, жест, учинок актора не повинні бути випадковими, а мати свою причину (закон мотивації)» (Василько, 1969 с. 14). Засвідчуючи «всесильність» свого героя, у сцені на току, актор підкреслює це за допомогою впевненої ходи, не вітаючись, навіть не дивлячись на своїх підлеглих, рухаючись по току, наче нікого, крім нього, там немає. Г. Козаченко майстерно рухається заданою ним самим траєкторією, влучно оминаючи людські постаті, кидаючи рушника, «не вціливши» ні в кого, наче навколо нього безплотні тіні. Цікавим прийомом актор підкреслює залежність від зерна — його герой нагнувся, щоб набрати його в жменю й, переважаючи з долоні в долоню, дивитися на це, як на сакральний ритуал, з посмішкою жерця. Спостерігаючи за цим акторським рішенням, ми розуміємо характер героя, його слабкість стосовно залежності від зерна, яке робить його заможним і є «священною коровою». Тобто, виконуючи ці рухи, актор виявляє характер героя, своєрідне «читання» по

цих цілком виправданих жестах (обхід по колу своєї імперії (обійстя), фіксація погляду як на реманенті, так і на своїх рабах). Актор цими прийомами підкреслює, що власністю для Кнура — як речі, так і люди, і особливої різниці між ними герой не помічає. Ці самі послідовні рухи він демонструє у сцені в хаті героя. Кнур, увійшовши до приміщення, спочатку бачить шворінь, який полагодив наймит Василь, бере інструмент у руки, цим жестом даючи зрозуміти глядачеві, що Василь для нього — гвинтик, реманент, раб імперії, і його доля вже ним вирішена. Задумливо промовляючи текст, актор іде до своєї партнерки, котра грає доньку Марусю, пов'язуючи цими словами хід власних думок щодо шлюбу Василя з Марусею. Також хронологія цих дій — узяття в руки шворня (наймита) — промовляння (рішення щодо долі своєї жертви) — хода до доньки (жертва, призначена їй), подібно до імператорської влади, яку герой передає своїй спадкоємиці.

Слід відзначити й роботу із символікою, яка є характерною ознакою харківської акторської традиції. До речі, Лесь Курбас уважав: «Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображає і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою — Семенка» (Лесь Курбас, 2001, с. 77). Аналізуючи символічну складову образу Кнура, можна знову простежити взаємозв'язок із міфопоетикою та фольклором. У фільмі Кнур практично не розлучається зі своєю люлькою, яку запалює, обдумуючи чергову інтригу. Цим прийомом актор акцентує на тому, що його героєві не потрібна компанія, він органічно існує у своєму ареалі. Як зазначає Д. Яворницький, на котрого у своїй статті посилається В. Герей, «українські селяни здавна вирізали собі люльки тільки з особливих порід дерев — перш за все з вишні, а також із груші, липи і вереса». Автор натякає на важливість для українського селянина цього атрибута, який є невід'ємною складовою національного образу (Герей, 2017). Слід зазначити, що Кнур бере люльку під час його зловісних рішень, наприклад, у сцені, коли він вирішує долю наймита заради своєї вигоди: коли герой іде до жертви Василя, виходячи з хати й наближаючись до партнера, озирається, немов переконуючись, що ніхто не стане свідком його «розправи» над здобиччю, при цьому палить люльку, яка свідчить про його внутрішній спокій, і впевненою, «вовчою» ходою йде до наймита на розмову-розправу. Також люлька використовується в сцені з гідною суперницею Шкандибенчихою. Варто звернути увагу, коли герой Г. Козаченка затягується люлькою, то цей жест характеризує його остаточне рішення. І ще один символ, за допомогою якого підтверджується зв'язок характеру образу з міфопоетичним тлумаченням — сокира. Промовляючи

слова, герой Г. Козаченка проводить своєрідний ритуал із сокирою, яка в цій сцені являється знаряддям своєрідного «вбивства». В. Войтович зазначає: «<...> у давнину був обряд клятви зброєю, зокрема й сокирою. <...> а також могла використовуватися для забивання жертвовних тварин» (Войтович, 2014, с. 528–529). Виправдовуючи таку функцію цього символічного знаряддя, актор, беручи сокиру, уважно роздивляється її, тримає в руках, зводить очі до неба, і всі ці дії Г. Козаченко виконує неспішно, немов смакуючи, при цьому, жалісливим голосом вимовляючи слова, мимоволі зривається на плач, показуючи, що теж має свої слабкості (прив'язаність до названого сина, любов до доньки).

Образ відставного солдата Скорика у виконанні О. Райданова відзначається комічністю вже з першою появою на екрані, на відміну від образу Г. Козаченка. Актор виконує веселу пісню, слова якої пояснюють прихованість занять героя. По своїй суті, Осип – авантюрист, і одна з характеристик такого визначення відразу зрозуміла – його трішки кирпатий кінчик носа. Це натяк на те, що Осип Скорик постійно пхає свого носа або тримає ніс за вітром. Ще одним підтвердженням авантюрної вдачі Скорика є етимологія його прізвища. Ю. Редько зазначає, що прізвище походить від слова Скора, тобто «той, хто спішить все знати» (Редько, 1966, с. 143). Виконуючи шарлатанські обряди (різні замовляння, зняття порчі тощо), коли його запрошують здійснювати обряди хрестин, заручин, персонаж О. Райданова відразу протиставляється іншим героям фільму своїм комічним виглядом, манерою спілкування – йому подобається ускладнювати фрази, його хода та звичка рухати руками видає в ньому солдата. Також він тримає в руці палицю, яку використовує під час ходіння, але вона виконує радше практичну функцію захисту себе від різних прикрих випадків – невід'ємні складові його мандрів. До речі, В. Войтович пояснює значення цього предмета, цікаво те, що магічними властивостями палиця наділялася тоді, коли нею вдавалося розняти гадюку та жабу. Після цієї дії палицею можна було творити різні діїства: «<...> відганяли хмари, гасили пожежу, розлучали подружжя, сприяли весіллю хлопця і дівчини; хто нею володітиме, матиме удачу при купівлі і продажі» (Войтович, 2014, с. 372). Тобто знову простежується зв'язок із фольклорним впливом як важливою складовою образу, що є однією з характерних особливостей акторів харківської традиції.

Символіка, яку використовує герой О. Райданова, така, як і в персонажа Г. Козаченка – це люлька, яку він палить, розповідаючи своєму племінникові різні історії життя. Люлька в українському фольклорі часто використовується як ілюстрація небилиць. Наприклад, українських козаків часто зображували з люлькою в оточенні слухачів. Д. Яворницький підтверджує це: «у вільний від походів час

запорізькі козаки любили, лежачи на животах, потеревенити, послухати розповіді інших, тримаючи при цьому в зубах коротенькі люлечки...» (Яворницький, 2004, с. 188). Отже, українські козаки, а згодом і інші військові, часто зображувалися з люлькою в оточенні слухачів. Отже, як і Г. Козаченко, актор О. Райданов палінням люльки пояснює глядачеві схильність персонажа до побрехеньок та фантазій. Тобто актор виправдовує психологічну поведінку демонстрацією закону мотивації Леся Курбаса. Отже, знову спостерігаємо вплив системи режисера Курбаса на акторів харківської традиції. До речі, як зазначає П. Кравчук (2008, с. 276) у своїй статті, Лесь Курбас найактивніше розробляв свою систему в «березільський період», що показово, оскільки свідчить про специфіку формування саме харківського творчого осередку. Отже, люлька є сполучною ланкою Скорика та Кнура, але функцію виконує різну: Кнур черпає енергію в палінні люльки для проявів своєї інтровертності, Скорик навпаки — запалюючи люльку, проявляє якості екстраверта, розповідаючи небилиці.

Варто звернути увагу й на те, що у створенні образу О. Райданова знову простежується «слідування» законам Леся Курбаса. Наприклад, один із законів — це закон світла й тіні, який пояснюється поєднанням в особистості протилежних якостей, що є вирашним для роботи над образом. В образі Скорика ми помічаємо: його життя — постійне злиденне існування, водночас він має легкий відкритий характер, на відміну від заможного Кнура. Актор підкреслює таку вдачу героя танцюючою ходою, активною жестикуляцією, манерою говорити дуже голосно, постійним гарним настроєм. Також таким протиріччям є поєднання доброзичливості, позитивності та звичка обманювати. Актор передає це тим, як герой постійно звертає увагу на перехожих, що Райданов підкреслює нетактовними поглядами на людей, їх майно. Такими діями він «сканує» перехожих для того, щоб зрозуміти свою вигоду. Наприклад, показовою для розкриття цих двох протиріч в образі Осипа Скорика є ситуація зі сватанням, на яке його запрошено як старосту. У ситуації зі сватанням актор балансує на грані цих якостей, і зрештою тут якраз у Скорика і проявляється натура Творця. Героєві доводиться обирати між двома вогнями: щастям племінника й матеріальною користю для себе. На відміну від Кнура, котрий нічого не вигравав від своїх інтриг, для Скорика це засіб виживання. Актор демонструє боротьбу героя із самим собою, логічно наділяє його агресивною поведінкою, злістю на свого небожа за те, що він змушений відмовитися від гарного заробітку. Психологічний стан агресії поступово переходить у фізіологічні прояви (спочатку перебільшена веселість, знервованість, підвищення тону голосу, крики, хаотичні рухи). Тобто це — послідовна виправданість своїх дій за «законом

мотивації». Слід звернути увагу на ще один із законів — «закон перспективи», згідно з яким потрібно визначити головні місця ролі та скорегувати їх із засобами виразності. Цей момент спостерігаємо в сцені зізнання щодо соціального статусу його небожа: урівноважена атмосфера сцени порушується емоційним сплеском, який змінює обличчя Скорика, у його очах палають вогники, він вигукує: «Кріпак!» — з таким відчаєм і приреченістю, що глядач бачить його особисту болісну історію. Саме це й вирішило на чий стороні гратиме Скорик.

У сцені сватання Осип Скорик знову приміряє свою маску авантюриста, цілком серйозно розповідає про нареченого, мандри. Його тембр і вираз обличчя не виказують абсурдності слів. Актор підкреслює «серййозність намірів», зосереджено роздивляючись навколо себе інтер'єр хати, немовби оцінюючи її. Він блискавично блефує, виганяючи з усіх присутніх порчу й захоплюючись сам. Такий його настрій цілком відповідає характеристиці старостів: «<...> старостами обирали літніх, поважних людей, котрі добре знали обряд, уміли гарно говорити» (Войтович, 2014, с. 276). На початку сцени герой поводить себе цілком спокійно, жести стають дедалі динамічнішими, видно, що він отримує від цього дійства задоволення. Дії Скорика віддзеркалюють примітивність мислення Одарки, Шкурата, Стецька. Його авантюрна натура повністю розкривається в цій сцені, він спритно оперує символами — шишечкою з весільного караваю, свічкою — для підсилення ефекту, які є символами, за їх допомогою ритуальні дійства набувають сакрального значення. В. Войтович зазначає: «За допомогою свічі здійснювалися найважливіші обрядодії, спрямовані на об'єднання двох родів та власне здійснення шлюбу. <...> свічі виготовлялися водночас з короваєм...» (В. Войтович, 2014, стр. 500). Тому весь ритуал Скорик відтворив за правилами тільки з нареченим, з яким хотіла одружитися Уляна.

Висновки. Основуючись на курбасівській системі щодо акторської майстерності, знаходимо підтвердження принципів відтворення образу в представників харківської школи. Узагальнюючи принципи акторської манери гри харків'ян, виокремлюємо в правилі «мінімум засобів — максимум впливу», тобто лише найнеобхідніші рухи, які виразно підкреслюють суть образу, його найяскравішу грань. Навіть у манері гри актора Райданова активність персонажа — лише «найнеобхідніші рухи». На прикладі акторської гри О. Райданова й Г. Козаченка висуємо, що характерні елементи харківської школи закладено саме в харківському міському середовищі.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується виокремити специфічні ознаки архетипів образів, створені акторами харківської традиції.

Список посилань

- Войтович, В. (2014) *Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань*. Київ: «ФОП Стебеляк».
- Герей, В. (2017). *Козак і люлька: таємниця козацького диму*. Узято з <http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/04/blog-post>.
- Горбенко, А. (1979). *Харківський театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ: «Мистецтво».
- Король, Д. (2002). Культ вовка в слов'янській традиції та його генеза. *Наукові записки* (Т. 20 – 21: Теорія та історія культури, с. 66–71). Київ: Національний університет «Києво-Могилянська академія».
- Кравчук, П. (2008). Лесь Курбас – театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць*, 2/3, 275–280. Київ.
- Лесь Курбас. (1969). *Спогади сучасників*. Київ.
- Лесь Курбас. (2001). *Філософія театру*. Київ.
- Пономарьов, А., Артюх, Л. та ін. *Українська минушина. Ілюстрований етно-графічний довідник*. (1993). Київ: Либідь.
- Редько, Ю. (1966). *Сучасні українські прізвища*. Київ: Наукова думка.
- Яворницький, Д. (2004). *Історія запорізьких козаків. Українські традиції*. Харків: «Фоліо».

References

- Voitovych, V. (2014). Ukrainian mythology. *Encyclopedia of Folk Beliefs*. Kyiv: “FOP Stebelyak”. [In Ukrainian].
- Herey V. (2017). *Cossack and the cradle: the secret of the Cossack smoke*. Retrieved from <http://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/04/blog-post>. [In Ukrainian].
- Horbenko, A. (1979). *Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Korol, D. (2002). The wolf cult in the Slavic tradition and its genesis. *Proceedings, Vol. 20-21. Theory and History of Culture*, p. 66 - 71. Kyiv: National University of Kyiv-Mohyla Academy. [In Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas – Theater Teacher. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of research papers*. Kyiv. Issue 2/3. p. 275-280. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (1969). *Memoirs of the contemporaries*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Philosophy of the theater*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Redko, YU. (1966). *Modern Ukrainian surnames*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Ponomarev, A. Artyukh, L. and others (1993). *Ukrainian past. Illustrated ethnographic guide*. Kyiv: Lybid. [In Ukrainian].
- Yavornytsky, D. (2004). History of Zaporizhzhia Cossacks. *Ukrainian traditions*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.028

УДК 791.83+792.739

Т. Б. Грінє, старший викладач, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, м. Київ

tgrinie.13@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-0698-7366

НОВА БУФОНАДА ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

Визначено сучасні тенденції розвитку жанру буфонади, досліджено її видовищу суть ХХ — початку ХХІ ст. Проаналізовано дослідження західноєвропейських науковців та митців — Т. Ремі, П. Марієля, Д. Жандо, А. Тетара та ін., виявлено традиційні пріоритети в буфонаді. Узагальнено процес становлення буфонади як явища в Україні та країнах СНД з урахуванням реальної практики. Висновано, що сучасна буфонада повністю спростовує теорію радянських критиків, новітні тенденції переконливо свідчать про відродження та життєздатність цього виду циркового мистецтва.

Ключові слова: *буфонада, буфонадний гумор, буфонадний прийом, музична ексцентрика, комічний номер, цирк, клоунада, тенденції.*

Т. Б. Грінє, старший преподаватель, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств Украина, г. Киев

НОВАЯ БУФФОНАДА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Определены современные тенденции развития жанра буфонады, исследована её зрелищная природа с середины ХХ до начала ХХІ в. Проанализированы труды западноевропейских ученых и исполнителей, а именно Т. Реми, П. Мариеля, Д. Жандо, А. Тетара и других, выявлены традиционные приоритеты в буфонате. Обобщен процесс становления буфонады как явления в Украине и странах СНГ с учетом реальной практики последних десятилетий. Подытожено, что современная буфонада во многом опровергает теорию советских критиков, новейшие тенденции красноречиво свидетельствуют о возрождении и жизнеспособности данного вида циркового искусства.

Ключевые слова: *буфонада, буфонадный юмор, буфонадный прием, музыкальная эксцентрика, комический номер, цирк, клоунада, тенденции.*

T. B. Grinie, senior lecturer, Kyiv Municipal Academy of Circus and Variety Arts, Kyiv

A NEW BUFFOONERY AS A COMPONENT OF MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CIRCUS ART

The aim of the paper is to identify the current trends in the development of the buffoonery genre and study its distinctive model since the mid-twentieth to early twenty-first century.

Research methodology. Using the typological and systematic method, the author explores the genre of buffoonery as a whole artistic phenomenon taking

into account the conditions of its emergence, the main stages of the development and causes of the crisis of genre in the Soviet period.

The chosen method proved to be the most adequate to the material and made it possible to reveal the peculiarities of the “build-in” of the genre in the artistic context of a particular period.

Results. The author proves that modern music buffoonery practice refuted the theory of Soviet critics based on ideological interdictions. In due time these researchers declared the genre of buffoonery was not peculiar to the national circus. The article clearly demonstrates the falsity of these conclusions. The analysis of the specific circus performances indicates that nowadays the gap between the western tradition of buffoonery and the development of the genre in Ukraine and the post-Soviet countries is equalized. The author draws attention to the enrichment of the traditional genre schemes by the most essential hallmarks of the time. The summary of the article considers the theoretical legitimization of the achievements of the genre of music buffoonery in the modern circus science.

The novelty of the article is to reveal the genre features of the buffoonery in Ukraine and the countries of the former USSR on the basis of the operational practice of the last decades.

Practical significance. The establishment of a theoretical connection and artistic continuity between the latest buffoonery performances and classical genre standards will serve as a new creative stimulus for Ukrainian circus, and help to revive the broken European traditions.

Keywords: buffoonery humour, buffoonery receptions, music eccentricity, gag, circus, clownery, trends.

Актуальність теми дослідження. Твердження про невластивість буфонати вітчизняному цирку спростовується виявленням теоретичного взаємозв'язку між новітніми буфонадними номерами з класикою жанру. Безперечно, це слугуватиме новим творчим стимулом для українських майстрів манежу, допоможе повернутися до перерваної європейської традиції. Класифікація і типологічне визначення основних ознак музичної буфонати, аналіз художніх прийомів сучасних номерів допоможе митцям зорієнтуватися в жанрових модифікаціях, що виникли на основі синтезу форматів і тяжіння до глобальних естрадно-циркових шоу.

Постановка проблеми. На певному етапі в радянському циркознавстві склалася думка, що буфоната як жанр не властива вітчизняній цирковій школі. З початку 1920-х рр. ідеологізована критика придушувала жанр, називаючи його «грубим» і «буржуазним». У результаті кількість музичних буфонадних номерів суттєво скоротилася. Нині в нових історичних умовах накопичився контент, який давно не вписується в застарілі рамки і потребує теоретичного осмислення. Отже, проблема полягає в невідповідності висновків радянських теоретиків і тенденцій до сучасної музичної буфонати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Праці західноєвропейських науковців та митців — Т. Ремі, П. Марієля, Д. Жандо, А. Тетара, К. Кровера — на основі доробку відомих клоунів та музичних ексцентриків допомагають виявити традиційні пріоритети в буфонаді. Тобто, аналізуючи цей теоретичний масив, отримуємо класичний стандарт взаємодії Білого і Рудого клоунів, їх атрибутики, стильових прийомів. Окремі виступи радянських дослідників доповнюють західний канон цікавими елементами (наприклад, Г. Кадніков). Проте центральним вектором періоду 20 — кінця 80-х рр. став осуд жанру як формалістичного прояву буржуазної культури. Типовими представниками цього напрямку можна вважати Н. Барзиловича та Ю. Дмитрієва. З початку 90-х рр. системного теоретичного аналізу жанру музичної буфонати взагалі не здійснювалось. Процес осмислення здобутків циркових митців ускладнився не лише через укоріненість нав'язаних попередньою ідеологізованою критикою стереотипів, а й завдяки суттєвим змінам у сфері видовищних мистецтв.

Мета статті — на конкретних прикладах визначити теоретичні ознаки вітчизняної музичної буфонати в естрадному та цирковому мистецтві середини ХХ — початку ХХІ ст., проаналізувати окремо буфонату в Україні та країнах колишнього СРСР останніх трьох десятиліть, тобто періоду, коли окремі жанри ніби «розчинилися» у великих естрадно-циркових шоу та нових форматах. Такий підхід надасть змоги наочно продемонструвати, як музична буфоната видозмінюється згідно з глобальними тенденціями.

Завдання статті — аналіз досліджень науковців з цієї проблематики, висвітлення нових тенденцій та художніх прийомів буфонати на прикладах сучасних музично-ексцентричних номерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Буфоната як художній прийом відома з часів існування давньогрецького театру (слово від італ. «buffonata» — жарт, кривляння). Сам термін виник пізніше, коли постала необхідність чіткішого визначення особливостей клоунади. Буфонадна клоунада зумовила і нове амплуа — клоун-буф (наприклад, виступи блазнів в епоху Середньовіччя та Відродження). Поштовхом став італійський театр масок (комедія дель-арте). Запозичивши цей театральний прийом, цирк надав йому специфічних манер та форм. Циркова буфонадна сценка — антре (від франц. «entree» — вхід, вступ) має зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку. З таким повноцінним сюжетом клоуни виходять на манеж, де зовнішні риси клоуна, його дії і бутафорія навмисне та обов'язково вкрай перебільшені.

Мистецтво клоунади поза часом, його закони незмінні, а маски клоунів усталені раз і назавжди. Так уважає автор книги «Клоуни

і клоунада» К. Кровер, визначаючи традиційні трюки клоунади як «routine» (штамп). Автор радить «нанести відповідний грим, підібрати костюм, ходу і поведінку», які пасуватимуть до одягу, знайти реквізит — «бутафорію», наприклад, «мотузку зі зв'язок сосисок», підготувати кілька фокусів, наприклад, «квіти, які пускають воду» (Crowther, 1979, с. 74). Така точка зору здавна поширена на Заході.

Однак у радянському цирку до буфонади почали ставитися як до «чогось шокуючого, позбавленого смаку і вульгарного. Забігаючи наперед, погодимося з Г. Кадніковим, що неприпустимо голосливо «ставити знак рівності між прийомами буфонади і вульгарністю» (Барзилович, 1949, с. 21). Причини крилися в ідеологічному тиску. Так, Н. Барзилович (1949) у статті «Апологети буржуазного цирку» відверто осуджував екстравагантність і яскравість буфонадних прийомів як відхід від соцреалізму, викривав «космополітів-теоретиків і режисерів-формалістів», котрі насаджують на аренах радянських цирків чужі буржуазні тенденції.

А ось опис схеми буфонадного антре «Попурі» в Ю. А. Дмитрієва: «...Клоун і Рудий музичать, з'являється ще один Рудий (професійною мовою його називають контравгустом). Він щосили дмухає в тубу. Клоун б'є контравгуста молотком по черепу, вибухає пістон, і на голові останнього роздувається величезна шишка... Контравгуст з плачем йде з манежу... Цей номер може бути тривалим. Тут сміх викликається суто фізичними засобами» (Рэми, 1965, с. 370-380). Тобто Ю. Дмитрієв нарікає на відсутність драматургічної лінії, на грубі прийоми для викликання сміху. Заперечуючи, нагадаємо, що в основі циркового номеру переважає трюкова складова, мовою образотворення був і є трюк. Гра на музичному інструменті або прикрашає клоунську репризу, або є трюковою основою. Навіть не надто кумедний клоун, згідно з Т. Ремі, «перемагає байдужість публіки, якщо, залишаючи арену, виконує якусь музичну фантазію на будь-якому варварському інструменті власного винаходу» (Рэми, 1965, с. 321). А відомий клоун А. Марчевський на фестивалі в Єкатеринбурзі 2016 р. нагадував, що музичні клоуни — візитна картка західноєвропейського цирку, з їх виходу починаються вистави. «Беззмістовні» виступи без драматургічного підтексту навряд чи стали б вектором-зачином усієї програми.

Для прикладу розглянемо характерний для жанру номер італійських музичних ексцентриків Rastellis — Clown Act, популярний наприкінці 80-х рр. Спочатку — вихід — парад усіх чотирьох ексцентриків, котрі грають на великих мідних сузафонах. Рудий виконує на кларнеті мелодію, інший клоун перебиває його надзвичайно писклявим інструментом. Після цієї зав'язки Рудий проганяє клоуна, стягаючи з нього одяг,

за винятком штанів. Потім клоун з'являється з тромбоном, при цьому штани клоуна спускалися з рухом висувної куліси в тромбоні. Рудий знову проганяє конкурента, але тут виходить контравгуст з флейтою. Зненацька Рудий б'є його великим бутафорським молотком по нозі. Від чергового удару відлітала муляжна голова контравгуста, далі — частини тулуба (ефект досягався спеціальним одягом). Новий сюжетний хід — усі впізнають у контравгусті клоуна, оскільки з'являється справжній контравгуст з великою валторною. У кульмінації номеру Рудий починає грати на роялі, але в нього стріляє контравгуст з гармати. У фіналі розігрувалося примирення, а епілогом номеру була хода-марш по колу всіх клоунів і спільна гра на великому барабані, сузафоні, тромбоні і трубі.

Таким чином, номер клоунів *Rastellis* — драматургічно розроблена буфонада з усіма прийомами жанру. Лаконічними, але виразними засобами артисти розкривали характери персонажів, проводили драматургічну лінію — від зав'язки номера через розвиток дії до завершення. Не порушуючи злободенних проблем і прагнучи передусім створити гарний настрій, клоуни демонстрували клоунаду-«попурі» (коли один комедійний пасаж стає основою іншого). Опис цього номеру, а також виступи таких клоунських груп, як *Les Francesco's Clown*, *Pedro Rivelinos* *trío clowns*, і є, власне, класичним стандартом музичної буфонади.

Однак, як було зазначено, у радянські часи поза законом опинилися гротесковий грим, руді перуки, трюкова атрибутика жанру. Постанова ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів», а також інші рішення призвели до теорії безконфліктності. «Рекомендовано» було уникати гостроконфліктних сюжетів, сатиричного висміювання недоліків, «нетипових негативних персонажів». Тобто фактично заборонялося використовувати такі комедійні засоби, як гротеск, гіпербола, шарж, алогізм, буфонада, власне, ті елементи жанру, які і становлять образно-виразну мову клоунади. Циркових коміків примушували змінювати манеру гри відповідно до соцреалізму, що вкрай збіднювало змістову складову. Уважалося, що буфонадні прийоми антиестетичні і «дешеві», оскільки викликають сміх у глядача через сарказм і знуцання. Жанр набув клейма «аполітичності», а головним висновком цієї теорії став вирок: музична буфонада не властива вітчизняній цирковій школі.

Сьогодні, після позбавлення від ідеологічних котурн, питання про притаманність буфонади українському цирку необхідно розглянути заново з урахуванням таких складових:

1. Без буфонадної музичної клоунади неможлива жодна західноєвропейська циркова вистава традиційної спрямованості. Отже, ментально цей жанр близький і українському глядачеві. Гастрольна практика це підтверджує.

2. Специфіка буфонадного гумору не передбачає сатиру і ґрунтується на канонічних штампах «routine» (наприклад, обмін ударами в боротьбі за лідерство).
3. Трюк і є основним засобом виразності музичної буфонати. Якщо виконується професійно, то він самодостатній і органічний.
4. Художніми прийомами комічного в буфонаті є: алогізм, контраст, невідповідність, суперечність, що має на меті пародію, гумор, гротеск, іронію, сарказм, тобто прийоми, характерні для жанру музичної ексцентрики.

Приклади сучасних удалих музично-буфонадних номерів в Україні та країнах колишнього СРСР не можна назвати численними, але вони достатньо різноманітні і художньо переконливі. З початку 90-х сформувалося покоління клоунів-мімів, яке принесло з собою нову образність, значною мірою пов'язану з відродженням буфонати і гротеску. Яскравими представниками нової хвилі стали російські «Лицедії» і долучений до всесвітньої Асоціації Клоунів український колектив «Мімірічі». Характерно, що артисти в обох випадках використовують класичні гіпертрофовані костюми, грим і атрибутику. Знайдені нові різновиди масок і буфонадних прийомів, наприклад, віртуозна синхробуфоната (сценка, під час якої звучить фонограма, пов'язана сюжетною лінією — музика, шуми, крики, удари). Зауважимо, що в музичній ексцентриці не прийнято застосовувати синхробуфонату, оскільки втрачається суть жанру — безпосередня гра «наживо» на музичних інструментах. У клоунаті така умовність прийнятна і використовується як метафора, наприклад, «Лицедії» імітують гру на гармоніках у знаменитому номері «Blue Canary», на скрипці (номер «Скрипаль»). Віртуозно використовує цей прийом українське клоунське тріо «Маріпоса» у відомому «оперному» номері, коли безглузда співачка з великим пером і в кумедних черевиках намагається взяти занадто високі ноти, а акомпаніатори-партнери «ревнують» до успіху. Прима явно виступає в ролі Рудого, а от двоє музикантів буквально злились в образі Білого клоуна. Вони не суперечать, як у класичній буфонаті, натомість вирішили об'єднали зусилля, щоб хоча б таким чином протистояти дамі. Отже, у номері набула відголоску сучасна суспільна дискусія на тему фемінізму. Схожу гендерну прикмету спостерігаємо і в номері італійського тріо Vassallo. Дама, Білий клоун, має гіпертрофовано великі кишені для заохочувальних ласощів (за аналогією з дресирувальниками), і всі трюки, власне, і будуються як дресирування чоловіків-клоунів, Рудого і контравгуста. Тобто і українське, і італійське тріо ведуть пошук в одному напрямку.

Іноді музичні групи використовують лише окремі елементи буфонати, що також можна вважати тенденцією. Так, шаржований рокерський одяг, велетенський «хаер» та комічні витівки одного з лідерів популярної дніпровської фольк-групи «Шпилясті кобзарі» — своєрідна буфонатна маска, основана на «протесті» проти класиної гри на бандурі.

Щодо колективу «Мімірічі», то деякі їх номери беззаперечно належать до жанру музичної ексцентрики, наприклад, сценка «Гра на барабанах», де дотепно використовуються пластикові пляшки і бутлі. Звичних клоунських масок у класичному розумінні тут немає, перед нами радше друзі-обивателі, котрі жартують один над одним. Пристосовуючи образи Рудого і Білого під себе, «Мімірічі» час від часу додають у класичні маски інтонацію «своїх хлопців», які легко «братаються» із залом. Зазначимо також, що візитна картка колективу, танець Білого і Рудого в ластвах, який давно сприймається як неокласика, також межує з музичною буфонадою. Адже ласти можна трактувати не як специфічне взуття для комічного танцю, а як оригінальний інструмент для виконання мелодії в стилі Д. Брубєка.

Досвід груп «Лицедії», «Мімірічі» та інших виконавців, які фактично працюють у жанрі буфонати, дозволяє проаналізувати основні особливості сучасної музичної буфонати:

1. У номерах використовуються класичні маски Рудого і Білого, причому з'являються їх модифікації, маски-напівтони. Яскравий грим, перебільшений силует костюма і взуття варіюються відповідно до часу.

2. У поведінці переважають акцентована пластика, преамбулізовані акторські реакції, каскади. Але імпазантний Білий і спритний Рудий можуть вести діалог і м'якшими фарбами.

3. Спостерігається тенденція до групових номерів і мізансцен, що ускладнює драматургічну структуру в номерах і репризах.

4. Використовуються синхробуфонатні прийоми.

5. Використовуються прийоми інтерактивного спілкування із залом.

Висновки. Сучасна практика в галузі музичної буфонати спростувала теорію радянських критиків, від ідеологічних заборон яких серйозно постраждав художній рівень жанру. Нині розрив між західною буфонатною традицією і розвитком жанру в Україні та країнах колишнього СРСР скорочується. Можна впевнено стверджувати: буфоната не лише властива вітчизняному цирку, вона розвивається і збагачується новими елементами та особливостями часу.

Перспективи дослідження. Музична ексцентрика, піджанром якої є буфоната, сьогодні активно здійснює пошук своєї художньої ідентичності в нових форматах різноманітних шоу та відеокліпів, які синтезують театральні, циркові, телевізійні, естрадно-концертні та інші

прийоми. Теоретичне вивчення нових утворень музично-ексцентричного жанру продовжимо в наступних дослідженнях.

Список посилань

- Агаджанов, Г. С. (1958). *На аренах Брюсселя, Парижа, Лондона*. Москва: Искусство.
- Ардов, В. *Разговорные жанры на эстраде*. Москва: Искусство.
- Гуревич, З. Б. (1977). *О жанрах советского цирка*. Москва: Искусство.
- Кузнецов, Е. М. (1947). *Арена и люди советского цирка*. Ленинград: Искусство.
- Макаров, С. М. (1984). Художественные принципы советской клоунады. *Советская энциклопедия и цирк*, 6. Москва.
- Кровер, К. (1979). *Клоун и клоунада*. Лондон.
- Рэми, Т. (1965). «Клоуны». Москва: Искусство.
- Roland, K. (1961). *White clown*. Riga: Latvian State Publishing House.
- Славский, Р. (1969). *Рыжий + Белый. Искусство клоунады*.
- Барзилович, Н. (1949). Апологеты буржуазного цирка. *Советское искусство*, 10 (1150).
- Кадников, Г. (1960). Увлекательная и благородная профессия. *Советский цирк*, 2.
- Макаров, С. М. (1992). *Искусство цирковых клоунов XX в.* (Диссертация доктора искусствоведения). Москва.

References

- Agadzhanov, G.S. (1958). *In the arenas of Brussels, Paris, London*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Ar dov, V. *Conversational genres on the stage*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Gurevich, Z. B. (1977). *On the genres of the Soviet circus*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kuznetsov, E.M. (1947). *Arena and people of the Soviet circus*. Leningrad: Iskusstvo. [In Russian].
- Makarov, S. M. (1984). Artistic principles of Soviet clownery. *Soviet encyclopedia and circus*, 6. Moscow. [In Russian].
- Crover K. (1979). *Clown and clownery*. London. [In Russian].
- Remy, T. (1965). “Clowns”. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Roland, K. (1961). *White clown*. Riga: Latvian State Publishing House. [In English].
- Slavsky, R. (1969). *Red + White. The art of clowning*. [In Russian].
- Barzilovich, N. (1949). Apologists of the bourgeois circus. *Soviet art*, 10 (1150). [In Russian].
- Kadnikov, G. (1960). A fascinating and noble profession. *Soviet circus*, February, 2. [In Russian].
- Makarov, S. M. (1992). *The art of circus clowns of the twentieth century*. (The thesis of the doctor of art criticism). Moscow. [In Russian].

Надійшла до редколегії 05.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.029

УДК 784.95

В. О. Дорошенко, заслужена артистка України, доцент,
професор, Харківський національний університет мистецтв імені
І. П. Котляревського, м. Харків

doroshenkov.a@ukr.net

https://orcid.org/0000-0001-7384-3453

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ АКТОРА

Висвітлено проблематику самостійної вокальної підготовки студентів-акторів, яка відповідно до синтетичної музично-драматичної суті українського театру, репрезентована як дієвий засіб автоматизації набутих вокальних навичок та професійного самовдосконалення. Наголошено на значущості технічних вправ і вокалізів у процесі відпрацювання вокального дихання, точного інтонування, формування відчуття ритму, свободи володіння динамічними відтінками, урізномбарвлення емоційної палітри, спектра штрихів виконання, розвитку імпровізаційного потенціалу, важливості закріплення вокальних виконавських принципів у контексті інноваційних шляхів розвитку сучасного українського театру, зокрема поширення практики застосування нових технічних засобів.

Ключові слова: *самостійна робота, вокал, вокальна компетентність студента-актора.*

В. А. Дорошенко, заслуженная артистка Украины, доцент,
профессор, Харьковский национальный университет искусств имени
И. П. Котляревского, г. Харьков

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ АКТЕРА

Освещена проблематика самостоятельной вокальной подготовки студентов-актеров, которая с учетом синтетической музыкально-драматической природы украинского театра репрезентируется как действенный способ автоматизации приобретенных вокальных навыков и профессионального самосовершенствования. Отмечена значимость технических упражнений и вокализов в процессе отработки вокального дыхания, точного интонирования, формирования чувства ритма, свободы владения динамическими оттенками, разнообразия эмоциональной палитры, спектра штрихов исполнительства, развития импровизационного потенциала, важности закрепления вокальных исполнительских принципов в контексте инновационных путей развития современного украинского театра, в частности распространения практики применения новых технических средств.

Ключевые слова: *самостоятельная работа, вокал, вокальная компетентность студента-актера.*

V. O. Doroshenko, honored Artist of Ukraine, associate professor, professor, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

INDEPENDENT WORK OF STUDENTS IN THE CONTEXT OF FORMING THE VOCAL COMPETENCE OF THE ACTOR

The aim of this paper is to formulate ideas about the main ways and means of independent vocal work of the student actor as the fundamental factor of self-improvement.

Research methodology. The issue has a complex character and requires the interdisciplinary approach for its solution. The author applies the comparative method, and the methods of the musicological analysis.

Results. The vocal component of the professional competence of the future actor in the context of the revival of traditions and innovations in the music and theatrical art is represented as one of the fundamental elements in the process of formation and development of the creative person. From the standpoint of vocal techniques, technical exercises and vocals are represented as a field of development and improvement of basic vocal skills such as vocal training for singing, vocal breathing, sound production, acoustic sound, purity of intonation, emotional and figurative variation of performance, a sense of the rhythm of possession of dynamic nuances, articulation, with sound attack and different sound patterns. The author emphasizes that independent work on technical exercises and vocalize disclosure provides dramatic potential and professional mobility of the actor.

Novelty. The author substantiates the representation and methodology of independent vocal work of the student-actor as a self-sufficient component of the professional formation and improvement.

The practical significance of the article is determined by the possibility of using its results in practical pedagogical and creative activities.

Keywords: independent work, vocal, vocal competence of the student-actor.

Постановка проблеми. Питання специфіки вокальної підготовки актора (драматичного та анімаційного театрів), які сьогодні актуалізуються в проблемному полі українського гуманітарного знання, є одним з наріжних у професійному становленні майбутнього фахівця та водночас визначальним у його професійному самовдосконаленні. Значущість вокальної складової професійної компетентності майбутнього актора детермінована перманентною нерозривністю драматичного та музичного начал у народній обрядовості, народних формах театального мистецтва – зокрема вертепів, українському професійному театрі корифеїв. Синкретичність вокального та драматичного начал є тією атрибутивною ознакою українського театру на початку ХХІ ст., яка зумовлює зміну статусу вокального виховання студента-актора з додатково-допоміжного на один із фундаментальних у процесі становлення та розвитку творчої особистості, потребує максимальної активізації в царині педагогічної діяльності та інтенсифікації науково-дослідницької рефлексії.

Актуальність статті зумовлена передусім специфікою духовної атмосфери сьогодення, яка, на думку О. Уманець, детермінує «особливу гостроту проблеми осмислення сутності та специфіки аксіологічних орієнтирів української спільноти, зумовлену не тільки тенденціями глобалізації та націоналізації, <...> а й процесами інтеріоризації та адаптації українською спільнотою європейської системи цінностей, прагненням збереження й ревізії національної аксіологічної системи» (2017, с. 32). У цьому просторі різноспрямованих ціннісних пошуків «єднання різних епох, усвідомлення нерозривного їх духовного зв'язку як однієї з фундаментальних цінностей людства і у зв'язку з цим “модернізація” класики є одним із визначальних пошуків у сучасному вітчизняному театрі» (Уманець, 2011, с. 156), як і «відновлення найдавніших автентичних театральних традицій вертепу та значущості фольклорного надбання як відбиття відродження національної системи ціннісних орієнтацій» (Уманець, 2011, с. 161). За цих умов українське театральне мистецтво потребує передусім формування нової акторської генерації, нової творчої особистості актора – мобільного, здатного до комплексного вирішення творчих завдань, пов'язаних із вокальною складовою ролі та вистави загалом, до визначення шляхів самостійного професійного, зокрема й вокального розвитку.

Зв'язок із важливими практичними завданнями полягає в обґрунтуванні методичних настанов самостійної роботи майбутнього актора та напрямів його професійного самовдосконалення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчує різноманіття ракурсів висвітлення питань, пов'язаних із вокальною складовою фахової підготовки акторів. Г. Бень (2012, с. 112) акцентує на бракові праць, присвячених теоретичному осмисленню принципів і прийомів співу драматичного актора, виокремлює такі його головні особливості, як «прагнення до автентичності сценічних подій і емоцій, до достовірності вокальної мови в тісному поєднанні з точно фіксованою інтонованою вокалізацією і підпорядкованістю музичній формі, <...> наближення співочого та мовного реєстрів», актуалізує необхідність комплексної підготовки, інтегрального підходу (Бень, 2013, с. 70). Н. Шкляр (2015, с. 223), фокусуючи увагу на питаннях відпрацювання правильного дихання в процесі вокальної підготовки актора, декларує: «Вивчення анатомічних особливостей утворення звуків є початковим етапом у роботі над голосом. Правильне дихання є запорукою у природному вивільненні звука». Л. Гринь (2014, с. 5–6), пропонуючи оригінальну методику оцінки розвитку мотиваційно-ціннісного, когнітивно-інтелектуального, чуттєво-емоційного та досвідно-виконавського компонентів вокальної майстерності актора музично-драматичного театру, наполягає на

необхідності формування голосового апарату з метою передусім не самоцінної, самодостатньої демонстрації вокальної майстерності, а адекватної репрезентації художнього образу, виявлення його специфіки засобами вокального мистецтва тощо. За нових соціокультурних реалій, зокрема перегляду та реформування системних засад освіти, українські дослідники звертають увагу на особливості вокального виховання в контексті нової парадигми безперервної освіти та пропонують певне зміщення педагогічних «векторів» з «предметно-розчленованих знань на живе-розвивально-творче спілкування, в якому спілкування студентів і педагога-майстра буде ґрунтуватися на спільних творчих інтересах і принципах самовдосконалення» (Тополевський, 2014, с. 40). Проте попри інтенсифікацію уваги сучасних українських науковців до висвітлення специфіки вокальної підготовки студента-актора, певною «лакуною» є питання самостійної роботи майбутнього актора над вокальною складовою ролі.

Мета статті — сформулювати уявлення щодо основних шляхів та засобів самостійної вокальної роботи студента-актора як фундаментального чинника свідомого вокального зокрема та професійного самовдосконалення загалом.

Вклад основного матеріалу дослідження. Власний педагогічний досвід дозволяє стверджувати, що основні проблеми, пов'язані з вокальним вихованням студентів-акторів, зумовлені як частою відсутністю навіть початкової музичної освіти, навичок правильного вокального звукодобування та дихання, специфіки роботи співацького апарату, так і передусім хибним уявленням майбутніх акторів щодо тембру власного голосу, вокального потенціалу загалом. За таких умов уже на початку навчання особливої важливості набуває формування навичок самостійної роботи на етапах підготовки голосу до співу та виконання вокального твору.

Підкреслимо, що ці етапи значущі протягом усього опанування вокалу в контексті навчального процесу та власне професійної діяльності. Підготовка голосу до співу має стати для майбутнього актора перманентною та іманентною складовою творчого процесу, яка забезпечує не тільки відповідний «виконавський тонус», а й налаштованість голосового апарату на виконання.

Отже, доцільно з перших етапів навчання співу сформулювати в студентів комплексне уявлення про підготовку голосу до співу, у якій системними компонентами є: відпрацювання навичок дихання, чистоти інтонації та відчуття ритму, робота над плавністю голосоведення, динамічними нюансами, артикуляцією, атакою звука та різними манерами звукоутворення.

Індивідуальні програми студентів, які складаються з різноманітних творів у різних музичних стилях, безумовно, розширюють не тільки їх інтелектуальну й ерудиційну «ауру», а й уможливають максимальне виявлення їх вокального потенціалу. Проте в контексті самостійної роботи головними є не тільки ретельне опрацювання зразків української та світової музичної скарбниці, а технічні вправи та вокалізи.

У зв'язку із цим для студентів у контексті самостійної вокальної підготовки необхідний широкий та різноманітний «арсенал» підготовчих вправ, який розширюється протягом навчання. Він має складатися з вправ, передусім спрямованих на формування вокального дихання — діафрагматичного нижньореберного, відпрацювання його тривалості, інтенсивності й еластичності, нерозривного поєднання роботи голосових зв'язок, діафрагми, черевного преса. Індивідуальний підбір вправ для кожного студента (з урахуванням особливостей співацького апарату та водночас сценічного амплуа) має посприяти автоматизації навичок вокального дихання: глибини, повноти, короткочасності та інтенсивності вдишу, вдиханню одночасно через ніс і рот, плавності й тривалості видиху — з метою економії вокально-дихальної енергії, спрямованості видихання та точної співацькій позиції звука тощо, а також залежності ритму вдихання-видихання від метроритміки та емоційного забарвлення конкретного виконання вправи.

У численних дослідженнях вокальне дихання подається як одна із засадничих основ мистецтва вокалу, робота над якою є перманентною, зважаючи на його важливість як засобу збереження співацького апарату. Інтенсивність амортизації вокального апарату актора не викликає заперечень, адже драматургічний профіль ролі інколи потребує виняткової тривалості дихання, особливо в умовах екстремального звукодобування та звуковедення, зокрема в контексті специфіки анімаційного театру. Саме тому автоматизація навичок правильного, тривалого, анатомічно обґрунтованого та водночас непомітного вокального дихання під час самостійної роботи (виконання технічних вправ і вокалізів) має фундаментальне значення для майбутніх акторів.

Особливої значимості технічні вправи як складова самостійної вокальної підготовки набувають у процесі вокального виховання студента-актора лялькового театру у зв'язку з професійною специфікою. Детерміноване змістом ролі та драматургії вистави часте неприродне «дитяче» звукодобування або створення «барви» звука, відповідної до образів фантастичних, казкових істот, містить негативний потенціал їх закріплення як акторських кліше та становить загрозу швидкої «амортизації» співацького апарату.

У контексті професійної освіти акторів особливо важливим є розширення палітри акторських засобів, природності, мобільності та

ситуативності зміни емоційних станів. Діяльність вокаліста передбачає унікальну інтерпретацію образу, «здійснену» в результаті тривалої творчої роботи. Суттєва відмінність вокальної складової творчої діяльності актора полягає в потенційній гнучкості інтерпретації вокального номеру з необхідністю врахування унікальності кожної конкретної вистави, особливостей творчого діалогу з партнерами та аудиторією.

Позбавлені вербальної складової, змістовно й образно «нейтральні» технічні вправи, частково й вокалізи, стають, зважаючи на означену специфіку, дієвим засобом емоційно-образного тренінгу, надають можливості безпосереднього зіставлення різних, інколи контрастуючих емоційних станів, сприяючи водночас відпрацюванню емоційно-психологічної лабільності, формуванню професійної компетентності актора. Можливість наповнення вправ варіабельним емоційним змістом є й дієвим засобом пошуку шляхів створення емоційного профілю ролі, адекватного режисерському задумові, особливо в умовах виконання, зокрема актором лялькового театру, декількох ролей, інколи контрастних за образністю.

Відпрацювання чистоти інтонації для студентів-акторів, на нашу думку, та відчуття ритму є тим фундаментом, наявність якого вможливує для майбутнього актора не тільки подальше самостійне опанування вокальних номерів у виставах. Сучасні експериментальні пошуки композиторів у сфері ладу, гармонії, ритму, тембру, композиції, вільного комбінування різних музичних «мов» (академічної та естрадної, джазової, рок-музики) потребують від виконавців свободи, невимушеності, легкості та «неакадемічності» звукодобування, звуковедення, ритмічної лабільності, які досягаються тільки бездоганим, відпрацьованим та закріпленим на рівні м'язової пам'яті відчуттям точності інтонації та метроритмічної пульсації.

Самостійна робота над технічними вправами та вокалізами доцільна також у процесі закріплення правильної постави та стану співацького апарату під час вокалізації. Слід підкреслити, що, на відміну від творчого діяльнісного акту співака, вокалізація актора завжди наповнена активним рухом тіла, жестикуляцією, мімікою. Особливо проблематизують власне вокальне виконання актора лялькового театру незручні положення тіла, підняті догори руки, у деяких випадках передбачені драматургією вистави зміни ляльок різних систем, зміни роботи з лялькою діяльністю «живим планом» тощо. За таких професійних нюансів особливої значущості набуває відпрацювання автоматизації навичок збереження постави під час вокалізації.

Доцільно в самостійній роботі майбутньому акторові базуватися на технічних вправах та вокалізах під час опанування штрихами виконавства. Підкреслимо, що в академічному вокалі, як царині кантилени,

виконавські штрихи — сутнісна складова палітри засобів виразності, які мають радше вторинний статус. У вокальному компоненті акторської діяльності вони відповідно до специфіки ролі можуть набувати статусу визначальних змістовних, емоційних та драматургічних детермінант, бути не тільки «родзинкою» персонажа, а й знаками-носіями його «прихованого» характеру, надавати йому змістовної глибини.

Традиційно для вітчизняної системи фахової освіти вокальне виховання актора базується на академічних настановах звукодобування та звуковедення, які потребують відповідної налаштованості співацького апарату. Динамічність розвитку та специфіка сучасного театрального мистецтва свідчать про його виняткову мобільність в аспекті формування нової «мови» театру, детермінованої як зверненням до хепенінгу, перформансу, так і новаційним відродженням національних традицій, зокрема такого унікального явища, як вертеп. В означеному стильовому «перетині» вокальна компетентність актора, при значущості опанування засадничих принципів академічного вокального мистецтва, передбачає потенційну вокально-стильову «плюралістичність». Самостійна робота стає необхідним підґрунтям виконавської мобільності, готовності майбутнього фахівця проєціювати набуті вокальні навички на інші стилістичні площини, реалізувати творчий потенціал у контексті новітніх спрямувань — поп-, рок-музики, джазу, а також народного співу.

Особливого значення при цьому набувають питання відпрацювання характерних для сфер вокального мистецтва позицій співацького апарату, імпедансу, особливостей голосоведення, дихання, артикуляції, виконавських штрихів та формування навичок імпровізаційного врідноманітнення мелосу й ритміки, що в комплексі становить значний потенціал урідноманітнення й акторської «палітри» майбутнього фахівця.

Власний досвід дозволяє стверджувати, що плідною основою на такому етапі самостійного розширення стильового спектра вокальних навичок та вмій є вокалізи. Відсутність вербальної складової надає цьому жанрові потенційної як змістовної, емоційної, так і стильової варіабельності, що вможливорює їх стильову інтерпретацію.

Специфіка сучасного театру передбачає наявність в актора й навичок роботи під фонограму, що пов'язано з умінням співвідносити імпровізаційні компоненти виконання із технічно зумовленою незмінністю ритму, темпу та динаміки. Зважаючи на це, вивчені протягом опанування навчальної дисципліни «Сольний спів» вокалізи стають фундаментом імпровізаційної техніки та створення індивідуального «прочитання» ролі.

Синтезуючі, новаційні сучасні пошуки митців у сфері театру детермінують і готовність майбутнього актора до роботи

зі звукопосилювальною апаратурою. Робота з мікрофоном, з одного боку, безумовно, дозволяє зекономити «вокальні зусилля», врізобарвити динаміку, із радіосистемою — максимально звільнити рухи тіла та зосередитися на створенні пластичного компонента ролі, з іншого боку, може підкреслити гучність дихання та небажані нюанси голосоведення, виявити всі недоліки вокальної підготовки.

Поширена в сучасному українському театральному мистецтві практика комп'ютерної обробки голосу, завдяки якій досягається виняткова темброва різнобарвність, потребує як технічної обізнаності актора, знання ним меж власного вокального потенціалу, так і самостійної роботи з опанування нових способів репрезентації вокальної складової ролі та вистави.

Самостійна робота з виконання технічних прав та вокалізів з метою вдосконалення вокальної компетентності, зокрема із застосуванням стаціонарного, мобільного мікрофонів, радіосистем і комп'ютерних програм з обробки голосу, сьогодні є одним із перспективних напрямів професійного становлення та самовдосконалення актора.

Висновки. Самостійна вокальна робота студента-актора — суттєвий чинник вокального зокрема та професійного самовдосконалення загалом, який уможливорює самореалізацію майбутнього актора в сучасному художньому просторі. Синтетична сутність українського театру на межі ХХ–ХХІ ст. та водночас специфіка музичної культури України, позначена «барвистістю стильових напрямків і орієнтирів на зламі епох та століть і постає перед нами як відзначена перш за все виключною особистісністю мистецького осягнення світу» (Уманець, 2003, с. 156–157) — особливо важливі чинники самостійної вокальної роботи студента-актора. Технічні вправи та вокалізи, як одні з основоположних її форм, уможливають максимальну та всесторонню самореалізацію майбутнього фахівця щодо відпрацювання та вдосконалення навичок дихання, звукодобування, звуковедення, чистоти інтонації, відчуття ритму, емоційного та образного виконання, опанування нових технічних засобів тощо, методичне обґрунтування яких становитиме перспективи подальших досліджень.

Список посилань

- Бень, Г. (2012). Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*, 11, 111–116.
- Бень, Г. (2013). Про організацію вокальних занять зі студентом-актором. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*, 13, 65–71.
- Гринь, Л. (2014). *Діагностика сформованості вокальної майстерності майбутнього актора музично-драматичного театру. Наукове видання. Методичні рекомендації*. Запоріжжя: ЗНУ.

- Тополевський, В. Ю. (2014). Формування світогляду у майбутніх акторів. *Вісник ХДАДМ*, 8, 37–41. Харків: ХДАДМ.
- Уманець, О. В. (2017). Аксиологічні орієнтири в сучасному художньому просторі України. *Людина, культура, техніка в новому тисячолітті, Збірник матеріалів XVIII Міжнародної науково-практичної конференції, 20–21 квітня 2017 р.* (с. 32–34). Харків: Національний аерокосмічний університет імені М. Є. Жуковського «ХАІ».
- Уманець, О. (2003). *Музична культура України другої половини XX століття*. Харків: Регіон-інформ.
- Уманець, О. В. (2011). Сучасний український театр як віддзеркалені аксиологічних пошуків. *С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов на зламі століть) (Вип. 8: Проблеми та перспективи розвитку культури в незалежній Україні (до 20-річчя незалежності України), ч. II, с. 155–161)*. Харків: ФОП Носань В. А.
- Шкляр, Н. (2015). Робота над голосом як основним інструментом професійної діяльності артиста–вокаліста та актора. *Культура і мистецтво в сучасному світі*. 16, 229–234. Київ: КНУКіМ.

References

- Ben, H. (2012). Features of singing drama actors. *Visnyk of the Lviv university. Series Art Studies*, 11, 111-116. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. [in Ukrainian].
- Ben, H. (2013). On the organization of vocal classes with a student-actor. *Visnyk of the Lviv university. Series Art Studies*. 13, 65-71. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv. [in Ukrainian].
- Hryn L. (2014). *The diagnosis of the formation of vocal mastery of the future actor of the musical and drama theater. Scientific publication. Guidelines*. Zaporizhzhya : ZNU. [in Ukrainian].
- Topolevskiy, V. Yu. (2014). Forming outlook with future actors. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Art*. 8, 37-41. [in Ukrainian].
- Umanets, O. V. (2017). Axiological landmarks in the contemporary art space of Ukraine. *Man, culture, technique in the new millennium: Proceeding of the XVIIIth International Scientific and Practical Conference. April 20-21, 2017* (pp. 32-34). Kharkiv: N. Ye. Zhukovskiy State Aerospace University «Kharkov Aviation Institute». [in Ukrainian].
- Umanets, O. (2003). *Musical culture of Ukraine of the second half of 20th century*. Kharkiv : Region-inform. [in Ukrainian].
- Umanets O. V. (2011). Contemporary Ukrainian theater as a reflection of axiological quest. *S. Rachmaninov and the culture of Ukraine (S. Rachmaninov at the turn of the century). Issue 8: Problems and Prospects for the Development of Culture in Independent Ukraine (to the 20th anniversary of Ukraine's independence). Ch. II.* (pp. 155-161). Kharkiv: FOP Nosan V. A. [in Ukrainian].
- Shklyar, N. (2015). Work on voice as the main tool of the professional activity of the actor and vocalist. *Culture and art in the modern world*. 16, 229-234. Kyiv: KNUKіM. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 13.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.030

УДК 821(100):7.097](045)

І. В. Зборовець, професор, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

zvorovec15@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7226-6823>

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТИМЛЕРА СПЕНГЛЕРА (НІМЕЧЧИНА)

Розглянуто телебачення як пропагандиста й коментатора творів класиків світової літератури. Виявлено особливості методики створення лапідарного й водночас ґрунтовного словесного портрета письменника за схемою: біографія, творчий метод, аналіз окремих творів. Акцентовано на вмінні німецького фахівця пов'язувати окремі факти життя автора з його творчими пошуками. Відзначена майстерність лектора у викладанні літературознавчого матеріалу: добір переконливих фактів, характеристика напряму, психологія творчості. Проаналізовано різні школи щодо визначення місця класика в історії літератури.

Ключові слова: *класик, світова література, методика, майстерність викладання.*

И. В. Зборовец, профессор, доктор искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА УКРАИНСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТИМЛЕРА СПЕНГЛЕРА (ГЕРМАНИЯ)

Рассмотрено телевидение в качестве пропагандиста и комментатора произведений классиков мировой литературы. Выявлены особенности методики создания словесного портрета писателя по схеме: биография, творческий метод, анализ отдельных произведений. Акцентировано на умении немецкого специалиста интересно связывать отдельные факты жизни автора с его творческими поисками. Отмечено мастерство лектора в изложении литературоведческого материала: подбор убедительных фактов, характеристика направления, психология творчества. Осуществлен научный анализ разных научных школ в определении места классика в истории литературы.

Ключевые слова: *классик, мировая литература, методика, мастерство преподавания.*

I. V. Zborovets, Doctor of Art Criticism, Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

WORLD LITERATURE AT UKRAINIAN TV IN INTERPRETATION BY T. SPENGLER (GERMANY)

The aim of the article is to define the main features of the TV portrait of a writer as seen by T. Spengler, as well as main characteristics of his teaching method.

Methodology. The author employs the method of contrastive studies of teaching by various scientific schools dealing with world literature. The article dwells on the advantages of Ukrainian literature critics in the analysis of literary works and in the general evaluation of a particular classic in world literature.

Results. The German TV program “World Literature Classics” was useful as an exchange of experience and was of cognitive and methodological importance. The meeting of TV viewers with Prof. T. Spengler was fruitful as they had a chance to familiarize themselves with his methods of representing writers in different national literatures. The positive aspect of his method is based upon his ability to collect facts from the life and works of a classic, interconnect them and laconically create his TV portrait. Undoubtedly, the practice of inviting foreign lecturers to TV programmes will enrich similar programmes in Ukraine. The programme “World Literature Classics” is of great aesthetic and educational value.

Novelty. The form and content of T. Spengler’s the German TV programme “World Literature Classics” presentation were original; they demonstrate the lecturer’s high culture and serve as a model for Ukrainian specialists.

Practical significance. The German TV programme contained a number of new facts concerning biographies and literary works of world classics. The methods of presenting the material is also useful to young specialists; it is a good school for the teachers of world literature.

Keywords: classic, world literature, method, a skill to teach.

Постановка проблеми. У 2016 р. українське телебачення запропонувало глядачам велику змістовну програму «Класики світової літератури» авторства німецького фахівця Тимлера Спенглера. В умовах обмеженого екранного часу (кожна передача тривала 45 хвилин) літературознавець репрезентував більше 40 постатей художників слова, стисло, але виразно подав їхні портрети, життєвий шлях і творчі здобутки. Глядачів вразила майстерність Т. Спенглера, котрий знаходив і відповідну форму викладу матеріалу, і розповідав про яскравий образ письменника, і встигав сказати про головне, чим автор запам’ятовується в історії світової літератури.

Для українських філологів, які ведуть літературні програми на телебаченні, ця передача була цікавою та важливою як обмін досвідом у галузі методики лаконічного й ґрунтовного викладу наукового матеріалу для масового глядача.

Як розкрити феномен класика світової літератури таким чином, щоб не загубити його неповторні особливості, щоб портрет автора запам’ятовується та став духовним супутником мільйонів людей? Це запитання залишилося актуальним.

Усе пізнається в порівнянні. Корисно послухати, як викладають за кордоном творчість О. Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, Б. Шоу, А. Данте, Л. М. Толстого, М. В. Гоголя, М. Фріша... Досить обмежуватися інформацією власних майстер-класів та взаємовідвідувань, необхідно знати й точку зору іноземних колег, ознайомитися з їхньою методикою. Телепередача «Класики світової літератури» дозволила побачити та почути німецького професора, лекції котрого, мабуть, уперше прозвучали українською мовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні літературні програми рідко створюються. Привернули увагу телепередачі про Т. Шевченка, О. Кобилянську, на які, на жаль, не відреагувала поточна преса. Це стосується й серіалу «Класики світової літератури».

Мета статті — визначити особливості телепортрета письменника в концепції Т. Спенглера та головні ознаки його методики викладання.

Виклад основного матеріалу дослідження. У виступах Т. Спенглера на телебаченні не просто виявити певну систему або логіку подання наукового матеріалу. Лектор ігнорує компаративістику, не користується історичним, хронологічним принципами створення телепортретів класиків. Наприклад, розповідав про Е. Золя, далі — про Есхіла, а потім — про Й. Гете. Після Софокла слухали його нарис про Луїджі Піранделло. Згодом згадував про В. Набокова, Д. Конрада й М. Сервантеса — письменників різної доби, абсолютно різних за літературним талантом і стилем. Здається, що англійці, німці, французи, італійці, росіяни, американці, греки згадуються в лекціях професора без будь-якої послідовності, просто як класики, що існують духовно разом зі своїми творами, немовби наші сучасники. Західний літературознавець звільняє класиків від часу та простору й маніпулює ними в межах телевізійної програми відповідно до власного вибору і критерію. Така методика викладання без наведення ґрунтовних фактів та взаємозв'язків і нині неможлива в Україні.

Ми звикли відчувати себе в історії, у *національній культурі* та базуємося на тому, який вплив на розвиток української словесності мали І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Старицький, Панас Мирний, Леся Українка, І. Франко, Микола Хвильовий... Вітчизняні письменники основувались на вікових традиціях усної народної творчості, зазнали впливу видатних майстрів рідної мови.

Західний фахівець сприймає класика як феномен. Національне, соціальне для нього — категорії другорядні. Безумовно, у німецького професора є чого повчитися. Т. Спенглер читає цикл лекцій про класиків світової літератури у власному приміщенні, інтер'єр якого не має нічого домашнього, побутового. Кімнати, що є культурним тлом його виступів, прикрашені картинами, малою скульптурою, речами, привезеними зі східних країн, серед яких можна побачити китайський шовк з ієрогліфами, вази. Під час читання лекції Т. Спенглер переходить із однієї кімнати до іншої, користується меблями, іноді сідає або змінює позу. Це позбавляє його монолог монотонності, додає жвавості й динаміки.

Кожна тема розпочинається з музичного вступу. На телеекрані демонструють фото письменника, про котрого йтиметься, та книжки

з його творами, щоб нагадати про них глядачам. Лектор оголошує призвище класика і, тримаючи в руках невеликі картки з тезами й цитатами, починає розповідь. Т. Спенглер акцентує на тому, що може бути цікавим сучасному телеглядачеві.

Так, створюючи телепортрет Альбера Камю, лектор зосереджує увагу на його філософії абсурду, репрезентує автора як фундатора художньої ідеї безглузлого, алогічного життя на основі його твору «Чума».

Говорячи про майстерність російського новеліста А. П. Чехова, Т. Спенглер докладно переказує його оповідання «Поцілунок», на основі якого висновує про трагедію браку слів у сучасної людини, котра стикається з лексичною безпомічністю, передаючи події особистого життя.

Німецький письменник Генріх Бьолль постає в розповіді Т. Спенглера як майстер психологічної деталі у творах «І не сказав жодного слова», «Хліб ранніх літ», «Дім без господаря», «Більярд о пів на десяту», «Очима клоуна», «Груповий портрет із дамою».

Суспільна перебудова кінця ХХ ст. відкрила для інтелігенції вищих навчальних закладів багато письменників, котрих радянська цензура раніше замовчувала. Уперше надійшли в продаж романи англійської авторки Джейн Остін «Гордість і упередження», «Почуття й чутливість», перекладені на російську мову.

Т. Спенглер майстерно пов'язав життя і творчість незнайомої нам письменниці, яка була замкненою людиною, не друкувала романи під своїм іменем, уникала публічності, заповіла спалити архів листів. Але повністю приховати своє життя Д. Остін так і не змогла.

Як свідчить Т. Спенглер, з 12-ти років вона почала писати оповідання, п'єси й багато читала. На його думку, янгол показав їй світ, а потім повернув у колиску.

Т. Спенглер завершує розповідь такою сентенцією: кожен із нас може постраждати від гордості або упередження.

Літературний портрет Е. По в лекції Т. Спенглера є справжнім шедевром. Професор стисло висвітлив долю хлопчика, котрий рано втратив батьків-акторів, його усиновив комерсант Алан, на гроші якого майбутній письменник здобув освіту спочатку в Англії, а потім продовжував навчатися в університеті, повернувшись до США. Життя Е. По завжди було невлаштованим: таємно одружився, грав на іподромі, надмірно вживав алкоголь. Вітчим, дізнавшись, що його пасинок присвятив себе літературі, позбавив юнака матеріальної підтримки та спадку. Е. По рано залишився без коштів і протекції, спочатку працював репортером, згодом став професійним письменником. За вірш «Ворон» він

отримав 9 доларів. Налякані жахами у творах Е. По редактори журналів від нього відмовилися. Утім, кращі його оповідання надруковано.

Далі Т. Спенглер передає зміст «Падіння будинку Ешерів» — твору, у якому автор утілює власну філософію песимізму, показавши вимирання аристократичного роду. Останній хазяїн замку Родерик Ешер — психічно хвора людина. Йому здається, що його сестра померла, і він ховає її глибоко під землею, у льоху, переконаний у тому, що вона нежива. Але сестра з'являється перед Родериком живою й помирає насправді в його обіймах. Помирає й героїня твору, а замок Ешерів занурюється в озеро та зникає без сліду. Е. По передає жах людини перед життям загалом, зокрема перед американською дійсністю.

На думку Т. Спенглера, усі герої Е. По — оперні — тяжіють до лібрето, а сам письменник-романтик був неперевершеним майстром композиції й досліджував надприродне, надчуттєве, уважав себе дешифрувальником явищ, незрозумілих людині.

Е. По вважають тим, хто започаткував жанр детективу («Убивство на вулиці Морґ», «Украдений лист», «Таємниця Марі Роже»). Заключними були такі слова професора: «Земля не збідніла через смерть Е. По, навпаки, раділа, що позбулася письменника з хворобливою фантазією».

Монолог про В. Шекспіра Т. Спенглер поділив на дві частини. Під час першої зустрічі з телеглядачами лектор розповів про стан театральної справи в Лондоні XVI ст., коли в ньому налічувалося 200 тис. мешканців. Головною культурною подією стало відкриття театру в 1578 р. Його оточували трактири, борделі, крамнички. Сцена «Глобусу» була не чотирикутною, а круглою. Глядачі стояли або сиділи навпочіпки. Кращі вистави ставили для королівського двору. Вхід до театру коштував недорого. Драматурги й актори через гру на сцені брали участь у придворних інтригах.

Т. Спенглер теж інтригує телеглядачів, коли запевняє в тому, що з 1500 р. у шекспірознавстві нічого не змінилося. З ім'ям В. Шекспіра пов'язано багато таємниць. Син рукавичника з провінції створював п'єси високого рівня, знав життя королів, їхніх фаворитів. Не тільки завдяки драмам, але й сонетам він набув визнання в усьому світі. Життя В. Шекспіра. Чи був він насправді сином рукавичника-банкрота?

У другому виступі про В. Шекспіра професор посилається на Б. Джонсона, котрий попереджав: не намагайтеся зрозуміти художній твір через біографію автора. Сюжети для творів драматург шукав у минулому й сьогодні. Від природи в нього були відчуття драматизму та потяг до жанру трагедії, він демонстрував свій улюблений прийом лоскотання нервів.

Т. Спенглер аналізує «Макбета» у зв'язку з подіями XVI ст. Англійський уряд видав закон, який повинен був максимально паралізувати соціальні структури методами покарання та знущання. Три чаклунки в трагедії віщують про те, що Макбет стане королем. Він тримається на троні завдяки вбивствам. В. Шекспір, як доводить Т. Спенглер, виявляє порушення світового порядку. Це трагедія честолюбства Макбета, уся справа — у його особистості. Легко можна зруйнувати те, на чому тримається світ. Т. Спенглер акцентує на цій думці.

Про «Бюрю» лектор згадує як про останню п'єсу драматурга, якою він розпрощався з театром. Питання про те, чи був насправді такий драматург, професор залишив без відповіді.

Дж. Свіфта Т. Спенглер репрезентував як геніального сатирика. У молоді роки майбутній письменник хотів служити в церкві, але згодом розчарувався в її діяльності. Він обіймав скромну посаду секретаря, проте був помітною людиною у світському житті, спілкувався з верхівкою аристократії, зустрічався з подругою, яку палко кохав. Лектор додав цікавий факт: на цвинтарі вони поховані поруч.

Глибоке невдоволення життям і стало основою сатири Дж. Свіфта, котрий написав «Казку бочки». Т. Спенглер пояснив: бочка — церковна кафедра, з якої проголошувалися проповіді. Автор цього твору довів, що церква відмежувалася від тих суспільних завдань, які вона мала тоді вирішувати.

Т. Спенглер переконливо обґрунтував особисту зацікавленість Свіфта, котрий прагнув зробити кар'єру на церковній службі. Він звернувся за підтримкою до короля, який спочатку був кальвіністом, а потім перейшов до англіканської церкви. Так Свіфт отримав високого покровителя. Це додало йому сміливості як сатирикові. Чого тільки варта пропозиція продавати дітей на м'ясо! Твори Свіфта й 200 років потому викликають резонанс.

Головний твір англійського сатирика «Подорож Гулівера» — це пародія на пригодницьку романтичну літературу. Для того, щоб послабити й замаскувати сатиричну спрямованість роману, автор опублікував його для дітей і юнаків. Насправді «Гулівер» — твір для дорослих, у якому показане перетворення довірливої людини на ворога суспільства.

Свіфтові дорікали, ніби він не поважає людей. «І дійсно, сатирик не вважав людину зразковою істотою», — завершує свій виступ Т. Спенглер.

Кількома словами він характеризує Е. Хемінгуея, про котрого надруковано більше, ніж він сам написав. Це світський лев, п'яниця, мисливець і рибалка, музикант (у шкільному оркестрі грав на віолончелі),

який навчався посередньо, лише мову знав добре. Е. Хемінгуей пережив дві світові війни, мав бажання піти на фронт, щоб краще знати життя. Нарешті, став журналістом, репортером.

У суспільстві того часу був популярним культ героя війни. Е. Хемінгуей його зруйнував своїм романом «Прощавай, зброе!». Він працював санітаром в італійських військових частинах, був поранений, як і його герой лейтенант Генрі, котрий у госпіталі покохав медсестру Кетрін, утік з фронту і став дезертиром. Утікачі переховувалися в Швейцарії, де Кетрін народила мертву дитину й сама померла від кровотечі. У романі — це мотив жертвопринесення.

Антивоєнний роман Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе!» — сенсація світового масштабу. Цей твір заборонено в багатьох країнах. У Німеччині його надрукували під іншою назвою «На чужій землі», тому що американці пізніше вступили у війну. У 1933 р., коли в Берліні фашисти публічно спалювали книги прогресивних письменників, у вогонь кинули й роман «Прощавай, зброе!».

Т. Спенглер навів цікавий факт про зустріч Е. Хемінгуея з німецьким письменником-антифашистом, автором книги «На західному фронті без змін» Е. М. Ремарком, який заздрих успіху американця. Але вони разом викрили фальшивий пафос військового героїзму в літературі.

У 1954 р. Е. Хемінгуей отримав Нобелівську премію за оповідання «Старий і море». Критики порівнювали його з В. Фолкнером і Г. Мелвілом. Т. Спенглер вважає його майстром прихованої художньої деталі (ефект айсберга, 3/4 якого залишається під водою).

Е. Золя Т. Спенглер репрезентував як фундатора експериментального методу в літературі й засновника натуральної школи, спадкоємця О. Бальзака зі створення панорами життя суспільства.

Лектор відзначив вплив науки на розвиток літератури. Письменники почали розглядати суспільство як цілісний організм, а життя людини пояснювати трьома факторами: раса, середовище, момент. Е. Золя — автор великого циклу творів під назвою «Природна й натуральна історія Ругон-Макарів». Роман для нього — це дослідження, подібне до операції патологоанатома, котрий розтинає труп. Письменник Е. Золя приховався за білим лікарським халатом. Деякі його твори дійсно сприяли розвитку медицини та залишаються актуальними й нині. Доля окремих романів класика французької літератури різна. Роман «Жерміналь» заборонений у Китаї, «Гроші» вважають книгою, обов'язковою для банкірів.

Т. Спенсер нагадав і про участь Е. Золя у справі Дрейфуса. Виступ письменника під назвою «Я обвинувачую!» сколихнув увесь

цивілізований світ, і суд виправдав Дрейфуса. Антисеміти Ренуар і Дега виступили проти Е. Золя. Сезан розірвав з ним дружні стосунки, коли письменник у романі «Творчість» показав самогубство художника.

Е. Золя посідає гідне місце в історії як автор об'єктивної літератури.

Тема «Гете» зацікавила телеглядачів тим, що німець може сказати про німця. Т. Спенглер відразу поставив питання руба: Й. В. Гете — політик чи художник слова? Усе-таки літературі він приділяв більшого значення, ніж справам міністра, пробував себе в поезії, прозі, драматургії, театр уважав терапевтичним закладом. Завдяки роману «Страждання юного Вертера» Й. В. Гете покорив Європу та заснував культ індивідуальності.

Т. Спенглер стисло викладає зміст цього твору: Лотта заручена з юнаком Альбертом. Вертер закохується в Лотту й має намір урятувати її від нерівного шлюбу. Але дівчина обирає іншого, а Вертер завершує життя самогубством. Ховають його не на цвинтарі. Укоротити собі життя через неподілене кохання – масове явище того часу.

Т. Спенглер упевнений, що Й. Гете обрав штучну форму, яка не відповідає змісту роману, адже у «Вертері» майстерно зображені душевні переживання персонажів.

«Фауст» Й. В. Гете — новаторський твір, у якому відкинуті три єдності. Уважали, що цю геніальну п'єсу неможливо втілити на сцені. Й. В. Гете працював над режисурою «Фауста», але за життя так і не побачив сценічну версію свого твору.

Із наведених прикладів зрозуміло, що Т. Спенглер у створенні телепортрета класика по суті дотримує звичайної схеми: 1) біографія письменника; 2) творчий метод; 3) творчість. Усі три позиції взаємозумовлені. Тому відмінності у викладанні історії літератури між Заходом і Сходом полягають у *виборі матеріалу та його інтерпретації*.

За нашими традиціями, фахівець звертає увагу на культурні, духовні фактори, які формують письменника, і це надає його лекції наукової значимості.

Західний професор наголошує на сенсації, обов'язково називає шкідливі звички письменника, наявні патологічні відхилення. Так, феномен Дж. Джойса Т. Спенглер убачає не в тому, що автор «Улісса» писав різними іноземними мовами й тяжів до словесної анархії, а в його надмірному вживанні алкоголю. А ким був Е. Хемінгуей? Звичайно, алкоголіком. Професор неодмінно згадає про те, що Марсель Пруст і Оскар Уайльд — гомосексуалісти, останній свого часу отримав два роки в'язниці, де захворів і помер. Про В. Набокова сказано, що він

дивився на статеві органи метеликів, вивчав їхні геніталії, зіпсувавши зір. Геніальний Л. М. Толстой був сексуально стурбованим.

Відмінності помітні не тільки в тому, як Т. Спенглер подає біографію класика, а й у визначенні його місця та значення в історії світової літератури. Наприклад, заслугою Г. Філдінга професор вважає те, що своїми романами він допомагав людству позбутися дурості, обмеженості. На жаль, він нічого не сказав про те, що письменник підтримував народ, досліджував і критично оцінював суспільство свого часу, ставив завдання морального вдосконалення людини. Важливим є внесок Г. Філдінга в розвиток теорії роману, який він вважав комічним епосом у прозі, здатним викривати фальш і недоліки верхівки суспільства, це твір, у центрі якого мають бути прості люди. Його роман «Том Джонс Знайдений» — широка картина життя тодішньої Англії, показана в процесі подорожі головного героя. Про це з екрана телевізора нічого не сказано.

Т. Спенглер надто суб'єктивно назвав романтика Германа Мелвіла попередником постмодерністів, посилаючись лише на єдине його оповідання про поштового службовця.

Творчість Дж. Апдайка професор оцінював як школу точного відтворення життя. Це справедливо. Автор помічає деталі, які допомагають йому зробити важливі соціальні узагальнення. У нього є такий сюжет: чоловік разом із онуком купаються в морі. Несподівано в дорослого стався серцевий напад. Він прохає онука щось йому заспівати. Але американський хлопчик не знає віршів, а може проспівати лише рядки з реклами. Апдайк осуджує бездуховну Америку. Водночас критики не зрозуміли оповідання Апдайка, у якому герой мав звичку відкривати двері ногою, коли заходив до борделю. А хіба ця деталь не свідчить про винаяткову спостережливість автора?

Т. Спенглер стверджував, що німецькі фашисти скористалися пропозицією Б. Шоу отруювати злодіїв газом і створили газові камери. Характеризуючи «Ферму тварин» Д. Оруела, професор намагається переконати телеглядачів у тому, що *свині* — це радянські люди, а Кабан — Наполеон — Сталін.

Суперечливими є такі висновки Т. Спенглера: «Роман-метафора «Дон-Кіхот» М. Сервантеса — це твір про трагічну боротьбу ідеалістів проти реальності»; «Емма Боварі Г. Флобера — безглузда жертва своєї мрії» тощо.

Складається враження: чим більше в письменника моральних недоліків, шкідливих звичок, тим геніальнішими є його твори. Ці парадоксальні думки вражають, але мало що пояснюють.

Висновки. Демонстрація на українському телебаченні програми «Класики світової літератури» є фактом цінного обміну досвідом.

Німецька телепрограма мала для українців пізнавальне значення. Ми почули від історика літератури немало нового з джерел, недоступних для фахівців. Зустріч із професором Т. Спенглером виявилася плідною і щодо ознайомлення з його методикою викладання літературознавчого матеріалу. Потрібно визнати вдалою переважну більшість телепортретів класиків, які становили зміст програми. Справили враження науково обґрунтовані передачі про Есхіла, Софокла, Шекспіра, Камю, Мелвіла, Джейн Остін, Емілію Бронте, Золя, Гете, Толстого, Дефо, Данте, Свіфта, Сервантеса, братів Грімм, Стейнбека, Хемінгуей, Гоголя, Фріша, Конрада та ін.

Не задовольнили й не були яскравими розповіді про А. П. Чехова, Дж. Апдайка, Б. Шоу, Д. Оруела, О. Уайльда, Р. М. Рільке, Л. Піранделло, Л. Керрола, В. Вульф, В. Набокова тощо.

Позитивність методики Т. Спенглера полягає в умінні добирати факти життя й творчості класика, пов'язувати їх між собою та лаконічними засобами створювати його телепортрет. Інша справа, що вибір фактів нерідко буває суб'єктивним, суперечить уявленню про письменника. Стикаються різні школи, підходи в розумінні історії світової літератури. Навіть після падіння комуністичного режиму ідеологічні та методологічні основи літературознавства в Україні і Західній Європі є різними, що впливає на науковий аналіз загалом.

Це помітно передусім у виборі творів, з допомогою яких Т. Спенглер і репрезентує класика. Він ефектно розповідає про «Поцілунок» А. П. Чехова, залишаючи осторонь такі його шедеври, як: «Степ», «Будинок із мезоніном», «Дама з песиком», «Палата № 6», «Чорний чернець», «Моє життя», «Стрибуха», «Випадок із практики» і зовсім оминаючи драматургію письменника.

З доробку Б. Шоу Т. Спенглер висвітлив тільки п'єсу «Майор Барбара» про бізнес на торгівлі зброєю й навіть не назвав кращих творів драматурга: «Професію місіс Уоррен», «Кандіда», «Учня Диявола», «Цезаря і Клеопатру», «Людину й надлюдину», «Пігмаліона», «Будинок, де розбиваються серця», «Візок із яблуками», «Шоколадного солдата» та ін.

Під час двох передач про В. Шекспіра лектор проаналізував лише трагедію «Макбет», стисло охарактеризував роман «Життя та думки вельмишановного Тристрама Шенді, джентльмена» і навіть не згадав про «Сентиментальну подорож», якою започатковано новий літературний напрям. У творчій біографії Г. Гессе професор замовчав «Гру в бісер» тощо.

Проте, аналізуючи «Гомо Фабер» Макса Фріша, Т. Спенглер віртуозно розкрив тему ідентифікації, порушив питання про те, хто є хто і що таке «рольові ігри».

Позитивною якістю Т. Спенглера є його вміння узагальнювати розповідь так, щоб наприкінці вона звучала як афористичне висловлювання й запам'ятовувалася телеглядачам.

Естетичне та виховне значення програми незаперечне, вона має резонанс.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом особливостей літературних телепрограм зарубіжних країн.

Надійшла до редколегії 15.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.031

УДК 792.5 + 792.2 :929

Л. Й. Кохан, асистент-стажист кафедри сольного співу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

kokhan.luda@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4954-1804

РЕПЕРТУАР МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ М. СТАРИЦЬКОГО (1885–1891 РР.)

Проаналізовано драматургічну діяльність М. Старицького протягом 1885–1891 рр. та відомості про вистави театру під його керівництвом у цей період. Визначено чинники, що впливали на формування репертуару означеного театру: внутрішні (склад труп; особистий досвід М. Старицького) і зовнішні (необхідність конкурувати з великими театральними колективами; смаки глядацької аудиторії; цензурні й владні заборони та обмеження). Доведено, що репертуар театру поповнювався переважно творами, написаними М. Старицьким та учасниками його труп. Показано, що більше половини репертуарних п'єс належали до музично-драматичних жанрів (а не до суто драматичних), що підтверджує музично-драматичне спрямування театру М. Старицького.

Ключові слова: театр М. Старицького, драматургічна творчість, репертуар, музично-драматичні жанри.

Л. И. Кохан, ассистент-стажер кафедры сольного пения, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

РЕПЕРТУАР МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА М. СТАРИЦКОГО (1885–1891 ГГ.)

Проанализированы драматургическая деятельность М. Старицкого в 1885–1891 гг. и сведения о спектаклях театра под его руководством в этот период. Определены факторы, повлиявшие на формирование репертуара исследуемого театра: внутренние (состав труппы; личный опыт М. Старицкого) и внешние (необходимость конкурировать с сильными театральными коллективами; вкусы зрительской аудитории; цензурные и правительственные запреты и ограничения). Доказано, что репертуар театра пополнялся преимущественно произведениями, написанными М. Старицким и участниками его труппы. Показано, что более половины репертуарных пьес относятся к музыкально-драматическим жанрам (а не к драматическим), что подтверждает музыкально-драматическую направленность театра М. Старицкого.

Ключевые слова: театр М. Старицкого, драматургическое творчество, репертуар, музыкально-драматические жанры.

L. Yo. Kokhan, assistant trainee of the department of solo singing,
I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

THE REPERTOIRE OF MYKHAILO STARYTSKY MUSIC AND DRAMA THEATRE (1885–1891)

Relevance of the study. The theater activities of M. Starytsky, a playwright, director, entrepreneur, have not received a worthy evaluation; in particular, there is no thorough development that touches upon to the analysis of his work on the repertoire formation of the music and drama theater during 1885–1891. This determines the choice of the subject and the relevance of the study.

The aim of the article is to analyze M. Starytsky's dramatic activities in 1885–1891 and the information about the plays of the theater under his leadership during this period.

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 the methods of mathematical statistics (to determine the proportion of different genres in the repertoire of M. Starytsky theater).

Results. The data analysis on the activities of M. Starytsky theater during 1885–1891 and his dramatic creative work at the same period of time has enabled to determine that the formation of the repertoire of this theater was influenced by both internal factors (the composition of the troupe, M. Starytsky's personal experience to create music and drama performances, obtained in collaboration with M. Lysenko, and the repertoire policies developed in the first Ukrainian professional troupe along with M. Kropyvnytskyi) and external ones (the need to compete with the powerful drama groups, the taste of the audience, censorship and diverse governmental prohibitions and restrictions, particularly on the subjects and translations of dramas).

It is important that the main source of replenishment of the repertoire of the theater was mainly M. Starytsky's dramatic activity and the actors of his troupe.

From the analysis of the genre representation of repertoire pieces of the troupes of M. Starytsky it turns out that of thirty works 16 pieces or 53% belong to music and drama genres, and 14, or 47% — to the drama works, which confirms the music and drama style of his theater.

Novelty. The internal and external factors which influenced the repertoire formation of M. Starytsky theater during 1885–1891 are determined.

The practical significance. The predominance of the music and drama genres in M. Starytsky's repertoire is shown, and thus the music and drama style of this theater is confirmed.

Key words: *M. Starytsky theater, dramatic creative work, repertoire, music and drama genres.*

Актуальність теми дослідження та постановка проблеми. Серед фундаторів українського театру одне з чільних місць посідає М. Старицький — організатор театральної справи, драматург, режисер, антрепренер. Проте тривалий час до його постаті було дещо упереджене

ставлення (про це зокрема зауважує театрознавець В. Поліщук (2008)), а його багатогранна театральна діяльність донині не набула гідної оцінки, наразі немає ґрунтовної розробки, присвяченої аналізу плідної творчої праці М. Старицького з формування репертуару музично-драматичного театру протягом 1885–1891 рр. Цим і зумовлені вибір теми й актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми історії українського театру другої половини ХІХ ст., зокрема музично-драматичного, висвітлювалися в ґрунтовних працях відомих музикологів і театрознавців. Так, особливості становлення національного музично-драматичного театру розглядав Ю. Станішевський (2006), проблемам розвитку українського театального мистецтва та суспільної ролі театру присвячено працю Д. Антоновича (2003).

В останні десятиліття спостерігається зростання зацікавленості до театральної діяльності М. Старицького, різні аспекти якої висвітлювалися зокрема в статтях таких дослідників, як С. Валуца (2015), О. Гранат (2009), В. Поліщук (2008) та ін. Проте його самовіддана праця із забезпечення репертуару музично-драматичного театру протягом 1885–1891 рр. наразі не набула ґрунтовного розгляду.

Мета статті — на підставі аналізу драматургічної спадщини М. Старицького та відомостей про вистави української трупи під його керівництвом протягом 1885–1891 рр. визначити чинники й принципи формування репертуару театру та підтвердити, що цей театр мав музично-драматичне спрямування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Навесні 1885 р. перша українська професійна трупа, очільниками якої були М. Старицький (директор) та М. Кропивницький (художній керівник), розділилася надвоє. Тому у квітні 1885 р. М. Старицький змушений був стати на чолі власної трупи, до складу якої ввійшли переважно молоді актори — «малеча», як він їх сам назвав (1965, с. 486): Є. Боярська, Л. Манько, В. Грицай, О. Вірина, М. Маньківська, Ю. Косиненко та ін., котрі до того були на другорядних ролях. Першорядні ж актори («прима-чі», за визначенням М. Старицького (1965, с. 486)): М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті та ін. — пішли разом із М. Кропивницьким.

Добре розуміючи, що його актори поступаються драматичним талантом згаданим вище «корифеям» трупи М. Кропивницького, яка в той час активно гастролювала тими самими містами, що і його трупа, М. Старицький, щоб зацікавити глядача, зацентрував на музичності своїх вистав. З метою зміцнення акторського складу й підсилення вокальної частини він запросив до трупи Н. Зикову, О. Зініну, Ц. Орлика,

а протягом наступних двох років (до 1887 р.) йому вдалося зібрати гідний театральний колектив, до якого входили: 61 актор, 65 хористів, 32 музиканти оркестру. Таким чином, порівняно з театром корифеїв 1883–1884 рр., де було 32 актори, 30 хористів з хормейстером та 25 оркестрантів з капельмейстером (Валуца, 2015, с. 58–59), кількість учасників трупи зросла майже вдвічі. Причому співаків у хорі було навіть більше, ніж акторів, що свідчить про музично-драматичне спрямування театру М. Старицького 1885–1891 рр.

Більше того, з досвіду антрепренерської діяльності М. Старицький знав, що музичні вистави були доступнішими для сприймання глядачами, ніж суто драматичні, адже, як наголошує театрознавець Д. Антонович (2003, с. 87), «чиста драматична творчість без співів і танців не прищеплювалася на українському театрі». До того ж, завдяки давній дружбі з М. Лисенком і попередній спільній праці з написання та постановки оперних творів, М. Старицький був більше обізнаним і досвідченим саме в музичному жанрі.

Зазначені чинники (склад трупи, глядацькі вподобання, досвід створення музично-драматичних вистав, набутий у співпраці з М. Лисенком), безперечно, впливали на формування репертуару театру М. Старицького.

Крім того, М. Старицький зважав на досвід репертуарної політики, напрацьований протягом 1883–1885 рр. у першій українській професійній трупі. Тому в афіші його театру в 1885–1891 рр. залишилися ті вистави, які користувалися прихильністю глядачів у виконанні «театру корифеїв»: «малоросійські» опери «Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка; драми «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж Павук» та «Невольник» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка; водевілі М. Кропивницького «По ревізії» та М. Старицького «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»; опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»; оперета М. Старицького «Чорноморці» та його ж опери «Гаркуша» й «Утоплена» (три останні твори — з музикою М. Лисенка). Отже, серед зазначених тринадцяти творів до музично-драматичних жанрів належать вісім (або майже 62 %): дві «малоросійські» опери, три опери, два водевілі та оперета. І лише п'ять п'єс (приблизно 38 %) є драматичними (хоча в драмі «Назар Стодоля» наявна досить виразна музична складова: це і народні пісні, вплетені в текстову тканину п'єси, й «опера» вставка П. Ніщинського «Вечорниці»; так само і в драмах М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю» та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» істотною складовою є фольклорні музичні

елементи, тобто українські народні пісні, що активно використовуються в тексті згаданих творів).

Звичайно, до репертуару свого театру М. Старицький включав і нові твори, причому переважно ті, що належали до музично-драматичних жанрів. Так, протягом 1885–1991 рр. його трупою було поставлено: драму з музикою «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1885 р.), оперу «Різдвяна ніч» (січень 1887 р.), музичну драму «Ніч під Івана Купала» (лютий 1887 р.) (автором текстової частини всіх трьох п'єс є М. Старицький, автор музики — М. Лисенко); музичну комедію М. Старицького «За двома зайцями» (написана 1883 р., у репертуарі від 1885 р.), водевіль М. Старицького «По-модньому, або Коли б не турнюри, не здихались би мацапури» (1887 р.), оперети «Пилип-музика» М. Янчука (вересень 1887 р.) та «Сорочинський ярмарок» (написано М. Старицьким за М. Гоголем, композитор — М. Гротенко). Остання оперета відзначається виразною музичною драматургією, що зокрема підкреслює й О. Гранат (2009, с. 345).

Отже, М. Старицький є автором шести нових п'єс із семи, адже через брак драматичних творів українською мовою для забезпечення репертуару свого театру він змушений був активно займатися драматургічною діяльністю. Оскільки ж йому доводилося одночасно виконувати ще й функції директора та режисера, то в умовах браку часу він удається до вже перевіреного методу створення нових п'єс — переробки для театру прозових та «несценічних» драматичних творів інших авторів. Так, музична комедія «За двома зайцями» перероблена з малосценічної п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»; опера «Різдвяна ніч» та оперета «Сорочинський ярмарок» написані за мотивами прозових повістей М. Гоголя; драма «Ніч під Івана Купала» є переробкою повісті російської письменниці О. Шабельської; за основу музичної драми «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» драматург узяв сюжет відомої української народної пісні. Підкреслимо, що кожна п'єса М. Старицького, перероблених з творів — драматичних чи прозових — інших авторів, є оригінальним витвором і результатом копіткої праці драматурга. Як слушно зауважує Л. Стеценко (1969, с. 330), «усі ці творчо переосмислені і значно художньо вдосконалені п'єси вимагали багато праці й сил Старицького. Адже ж доводилося драматургічно гостріше ставити конфлікти, робити стрункішою і динамічнішою композицію, шліфувати репліки персонажів, робити напруженішими діалоги. По суті, це було написання нових творів».

Більше того, у досліджуваний період було заборонено перекладати твори будь-яких авторів українською мовою, однак переробки формально були дозволені, щоправда з деякими обмеженнями, і,

таким чином, вони ставали чи не єдиною можливістю ознайомлення українського глядача з творчістю російських та європейських письменників і драматургів. Так, протягом 1888–1890 рр. репертуар свого театру М. П. Старицький поповнив такими п'єсами, переробленими ним для сцени з прозових творів європейських авторів: 1888 р. на основі оповідання польської авторки Е. Ожешко він створив драматичний етюд «Зимовий вечір»; на матеріалі роману австрійського прозаїка К. Францоza «За правду» написав історичну драму «Юрко Довбиш» (1889 р.); інсценізацією повісті польського письменника Ю. Крашевського «Хата за селом» стала популярна музична драма «Циганка Аза» (1890 р.). І, як наголошує І. О. Мар'яненко (1951, с. 126), «<...> тільки завдяки М. П. Старицькому більшість творів цих авторів побачили сцену і на довгий час стали репертуарними та популярними серед глядачів. За незначним винятком, всі вони мають великі сценічні якості, насичені музикою, співами, танцями».

Звичайно, трупа М. П. Старицького здійснювала постановки ви- став не тільки музично-драматичних, а й інших жанрів. Це, наприклад, комедія Олени Пчілки «Світова річ» (уперше поставлена в сценічній редакції М. Старицького у вересні 1885 р.), драма М. Старицького «Не так склалося, як жадалося» («Не судилось», написана 1883 р., дозволе- на до постановки 1886 р.), комедія М. Старицького «Крути, та не пере- кручуй» (переробка з п'єси Панаса Мирного «Перемудрив», поставле- на 1887 р.).

Репертуар театру поповнювався ще й завдяки тому, що М. Старицький заохочував до творчості акторів своєї трупи; так на афі- шах з'явилися драми «За друга» (актор В. Поталенко у співавторстві з М. Старицьким переробив з п'єси В. Бондаренка «Василь і Галя», по- ставлено на сцені в грудні 1887 р.), «Краще своє латане, ніж чуже хватане» (актор театру Л. Манько переробив з п'єси О. Потехіна «Чужое до- бро впрок не идет», 1889 р.), «Нещасне кохання» (Л. Манько, 1890 р.), «Не кажи гоп, поки не вискочиш» (Ю. Косиненко, 1891 р.) та ін.

Проаналізувавши згадані репертуарні п'єси української трупи М. Старицького в контексті їх жанрової належності, зазначимо, що з тридцяти творів до музично-драматичних жанрів (опера, «малоросій- ська» опера, оперета, водевіль, музична комедія, музична драма) нале- жать 16, або 53 %, відповідно, до драматичних — 14, або 47 % (хоча, як було зауважено вище, досить часто тексти драм містили яскраві музич- ні елементи — народні пісні, обряди, оперні вставки тощо). Це підтвер- джує музично-драматичне спрямування театру М. Старицького.

Зрозуміло, що не перероблені, а перекладені шедеври світової дра- матургії могли б стати окрасою репертуару трупи М. Старицького,

тим більше, що він сам був знавцем багатьох європейських мов (відомі його поетичні й прозові переклади з англійської, німецької, французької, польської, сербської), проте всі кроки драматурга в цьому напрямі виявилися безрезультатними через суворі заборони. Показовою є спроба М. Старицького долучити до репертуару свого театру оперу С. Монюшка «Галька» (Ю. Станішевський, 2006, с. 14): «1887 року М. Старицький мав намір здійснити постановку опери С. Монюшка «Галька», переклавши її лібрето на українську мову. Він звернувся до царської цензури по дозвіл, та його рукопис, пролежавши у Головному управлінні в справах друку півроку, повернувся з написом: Заборонено, 28 вересня за № 357». Усі подальші спроби М. Старицького домогтися дозволу на постановку як цієї перекладеної п'єси, так і будь-яких інших перекладених творів виявилися безуспішними. Описана ситуація залишалася незмінною протягом усієї історії становлення українського професійного театру — від 1870 до 1900 рр.

Ще одним чинником, що стримував розширення репертуару українських театрів, були цензурні обмеження й заборони щодо тематики драматичних творів, особливо це стосувалося п'єс на історичні теми. Проте М. Старицький прагнув, щоб вистави про історичне минуле України були в репертуарі його театру, та виявляв для цього неабиякі винахідливість і наполегливість. Так, про складний шлях до глядача історичної драми «Богдан Хмельницький», написаної 1886 р., дізнаємося зі спогадів доньки драматурга — Людмили Старицької-Черняхівської (2000, с. 701–702): «Одіслано її до цензури першого разу у 1886 році, дозволено до друку лише у 1897 році, а до вистави на сцені тільки у 1898 році. Дванадцять років поневірялася п'єса в цензурі! Скільки разів посилено її до цензури — того і не злічить! Прибиралися нові й нові назвиська, калічився текст <...>. Такі ж трансформації пережили і п'єси «Остання ніч», «Облога Буші» та й всі другі...». Тому М. Старицькому доводилося вести справжню тривалу боротьбу з цензурою, щоб його драматичні твори на історичні теми побачив глядач. Зауважимо: зазвичай отримати дозвіл на друк п'єси виявлялося легше, ніж на її постановку на сцені.

Звичайно, владні обмеження й штучно створені перешкоди не могли не позначитися на репертуарній афіші як театру М. Старицького, так і інших театральних установ в Україні кінця XIX ст.

Отже, формуючи репертуар свого театру, М. П. Старицький мусив ураховувати не лише численні внутрішні чинники (відсутність у трупі драматичних талантів такого ж рівня, що й «корифеї»), а й суттєві зовнішні впливи (глядацькі вподобання, урядові заборони українських вистав і театрів, цензурні обмеження тощо). І все ж усупереч створеним царським урядом перешкодам М. П. Старицький зумів так побудувати

репертуар, що його вистави здобували прихильність і пересічних глядачів, і професійних митців та театральних критиків. При цьому, незважаючи на зовнішню етнографічну мальовничість, народнопоетичну легкість і простоту, М. Старицькому вдалося донести до глядачів важливі суспільно-політичні, національно-демократичні та морально-етичні ідеї драматичних творів. Л. Стеценко (1969, с. 330) підкреслює: «Він добре розумів, що доля національного театру, його популярність серед народу значною мірою залежатиме від того, що ставитиме цей театр, які ідеї пропагуватиме він засобами сценічного мистецтва».

Висновки. Таким чином, при формуванні репертуару свого театру протягом 1885–1891 рр. М. Старицький змушений був зважати на вплив чинників як внутрішніх (виконавський рівень акторського складу трупи; особистий досвід зі створення музично-драматичних вистав, набутий у співпраці з М. Лисенком, та репертуарної політики, напрацьований у першій українській професійній трупі разом з М. Кропивницьким), так і зовнішніх (необхідність конкурувати з потужними театральними колективами, особливо з театром корифеїв під керівництвом М. Кропивницького; смаки глядацької аудиторії; цензурні й владні заборони та обмеження, зокрема на переклади й тематику драматичних творів тощо). Доведено, що репертуар театру поповнювався переважно завдяки новим драматичним творам М. Старицького та заохоченню до творчості учасників його трупи. Показано, що більше половини репертуарних п'єс належали до музично-драматичних жанрів (а не до суто драматичних): відповідно, 53 % проти 47 %, й, отже, підтверджено музично-драматичне спрямування театру М. Старицького.

Перспективи подальших досліджень — вивчення режисерської та драматургічної діяльності М. Старицького в останні роки життя (1891–1898 рр.).

Список посилань

- Антонович, Д. (2003). *Триста років українського театру. 1619–1919*. Київ: ВІП.
- Валуца, С. (2015). Михайло Старицький та Марко Кропивницький: взаємовплив на розвиток театального мистецтва в Україні у другій половині XIX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*, 17, 58–59.
- Гранат, О. Б. (2009). Музично-професійний рівень виконавців — головний чинник розвитку жанру української музичної драми. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*, 22, 342–347.
- Мар'яненко, І. О. (1951). *Минуле українського театру: зустрічі, творча праця*. Київ: Мистецтво.

- Поліщук, В. (2008, 6 березня). Лицарі Мельпомени: Михайло Старицький і Марко Кропивницький: до історії взаємин. *Літературна Україна*.
- Станішевський, Ю. (2006). Український театр кінця XIX — початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття* (с. 11–80). Київ: Інтертехнологія.
- Старицька-Черняхівська, Л. М. (2000). Двадцять п'ять років українсько-го театру (Спогади та думки). *Вибрані твори. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари* (с. 630–740). Київ: Наукова думка.
- Старицький, М. (1965). *Твори* (Т. 8). Київ: Дніпро.
- Стеценко, Л. Ф. (1969). Драматургія М. П. Старицького. В. С. Буряк, О. Є. Засенко та ін. (Ред. колегія), *Історія української літератури* (Т. 4, кн. 2, с. 327–359). Київ: Наукова думка.

References

- Antonovych, D. (2003). *Three hundred years of Ukrainian theater. 1619-1919*. Kyiv: VIP. [In Ukrainian].
- Valuca, S. (2015). Mikhail Staritsky and Marco Kropivnitsky: Interacting with the development of theatrical art in Ukraine in the second half of the XIX century. *Scientific herald of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television: collection of scientific works*, 17, 58-59. Kyiv. [In Ukrainian].
- Garnet, O. B. (2009). The musical and professional level of performers is a major factor in the development of the genre of Ukrainian musical drama. *Actual problems of history, theory and practice of artistic culture: a collection of scientific works*, 22, 342-347. National Academy of Leaders of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].
- Marianenko, I. O. (1951). *The past of Ukrainian theater: meetings, creative work*. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Polishchuk, V. (2008, March 6). The Knights of Melpomene: Mykhailo Starytsky and Marko Kropyvnytskyi: to the history of relationships. *Literary Ukraine*. [In Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2006). Ukrainian Theater of the late 19th — early 20th Centuries: problems of synthetic nature and the formation of the national director's art. *Essays on the history of theatrical art Ukraine of the twentieth century* (pp. 11-80). Kyiv: Intertechnology. [In Ukrainian].
- Staritskaya-Chernyakhivska, L. M. (2000). Twenty five years of Ukrainian theater (Memoirs and Thoughts). *Selected Works. Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs* (pp. 630-740). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Starytsky, M. (1965). *Works* (Vol. 8). Kyiv: Dnipro. [In Ukrainian].
- Stetsenko, L. F. (1969). Dramaturgy of M. P. Starytsky. V. S. Buryak, O. E. Zasenka [and others] (Editorial Board), *History of Ukrainian Literature* (Vol. 4, p. book 2, p. 327-359). Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 26.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.032

УДК 793. 38 (4-11)“18”

Т. С. Павлюк, кандидат мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

24caratsofart@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-3940-9159

СОМАТИЧНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНІЙ БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Розглянуто історичний розвиток соматичних практик у США та досліджено їх зв'язок із сучасними та бальними танцями; проаналізовано головні аспекти провідних практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, Dance Kinesis і Tango Kinesis) у контексті методики викладання хореографічних дисциплін для студентів бальної хореографії, підвищення кваліфікаційного рівня викладачів бальних танців та професійних танцівників; виявлено доцільність застосування соматичних методик, технік і тренінгів у навчанні та професійній діяльності в бальній хореографії.

Ключові слова: *соматичні практики, бальна хореографія, танець, кінестетичні відчуття.*

Т. С. Павлюк, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СОМАТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Рассмотрено историческое развитие соматических практик в США и исследована их связь с современными и бальными танцами; проанализированы основные аспекты ведущих практик (Kinetic Awareness, Alexander Technique, Dance Kinesis и Tango Kinesis) в контексте методики преподавания хореографических дисциплин для студентов бальной хореографии, повышение квалификационного уровня преподавателей бальных танцев и профессиональных танцоров; выявлено целесообразность применения соматических методик, техник и тренингов в обучении и профессиональной деятельности в бальной хореографии.

Ключевые слова: *соматические практики, бальная хореография, танец, кинестетические ощущения.*

T. S. Pavlyuk, Candidate of Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

SOMATIC PRACTICES IN MODERN BALLROOM CHOREOGRAPHY

The aim of this paper is to analyze the rise and development of somatic practices in the context of modern ballroom choreography.

Research methodology is an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactor model, systematicity, complexity, development and pluralism. The study is based on the following methods of scientific knowledge: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. As a result of the analysis of the rise and development of somatic practices (kinetics, kinesthetics, ideokinez, etc.) in the context of modern ballroom choreography, it has been proved that the benefits of somatic practices contributed to their massive popularization in the educational field on the scientific aspects of choreography art in general and ballroom choreography in particular; techniques of thinking and body movements designed to study the ballroom dances contribute to the acquisition of dance skills from natural body movements, the sensation of music and rhythm, the distribution of musical accompaniment in time and space to comprehend the process of perfect movements; the use of somatic practices in the process of professional dancers contributes to the formation of kinesthetic awareness in order to implement a high artistic level of performance of ballroom dancing.

Novelty. The study has enabled a better understanding of the mechanism of somatic practices in the context of modern ballroom choreography.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in choreography.

Key words: *somatic practices, ballroom choreography, dance, kinesthetic sensations.*

Постановка проблеми. Кінетичні та кінстетичні танцювальні методики та тренінги, які виникли на основі розвитку сучасного танцю в США в другій половині ХХ ст., наразі широко використовуються й у процесі підготовки й підвищення кваліфікаційного рівня професійних виконавців бальних танців у багатьох країнах. Інноваційні соматичні практики, акцентуючи на осмисленні та реалізації танцівниками потенціалу у високомайстерних, продуманих, цілеспрямованих, змістовних і водночас природних рухах, спрямовані поліпшити продуктивність, динаміку й художній рівень виступів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення теми доцільності використання соматичних практик у процесі навчання бальних танців та професійної діяльності вітчизняних хореографів з метою формування нового покоління танцівників, підвищення рівня технічного виконання й артистизму.

Проблеми руху, як надзвичайно важливого, проте часто недооціненого та проігнорованого в деяких аспектах елементу виконання в бальних танцях, зацікавлюють багатьох сучасних науковців у контексті дослідження впливу соматичних практик на діяльність танцівників. Проте, на жаль, вітчизняні науковці присвятили вивченню цієї проблеми недостатньо уваги, а відтак, тема і досі є маловивченою — окремі аспекти соматички оглядово висвітлюють або побіжно згадують В. Клапчук (2012 р.), у контексті розроблення для підлітків комплексу бальної хореографії з метою застосування для підвищення рівня соматичного здоров'я на заняттях спортивними бальними танцями; Н. Терешенко (2017), визначаючи підхід до розуміння бального танцю

як складної педагогічної діяльності, що поєднує елементи спорту й мистецтва, та ін. Доцільність упровадження соматичного навчання в професійну підготовку хореографа розглядає Н. Чілікіна (2015 р.), досліджуючи становлення науки хорології та розширення її сфери за допомогою інших наукових галузей. Відтак, здійснений історіографічний аналіз засвідчує необхідність мистецтвознавчого дослідження формування та розвитку соматичних практик, кінетичних та кінестетичних танцювальних методик і тренінгів у контексті сучасної бальної хореографії.

Мета статті – проаналізувати формування та розвиток соматичних практик у контексті сучасної бальної хореографії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Танець (від давньонім. *danson* – «розтягувати» та санскрит. *tan* – «напруження»), як виконавське мистецтво, базується на зміні м'язового напруження, завдяки чому виконавці виражають власну естетичну чуттєвість, дотичну до кінестетичних, емоційних і духовних аспектів людини. Відтак, основою навчання та професійної діяльності танцівників є вдосконалення за допомогою техніки м'язового зусилля – чуттєвість, точність, витонченість тощо. Традиційно, різноманітні танцювальні техніки розвивалися на основі стилістичних особливостей їх винахідників, проте нині світова тенденція навчання не обмежується формуванням танцівника відповідно до стилю танців або певного набору нервово-м'язових структур. Замість того, щоб «правильно» виглядати під час «правильного» виконання рухів, танцівник має навчитися рухатися відповідно до втіленого задуму, лишаючись повністю контактним і реагувати безпосередньо в момент руху. Подібні тенденції навчання не мають шаблонів або жорстких обмежень, сприяють взаємодії думки, відчуття та дії. Соматичні методики та тренінги в хореографічній практиці й освіті вможливають пошук вільних, автономних способів рухатися (Watson, 1994, pp. 39–58).

Головною метою соматичної освіти є підвищення якості виконання рухів, стану тіла та образу життя. Переваги соматичних практик сприяли їх масовій популяризації в освітній та науковій сферах хореографічної діяльності. Слід зазначити, що до 70 рр. ХХ ст. більшість танцівників не використовували методів соматичної практики під час додаткового навчання, проте на сучасному етапі її долучено до навчальних програм багатьох вищих мистецьких навчальних закладів, коледжів, шкіл та студій танцю в Північній Америці, Західній Європі та країнах Азіатсько-Тихоокеанського регіону.

Виникнення соматичної, так званої терапії тіла, взаємодії тіла та розуму, осмислення рухів та їх утворення (Eddy, 2002, p. 119), на думку

багатьох учених, базуються на філософському запереченні картезіанського дуалізму (Hanna, 1980, p. 198). Європейські піонери соматички Ф. Дельсар, Е. Жак-Делькрот та Б. Менсендик прагнули замінити звичну ідеологію жорсткої фізичної підготовки природнішим підходом, який оснований на дослуховуванні до тілесних сигналів, які виникають під час дихання, дотиків або рухів. У 1976 р., Т. Ханна, відомий американський науковець, спеціаліст з методу М. Фельденкрайза, засновник Інституту соматичних досліджень, винайшов термін «соматика», що означає «тіло в його цілісності», який дав назву науковій галузі, що вивчає людське тіло та рухи, а також, згідно з методикою Т. Ханни, соматика дозволяє відчувати й осмислювати тіло зсередини. Соматика (від грец. *Σωματικός* – тіло) – галузь знань, яка вивчає «соми», а саме: тіло з позиції їхнього зовнішнього сприйняття (від першої особи), – проте є не лише сприйняттям живого тіла від першої особи, але і його регуляцією від першої особи.

У контексті впровадження соматички в хореографічні практики важливу роль відіграла діяльність М. Майерс, яка, на думку М. Едді, «посприяла народженню науки й соматички танцю» (Eddy, 2009, p. 9). У 1980 рр. нею проведено майстер-класи з тілесної терапії під час Американського танцювального фестивалю в університеті Дюка, які надихнули багатьох провідних хореографів та викладачів танців, членів Міжнародної асоціації танцювальної науки та медицини і професійного танцювального товариства на наукове розроблення соматичного навчання в контексті хореографічного мистецтва.

На думку М. Манджоні, існує історичний зв'язок між сучасним танцем та розвитком соматичних теорій і практик, оскільки вони тісно пов'язані – виникли одночасно і є формами тіла, де людина нічим не обмежена. Більше того, засновники сучасного танцювального руху – Ф. Дельсар, Е. Жак-Далькрот, Р. Лабан, А. Дункан та М. Вігман здійснили вагомий внесок у формування, а їх послідовники, відомі американські танцівники другої половини ХХ ст., розробили власні соматичні методики і тренінги, що посприяло розвитку цієї галузі в хореографії (Mangione, 1993, p. 27).

Так, курс «Кінетична обізнаність» А. Халпрін оснований на власному способі танцівниці створення рухів, сприяв розумінню меж тіла та реакцій організму під час ініціації (Ross, 2007, p. 53). Згідно з її словами, осмислення кінестетичного почуття має «особливий сенс для руху» (Halprin, 1995, p. 33). Створені нею групові вправи «Рухові ритуали» визначають спосіб переміщення тіл танцівників у просторі й часі, а моделі духів основані на динамічних якостях: качанні, падінні, ходьбі, бігу, плазуванні, стрибках та різноманітних способах переміщення

ваги. Програма «Планетарний танок» спрямована на концентрацію рухів кожної частини тіла.

Незалежний американський хореограф Н. Торф, котра стала відомою в 1970 рр. завдяки виконанню мінімалістичних танців і досліджень у сфері контактної імпровізації, розробила методіку нервово-м'язової перепідготовки, яка передбачала репатріацію та реорганізацію тіла для фокусування уваги на творчій роботі з метою лікування від хронічних травм.

Дослідниця терапії й анатомії, аналітик Інституту руху Лаван — Б. Б. Коен, розробила різноманітні танцювальні стилі, танцювальну терапію та методіку руху і свідомості «Body-Mind Centering», уможлививши подальші наукові розробки в галузі рухів, танцю, йоги, психотерапії тіла тощо.

Е. Саммерс розробила «Kinetic Awareness» — соматичну практику, яка сприяє дослідженню та розвитку унікальних здібностей рухатися, а також свідомого вибору фізичного комфорту, відповідно до його пропріоцепція (від лат. *proprius* — «власний» та *receptor* — «приймаючий») — м'язове відчуття, відчуття положення частин власного тіла стосовно один одного в просторі, тобто дослуховування до сигналів власного тіла — ключова дія в стані руху та спокою. Ця практика поділена на п'ять етапів — від повільного, обережного руху однієї частини тіла за один раз, до складнішої координації швидкості, напруження та рівнів взаємодії. Слід зазначити, що «Kinetic Awareness» із часом стала головною танцювальною технікою компанії «Elaine Summers Dance & Film Co.» та протягом останніх десятиліть є темою досліджень та розробок багатьох професійних хореографів, науковців, викладачів центру «Kinetic Awareness», а також основою навчальних програм департаментів танцю у вищих мистецьких навчальних закладах США та Європи (Kinetic Awareness, 2018).

Відомими є також і методіки С. Фрейлі з танців «глибинного руху»; «Continuum Movement» Е. Конрад (соматичний експериментальний метод свідомого вивчення себе як частини біологічного й планетарного процесу); «Skinner Releasing Technique» Д. Скінер (використання природного положення тіла в неструктурованих, імпровізаційних рухах на основі образів, голосу, мови й музики як творчих стимулів) та ін.

Подальші розробки різноманітних методик використання соматичної свідомості в рухах (акторська майстерність, бойові мистецтва, фізичні вправи, фізіотерапія й танець), завдяки різноманітності тілесних, творчих і наукових професій, сприяли формуванню міждисциплінарної соматичної освіти.

У контексті сучасного танцю соматичні практики дозволяють хореографам осмислити власні рухи, витримувати більше навантаження, підвищують професіоналізм виступів та допомагають виконавцям уникнути травмування або швидко відновитися після них.

Подібний взаємообмін між хореографічною й соматичною практиками є безумовним та беззаперечним. Найвідоміші винахідники новітніх методик навчання танцю та тренінгів Е. Вейхон (Ideokinesis) та Д. Скенлон (Alexander Technique) інтегрують соматичні дослідження у свою методику; Є. Карцгаг також використовує Alexander Technique у власному оригінальному методі викладання хореографії й танцю; Т. Браун, активна прихильниця методу контактної імпровізації (техніки, у якій збереження партнерами фізичного контакту дозволяє досліджувати та працювати з тілом в усіх аспектах рухів), засновниця одного з провідних колективів сучасного танцю — «Компанія Тріші Браун», під час тренінгів застосовувала методику Alexander Technique та Kinetic Awareness, розроблену Е. Саммер.

У бальному танці важливе значення має контакт між партнерами. Більша частина відчуттів танцівників виникає під час контакту — імпульс та зрушення ваги, тобто відчуття, які також можна назвати кінестетичними. Танцювальна пара, як протиставлення двом окремим людям, котрі мають власну свободу та волю — це творча одиниця (окремі разом), зі спільним центром, створивши який вони можуть відчувати зрушення ваги разом та рухатися по єдиному імпульсному шляху, що сприяє втіленню високого художнього рівня виконання бальних танців.

Елементи партнерства поєднуються для створення ефекту гештальта — погляд, дотик, зміни ваги, імпульс та усвідомлення взаємодії партнерів як безумовне свідчення того, що хороший лідер є хорошим послідовником, і створюють ідеальне танцювальне партнерство, у якому танцівники перебувають разом («буття») і привносять своє «цілісне я» в єдиний танцювальний досвід. Поняття «буття» в цьому разі містить фізичний рівень і організацію, психічний стан та осмислення, а також взаємодію цих процесів з безпосереднім ментальним, географічним та емоційним середовищем; «цілісне я» — це досвід на танцювальному майданчику й поза ним, інтелект, емоції, індивідуальність тощо. Подібний підхід до партнерства в контексті поліпшення емоційного та духовного стану, орієнтованого на повноцінне та високопрофесійне творче вираження, відображає осмислення самовдосконалення, яке стало важливою складовою хореографічної культури на сучасному етапі.

Використання соматичних практик наразі є найефективнішим засобом досягнення індивідуального розвитку, сприяє контакту між танцювальною парою.

Наприклад, Alexander Technique — порівняно проста і практична методика, спрямована на поліпшення пересування, балансу, підтримки, гнучкості та координації, підвищує результативність, а відтак, формує важливі навички для виконання бальних танців. Ця техніка підвищує кінестетичну чуттєвість, пропонуючи виконавцеві послугоуватися живим і природним, а не жорстким контролем; танцівники мають можливість рухатися з більшою легкістю та рівновагою, незалежно від стилів руху.

До трьох основних етапів координації навчання (з 29), розроблених австралійським актором Ф. М. Александером (F. M. Alexander), належать: «The Beginnings of Means-Whereby», «The Beginnings of Inhibition» та «Beginning to Explore Direction» (Richmond, 1994, pp. 24–38). Перший етап активує кінестетичний імпульс, другий — позначає його дію, а третій — задає напрямок.

Під час етапу «The Beginnings of Means-Whereby» танцівники звертають увагу на власне «Я» під час руху, тобто під час виконання або вивчення рухів сам процес є пріоритетним щодо кінцевого результату. Концентрація танцівників на усвідомленні змінних відношень тіла в русі, а не лише на кроках та позиціях, сприяє розкриттю самих рухів.

«The Beginnings of Inhibition» — процес, який забезпечує легкі, природні рухи. Використовуючи стримування, танцівники вчаться розрізняти звичні рухи та контролювати їх. Цей етап дозволяє сфокусувати увагу на «рухомому Я», не втручаючись у закони координації, а також відновити кінестетичне відчуття, якщо воно стане невідчутним через втому під час репетиційного процесу.

Останнім етапом підготовки є «Beginning to Explore Direction», який дозволяє стати повністю зовнішньо виразними, чітко виконувати намічені рухи. Танцівники чудово знають своє тіло та контролюють власні рухи — зв'язок із простором, як значне середовище, у якому можна танцювати.

На сучасному етапі Alexander Technique в підготовці танцівників представлена багатьма курсами в навчальній програмі вищих мистецьких навчальних закладів на міжнародному рівні (наприклад, у Бостонській консерваторії музики й танцю, департаменті театру та танцю університету Колорадо, департаментах танцю в університетах Іллінойса, Вісконсина й деяких коледжах), а окремі з них є невід'ємною складовою вимог до ступеня Бакалавр (Bachelor of Dance) та Магістр (Master's of Dance).

Всесвітньо відомими програмами атестації вчителів бальних танців та навчання студентів-хореографів у багатьох провідних вищих мистецьких навчальних закладах США є також «Dance Kinesis» та «Tango Kinesis», розроблені П. С. Томасом (Percell Rivere St Thomass) — членом Національної асоціації вчителів танців Америки (National Dance Teachers Association of America (NDTA) (All Members Directory, 2018), які основані на кінезіології — вивченні м'язових рухів у часі та просторі.

Програма «Dance Kinesis: the missing dimension in Ballroom and Latin dance», яка складається із 17 тематичних підрозділів та вправ для початківців (триває до 18 місяців, 2–3 рази на тиждень) і 8 курсів для професійних танцівників (8–10 місяців), базується на поєднанні бального, латинського, класичного та бродвейського джазового танців.

П. С. Томас підкреслює: танець — це не вираження запропонованих схем кроків і фігур, а форма природного руху, заданого певним ритмом, часом і стилем. Особливістю програми мислення та рухів тіла, спеціально розробленої для вивчення бальних і латинських танців, є засвоєння навичок розвитку танцю з природних рухів тіла. Слід зазначити, що кілька курсів програми безпосередньо спрямовані на формування навичок слухати музику й розуміти ритми, розподіляти музику в часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху (FAQ, 2018).

Програма «Tango Kinesis: The Missing Dimension in Dancing Tango» основана на автентичному стилі танго «Nacional Acedemia de Tango», «Escuela de Tango Argentina» та елементах тренінгу «Dance Kinesis».

Наразі програма «Dance Kinesis» викладається й у форматі семінарських та групових занять по всьому світу, що безумовно є свідченням популяризації долучення соматичних практик до бальної хореографії.

Висновки. На основі виконаного аналізу формування та розвитку соматичних практик (кінетики, кінестетики, ідеокінезу та ін.) у контексті сучасної бальної хореографії доведено: переваги соматичних практик сприяли їх масовій популяризації в освітньому та науковому аспектах хореографічного мистецтва загалом та бальної хореографії зокрема; методики й техніки мислення та рухів тіла, розроблені для вивчення бальних танців, допомогли засвоїти навички розвитку танцю з природних рухів тіла, відчуття музики й ритму, музичного супроводу в часі та просторі для осмислення процесу бездоганного руху; використання соматичних практик у процесі діяльності професійних танцівників сприяє формуванню кінестетичного усвідомлення з метою втілення високого художнього рівня виконання бальних танців.

Перспективи подальших досліджень. На нашу думку, використання соматичних практик у процесі навчання бальних танців та професійної діяльності вітчизняних хореографів сприятиме формуванню нового покоління танцівників, підвищенню рівня технічного виконання та артистизму. Відтак, означена тема потребує подальшого дослідження.

Список посилань

- Клапчук, В. (2012). *Вплив спортивних бальних танців на рівень фізичного здоров'я підлітків середнього шкільного віку*. Взято з <http://eir.zntu.edu.ua/handle/123456789/2376>.
- Терешенко, Н. (2017). *Бальні танці як спортивно-естетична діяльність та педагогічний процес*. Взято з <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream....pdf>.
- Чілікіна, Н. (2015). *Проблематика сучасної хореографічної освіти*. Взято з https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2015/12_2/39.pdf.
- All Members Directory. *National Dance Teachers Association of America (NDTA)*. Retrieved from <http://www.nationaldanceteachers.org>.
- Batson, G. (1994). Stretching technique: A somatic learning model. *Training* purposively. *Impulse*, 2, 39–58.
- Eddy, M. (2002). Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs. *Journal of Dance Education*, 2, 119–127.
- Eddy, M. (2009). A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 1, 5–27.
- FAQ. *Dance Kinesis*. Retrieved from <https://www.dancekinesis.com>.
- Halprin, A. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hanna, T. (1970). *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. New York: Holt Reinhart.
- Hanna, T. (1980). *The Body of Life*. New York: Alfred A. Knopf, Inc. Kinetic Awareness.
- Encyclopedia. *Nation Master*. Retrieved from <http://www.statemaster.com>.
- Mangione, M. (1993). *The origins and evolution of somatics interviews with five significant contributors to the field. Doctoral dissertation*. Columbus, Ohio: The Ohio State University.
- Richmond, P. (1994). The Alexander Technique and dance training. *Impulse*, 2, 24–38.
- Ross, J. (2007). *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkeley: University of California Press.

References

- Klapchuk, V. (2012). *Effect of sport ballroom dancing on the physical health of adolescents of middle school age*. Retrieved from <http://eir.zntu.edu.ua/handle/123456789/2376>. [In Ukrainian].

- Tereshenko, N. (2017). *Ballroom dancing as a sport-aesthetic activity and pedagogical process*. Retrieved from <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream..pdf>. [In Ukrainian].
- Chilikina, N. (2015). *Issues of modern choreography education*. Retrieved from https://library.udpu.edu.ua/library_files/probl_sych_vchute-la/2015/12_2/39.pdf. [In Ukrainian].
- All Members Directory. *National Dance Teachers Association of America (NDTA)*. Retrieved from <http://www.nationaldanceteachers.org> [in English].
- Batson, G. (1994). Stretching technique: A somatic learning model. Training purposively. *Impulse*, 2, 39–58 [in English].
- Eddy, M. (2002). Dance and somatic inquiry in studios and community dance programs. *Journal of Dance Education*, 2, 119–127 [in English].
- Eddy, M. (2009). A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 1, 5–27 [in English].
- FAQ. *Dance Kinesis*. Retrieved from <https://www.dancekinesis.com> [in English].
- Halprin, A. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Middletown: Wesleyan University Press. [in English].
- Hanna, T. (1970). *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. New York: Holt Reinhart. [in English].
- Hanna, T. (1980). *The Body of Life*. New York: Alfred A.e Knopf, Inc. [in English].
- Kinetic Awareness. Encyclopedia. *Nation Master*. Retrieved from <http://www.statemaster.com> [in English].
- Mangione, M. (1993). *The origins and evolution of somatics interviews with five significant contributors to the field. Doctoral dissertation*. Columbus, Ohio: The Ohio State University [in English].
- Richmond, P. (1994). The Alexander Technique and dance training. *Impulse*, 2, 24–38 [in English].
- Ross, J. (2007). *Anna Halprin: Experience as Dance*. Berkeley: University of California Press [in English].

Надійшла до редколегії 14.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.033

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>

ЕВОЛЮЦІЯ ШОУ-ПРОГРАМ: МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

Досліджено загальні особливості еволюції танцювальних (театралізованих) шоу-програм. Розглянуто останні наукові праці й публікації, присвячені сучасній індустрії танцювальних шоу-програм. Проаналізовано численні визначення понять «шоу», «шоу-програма» і «шоу-бізнес». Запропоновано типологію шоу-програм та визначено місце в ній танцювальних видовищ. Охарактеризована творчість засновників і основних представників танцю «модерн» і «постмодерн». Виявлено початок театралізованих шоу з танцю «модерн» та «постмодерн» (сучасного танцю). Розглянуто стилі і напрями сучасного танцю, які стали основою шоу-програм наприкінці XX — на початку XXI ст. Досліджено роль науково-технічного прогресу в розвитку різних стилів танцювальних шоу на початку нинішнього століття. Проаналізоване значення сюжетної лінії в еволюції танцювальних шоу-програм.

Ключові слова: *шоу, шоу-програми, шоу-бізнес, танець, театр, балет, концерт, видовище, виконавець, мистецтво.*

А. В. Якобчук, аспірант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ЕВОЛЮЦІЯ ШОУ-ПРОГРАММ: ПРОШЛОЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Исследованы общие особенности эволюции танцевальных (театрализованных) шоу-программ. Рассмотрены последние научные работы и публикации, посвященные современной индустрии танцевальных шоу-программ. Проанализированы многочисленные определения понятий «шоу», «шоу-программа» и «шоу-бизнес». Предложена типология шоу-программ и определено место в ней танцевальных зрелищ. Охарактеризовано творчество основателей и основных представителей танца «модерн» и «постмодерн». Вывявлено начало театрализованных шоу с танца «модерн» и «постмодерн» (современного танца). Рассмотрены стили и направления современного танца, которые стали основой шоу-программ в конце XX — начале XXI в. Исследована роль научно-технического прогресса в развитии различных стилей танцевальных шоу в начале нынешнего века. Проанализировано значение сюжетной линии в эволюции танцевальных шоу-программ.

Ключевые слова: *шоу, шоу-программы, шоу-бизнес, танец, театр, балет, концерт, зрелище, исполнитель, искусство.*

O. V. Yakobchuk, postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

THE EVOLUTION OF SHOW PROGRAMS: PAST AND PRESENT

The aim of this paper is to analyze of evolution of show programs in the world dancing art and international show business. At the same time a known quantity of approaches to the global and national development of dancing show programs were added and deepened.

Research methodology. Studying dancing shows in Ukraine and abroad represents quite challenging research perspective, the analysis of which is implemented through the use of multidisciplinary approach, in particular, the attraction of methodological tools of the choreology (the method of writing down the signs and characters that indicate movements in dance), culture- and art criticism, the theory of culture and cultural history, theater and esthetics as well.

Results. The article deals with the general features of evolution of the adapted for the stage show programs. They are directly connected with the synthesis of theater, are written by the musician and put on the stage by the director. The adapted for the stage show programs are one of types of cultural work and activities the theatrical effects of which are characterized by light, music, suits, etc. The author offers the typology of show programs and determines the place of dance performances in it. At the same time show programs or fancy-dress entertainment programs have the thematic scenario course. It is probable that in the future dancing show programs will be to a large extent focused on the media environment, including on more spectacular, interesting acrobatic and circus tricks, computer special effects in the visual plan.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the new facts concerning studying dancing show programs in the scientific literature of Ukraine and abroad.

The practical significance. Ukrainian scholars may find the information contained in this article useful for developing new concepts of the adapted for the stage show programs in the future.

Key words: *show, show programs, show business, dance, theater, ballet, concert, show, performer, art.*

Постановка проблеми. Шоу-програми розвиваються в загальному потужному мейнстрімі сучасного танцю як стилі мистецтва сьогодення, що містить танцювальні техніки й напрями ХХ — початку ХХІ ст., які сформувалися на основі американського і європейського танцю. В останні десятиліття ці техніки й напрями набули заслуженої популярності і в Україні, перетворилися на унікальні феєричні дійства, де беруть участь високопрофесійні виконавці. Спільними ознаками найкращих українських шоу-програм є такі: преміальність, але водночас масовість і видовищність, поєднання модерних і класичних елементів, долученість талановитих постановників і хореографів.

Вивчення згаданих шоу в Україні та за її межами — доволі складна дослідницька проблематика, аналіз можливий за допомогою мультидисциплінарного підходу, зокрема долучення методологічного інструментарію хореології (науки про мистецтво танцю), культуро- й мистецтвознавства, теорії культури й історії культури, театрального мистецтва, а також естетики.

Формування наукового інструментарію з вивчення танцювальних шоу-програм як культурно-мистецького явища кінця минулого — початку нинішнього століть перебуває лише на стадії становлення. Більше того, слід констатувати, що наукова / фахова література повільно «реагує» на інновації у сфері сучасних танцювальних шоу-програм. Натомість інформація щодо них дедалі частіше подається на ресурсах інтернет-мережі — численних сайтах, блогах, у соціальних мережах, а також в онлайн-ових ЗМІ.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед фахових дослідників масових театралізованих заходів в Україні слід назвати, зокрема, лише окремих авторів монографій і дисертацій: О. Верховенко (2013), А. Горбова (2010), О. Кужельного (2012), Б. Кокулєнка (2010), М. Погребняк (2009), Київ, А. Житницького (2005), О. Шабаліну (2010), Харків, Л. Серих (2010), Суми, Н. Борсук, А. Тараканову (2014), Вінниця, а також публікацій — викладачів Київського національного університету культури і мистецтв М. Мельник (2012), М. Татаренко (2014) та інших учених.

Українська наукова школа, звичайно, детально проаналізувала вагомий позитивний вплив на театралізовані дійства і шоу в Україні масштабних масових заходів, зокрема проведення чемпіонату Європи з футболу (2012 р.) або фіналів Євробачення (2005 і 2017 рр.). Утім, значних концептуальних праць саме на цю тему, де був би підсумований і узагальнений український досвід, поки що немає.

Водночас слід указати на невирішені раніше питання й аспекти загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Серед них зокрема — простеження еволюційного розвитку танцювальних шоу-програм від 90-х рр. ХХ ст. до сьогодення.

Мета статті — проаналізувати еволюцію шоу-програм у світовому танцювальному мистецтві та міжнародній індустрії розваг. При цьому під час дослідження мають бути доповнені та поглиблені відомі підходи до глобального й національного розвитку танцювальних шоу-програм. Крім того, у статті висвітлюються нові факти до вивчення танцювальних шоу-програм у науковій літературі України та зарубіжжя.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ключовим у вивченні цієї теми є поняття «шоу» (з англ. «show» — показ, демонстрація), яке

наразі стало одним із найбільше використовуваних у культурологічному дискурсі. Від «шоу» похідними стали такі поняття, як «шоу-програма», «шоу-бізнес» тощо. Концентруючи модерні художньо-естетичні цінності, численні різновиди сучасного шоу спроможні оперативного реагувати на динамічні соціокультурні процеси сьогодення, а також запити найвибагливішої аудиторії зі специфічними особливостями в різних країнах світу.

Нині існує немало визначень поняття шоу, кожне з яких має відповідне теоретико-методологічне й практичне обґрунтування (табл. 1). Із поняттям «шоу» безпосереднім чином пов'язаний шоу-бізнес як прояв комерційної складової індустрії розваг.

Таблиця 1

Наукові визначення поняття «шоу» та «шоу-бізнес»

Праця (словник, монографія тощо), автор	Визначення
«Великий тлумачний словник сучасної української мови»	«Існують інваріанти значення шоу: видовище, вистава, показні заходи з метою привернення уваги. Шоу-бізнес об'єднує форми індустрії розваг, а також відповідні їй професії та заклади» («Великий тлумачний словник», 2005, с. 1628)
«Сучасний словник іншомовних слів»	Шоу — це: 1) «вистава розважального жанру за участі відомих зірок естради, цирку або джаз-оркестру»; 2) «те, що привертає увагу, розраховане на зовнішній ефект» (Нечволод, 2007, с. 758). «Шоу-бізнес представляє собою мистецтво розваг, теле- і радіопередач, а також професії і підприємства, що відносяться до нього» (Нечволод, 2007, с. 758). Крім того, набуває поширення поняття «професіонала-шоумена — ведучого естрадно-розважальної програми» (Нечволод, 2007, с. 758).
М. Поплавський «Менеджер культури»	«Шоу-бізнес передбачає реалізацію засадничих положень феномену менеджменту в галузі культурно-мистецької діяльності з її функціональною специфікою, економіко-правовими й організаційно-управлінськими аспектами діяльності закладів культури в Європі і нашій державі» (Поплавський, 1996, с. 124)

М.Поплавський «Менеджер шоу-бізнесу»	«Шоу-бізнес – специфічна сфера соціокультурної діяльності суспільства і явище масової культури». Компонентами вивчення шоу і шоу-бізнесу названі його періодизація, концептуалізація перспективних моделей, аналіз соціокультурних, економічних і правових вимог до фахової діяльності сучасного шоу-менеджера з питань маркетингу, публіситі, промоушн та самоменеджменту (Поплавський, 1999, с. 37).
М.Поплавський «Шоу-бізнес: теорія, історія, практика»	«Складовими поняттєвого категоріального апарату шоу і шоу-бізнесу є теорія, методологія й проблеми практичного управління шоу-бізнесовими структурами, вироблення стратегій управлінських рішень, конструктивне налагодження лідерства в структурах шоу-бізнесу, забезпечення єдності стратегічного та інноваційного в зазначеній галузі менеджменту, особистісні якості естрадно-концертного шоу-менеджера» (Поплавський, 2001, с. 90).
Ю.Осик та ін. «Особливості менеджменту в сфері шоу-бізнесу»	«Шоу-бізнес являє собою комерційну діяльність засобами адресованого масовій аудиторії виконавства, інструментальної музики, танців, гумористичних, сатиричних творів тощо... Споріднене з шоу-бізнесом поняття індустрії розваг асоціюється, з-поміж іншого, з комерцією виробництва і прокату кінофільмів, програм телебачення, популярних концертно-естрадних програм тощо» (Осик, 2013, с. 437).
М. Павлов «Социокультурное проектирование шоу-программ: организационно-педагогический подход»	«Шоу-бізнес є окремою, самостійною системою в рамках сфери послуг, передбачає певні сфери діяльності, що має немало особливостей, які виокремлюють шоу-бізнес на фоні ширших понять, таких як індустрія розваг, культура чи мистецтво. Найважливішими аспектами шоу-бізнесу є: комерційний характер діяльності; задоволення потреб у розвагах; видовищність вистави; орієнтація на масових глядачів» (Павлов, 2006, с. 25).

Шоу чи шоу-програми є формами культурно-дозвілєвої діяльності, які постійно розвиваються. Їхня динаміка – це безперервний процес

переходу від минулого до сьогодення, від сьогодення до майбутнього. Цей стан формується й підтримується як внутрішніми закономірностями розвитку культурно-дозвіллевої діяльності, так і загальними тенденціями розвитку культури суспільства й світової культурної цивілізації. Крім того, шоу-програми безсумнівно сприяють усуненню явищ культурного й соціального відсторонення, налагодженню діалогу між різними культурами і поколіннями, народженню нових талантів.

Важливим дослідницьким питанням є типологія шоу-програм. На нашу думку, серед їх видів доцільно виокремити:

1) ток-шоу — програми, інформаційного, публіцистичного спрямувань, що актуалізують важливі проблеми сучасності (політичні, культурні, історичні, соціальні, економічні);

2) шоу зірок естради — яскраві виступи відомих артистів, представників мистецтва. Важливу роль відіграє ведучий. Головна його функція — бути сполучною ланкою між усіма складовими заходу;

3) реаліті-шоу — згідно з одним із визначень, це життєвоподібні жанри видовищної комунікації, з елементами розваги, можливістю приємного проведення часу біля телевізора в ролі пасивного споживача чийось думок, емоцій, почуттів максимально наближених до реалій буття. Виокремлюється значна кількість реаліті шоу-програм («шоу талантів», «шоу знайомства», «шоу професії», «шоу-пригода», «шоу навчання», «шоу виживання» та ін.). Зокрема шоу талантів — наймасовіші та найрейтинговіші шоу, у яких глядачі мають змогу спостерігати за народженням нової зірки;

4) масові видовищні шоу-програми, які є предметом саме цього дослідження.

При цьому безсумнівно можна розглядати танцювальні шоу як дзеркало культури, як її об'єктивний образ, модель. Танцювальне мистецтво здатне передавати інформацію про сучасний культурний простір, відображаючи основні характеристики епохи постмодерну й медіакультури. Залежно від них засоби виразності танцювальних шоу-програм та їх функції зазнають вагомих змін.

Основою сучасних танцювальних шоу є танець «модерн», а провідними діячами, котрі в другій половині ХХ ст. започаткували цей стиль, були Е. Жак-Далькрос (Швейцарія) і Ф. Дельсарт (Франція). Серед перших практиків танцю модерн сучасні науковці називають таких видатних діячів, як А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дені, Т. Шоун тощо (Карпенко, 2017).

На думку іноземних учених, засновницею сучасного танцю, що стилістично був основою всіх танцювальних шоу-програм останніх десятиліть, є Лої Фуллер, котра уперше застосувала театральне

освітлення й декорації для створення фантастичних ефектів. Її справу продовжила Ісідора Дункан, яка розробила вільний танцювальний стиль, де використовувала швидкі, природні й виразні рухи тіла (Counsell, 1996, p. 27).

Відповідно до праць А. Ходж, із 1960-х рр. у Нью-Йорку вперше виник танець «постмодерн», який деякі вчені називають також сучасним танцем. Він використовується багатьма всесвітньо відомими танцювальними шоу. Найзначимішими представниками танцю «постмодерн» є Таллі Бітті, Тріша Браун, Алвін Ейлі, Мерс Каннінгхем, Дональд Мак-Кейл, Алвін Ніколаї, а також Пол Тейлор (Hodge, 2000, p. 113-114). Паралельно із цим в країнах Західної Європи формується стиль «contemporary dance» (у Франції його представниками й ідейними натхненниками є режисери й хореографи Ф. Декуфле і Ж. Монтальво, а в Бельгії — Я. Фабр). У подальшому, як у США, так і в Західній Європі новітні стилі танцю, що бралися «на озброєння» постановниками танцювальних шоу, виникали одночасно — наприклад, диско, ламбада, макарена, брейк-данс, хіп-хоп та ін.

Отже, розвиток сучасної індустрії театралізованих танцювальних шоу започатковано наприкінці минулого століття в країнах Європи та Північної Америки. Надаючи належне східним танцювальним практикам і оригінальним концепціям шоу, необхідно визнати, що саме в державах Європи, а також у Сполучених Штатах Америки протягом останніх десятиліть відкрито величезну кількість танцювальних шкіл і студій, розвиваються нові танцювальні стилі, а також посилився інтерес до напрямів класичного танцю. Означені фактори зумовили те, що надзвичайно динамічно розвивається і сфера шоу-програм (доцільно згадати хоча б всесвітньо відоме Євробачення). Глобальну роль відіграють такі вражаючі й фантастичні танцювальні шоу сучасності, як «Sensation», «Electric Daisy Carnival», «Love Parade», «Creamfields» та ін.

Шоу-програми виникли на базі концертних програм із танцювальною основою. Загалом хореографічна складова вможливила існування багатьох сценічних жанрів — від опери до естрадного ревію. На межі ХХ й ХХІ ст. Д. Бернадська відзначає «утворення синтетичних художніх форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтва». На думку дослідниці, еkleктичні тенденції «супроводжуються пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою, зокрема, від традиційних балетних форм, порушенням канонів класичного танцю тощо» (Бернадська, 2003, с. 23).

Відповідно до здійснених наукових розвідок, основою танцювальних шоу впродовж останніх десятиліть є саме так звана «комерційна

хореографія», яка являє собою танцювальні постановки, спеціально створені для фільмів, реклами, модних показів, музичних відеокліпів та різних телевізійних шоу (Данчук, 2008, с. 39). Зазначимо, що термін «комерційна хореографія» — досить умовний, імовірно запозичений із відповідних іншомовних видань і потребує подальшого обґрунтування. Як відзначають автори окремих праць, найпопулярнішими в сучасній хореографії є не класичні стилі танцю, а саме «вуличний» танець (стріт-денс), що поєднує відразу кілька сучасних танцювальних стилів (хіп-хоп, хаус, попінг, локінг, крамп тощо) (Кужельний, 2012, с. 76).

Потужним стимулом розвитку різних стилів танцювальних шоу на початку ХХІ ст. науковці (Іонеско, 2005 та ін.) називають науково-технічний прогрес, розвиток технічних засобів для сцени (світло, звук, різноманітні спецефекти, лазерні проекції тощо). Завдяки цьому такі заходи, як Євробачення, олімпіади, чемпіонати світу з футболу тощо перетворилися на театралізовані дійства, що посприяли розширенню індустрії розваг. У контексті зазначеного важливо, що країна, яка приймає названі вище заходи, також отримує потужний стимул для розвитку, з одного боку, власного шоу-бізнесу й індустрії розваг, а з іншого — сфери хореографічного мистецтва в усіх його проявах.

О. Чепалов (2007, с. 120) зазначає, що нині концепції танцю розвиваються за двома базовими напрямками — неокласичним і постмодерним. У першому простежується орієнтація на стилі художньої культури ХХ ст. (імпресіонізм, модерн, неокласицизм, кубізм, абстракціонізм тощо). У межах постмодерного напрямку пропонується цілковито нова модель сприйняття танцю і його репрезентації, а також відповідних формально-технічних засобів, тем й образів. Саме тому, намагаючись знайти оригінальні форми чіткого відображення людського життя, сучасний балетмейстер повинен здійснювати еkleктичне поєднання різних стилів.

Багато дослідників сучасної танцювальної культури західноєвропейських країн (Великої Британії, Ірландії, Франції, Німеччини, Іспанії та ін.) (Counsell, 1996; Jones, John Bush, 2003) переконані, що в ній динамічно змінюється сюжетна лінія танцювальних шоу. «Історії», з якими намагаються ознайомити глядачів і слухачів режисери шоу, дедалі більше відповідають сучасній дійсності, вони взяті з повсякденності сучасної людини (за винятком історичних стилізацій та пародій). Водночас, як стверджують сучасні зарубіжні науковці, у танцювальних шоу-програмах Європи з елементами комерційної хореографії часто сюжетом є класичні, «вічні» теми (Jones, John Bush, 2003, р. 11). Крім того, як уважає К. Каунселл (Counsell, 1996, р. 30), для таких шоу

спеціально підбираються загальновідомі музичні композиції — популярні мелодії й класична музика.

Вочевидь неминучим є виникнення нових сучасних танцювальних напрямів, зокрема «міксованих постановок». Наразі значного поширення набув термін «естрадний танець», що поєднує стилізацію народних танців, демі-класику, степ, спортивні танці, модерн-джаз танці тощо. На думку В. Карпенка та І. Карпенка, «оскільки професійні хореографи володіють великою кількістю технік, то поєднання лексики й термінології неминуче, а це свідчить про те, що надалі спостерігатимемо розширення термінологічної системи сучасних танцювальних напрямів» (Карпенко, 2017, с. 6).

Отже, танцювальні / театралізовані шоу-програми — один із видів хореографічного мистецтва, які найдинамічніше розвиваються в Україні і світі. Вони являють собою один із видів культурно-дозвілєвої роботи й активності, для котрого характерні всі театральні ефекти: тематичний сценарний хід, розважальність, світло, музика, костюми тощо. Водночас загальновідомо те, що сучасні танцювальні шоу-програми створюються спонтанно, імпровізовано, не мають чіткої композиційної структури. Окрім того, багато із цих видовищ доволі складно класифікувати за жанром зважаючи на «перенасиченість» мультимедійними технологіями (Донеченко, 2016, с. 176).

Висновки. Таким чином, розгляд загальних особливостей еволюції шоу-програм минулого та сучасності дозволив дійти таких висновків:

- для всіх наукових джерел на тему сучасних танцювальних шоу-програм характерний один недолік — вони «не встигають» висвітлювати багато яскравих прикладів танцювальних шоу, які виникають в Україні та світі впродовж останніх років чи навіть місяців;
- театралізовані шоу-програми своїй еволюції мають завдячувати такому поняттю, як синтез театрального мистецтва. Останній виникає під час виконання твору, що написаний музикантом, поставлений на сцені режисером, але в якому активно використовуються засоби декорацій, танцювальної пластики, пантоміми тощо;
- театралізоване шоу — один із видів культурно-дозвілєвої роботи й активності, якому властиві наявність усіх театральних ефектів: світло, музика, костюми тощо. Ідеться, насамперед, про шоу-програми або костюмовані розважальні програми, які мають тематичний сценарний хід;
- імовірно, що надалі танцювальні шоу-програми будуть ще в більшій мірі орієнтовані на медіа-середовище, зокрема на видовищність, цікавість у візуальному сенсі, оскільки в цих шоу

використовуватимуться акробатичні й циркові трюки, комп'ютерні спецефекти, тобто все, що може вразити глядача.

Означена тема, безумовно, має значні перспективи для подальших досліджень. Доцільно звернутися до малодосліджених елементів танцювальних шоу, наприклад, задіяння в масових виставах елементів історії, етнографії, міфології. Крім того, інтерес для вітчизняних учених може становити співвідношення в танцювальних шоу національного й світового (у випадку України — українського і загальноєвропейського), етнічного та інноваційного, архаїчного й постмодерного.

Список посилань

- Бернадська, Д. П. (2003). Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв*, 9, 22–29.
- Борсук, Н. і Тараканова, А. (2014). *Танці в сучасних ритмах*. Вінниця: Нова Книга.
- Великий тлумачний словник сучасної української мови* (з дод. і допов.). (2005). Київ: Ірпінь.
- Верховенко, О. (2013). *Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ — початку ХХІ століття (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства)*. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Горбов, А. і Колонькова, О. (2010). *Постановка видовищно-театралізованих заходів*. Київ: Шкільний світ.
- Данчук, Л. І. (2008). *Азбука режисури шоу-програм*. Житомир: Полісся.
- Донченко, Н. П. (2016). Творчий процес створення літературного сценарію різноманітних театралізованих форм. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 37, 174–181.
- Житницький, А. З. (2005). *Драматургія масових театралізованих заходів*. Харків: Тимченко А. М.
- Ионеско, Э. (2005). Есть ли будущее у театра абсурда? *Театр абсурда. Сборник статей и публикаций* (с. 191–195).
- Карпенко, В. Н. и Карпенко, И. А. (2017). Генезис танцевальной терминологии в современном танце. *Наука. Искусство. Культура*, 1 (13), 5–9.
- Кокуленко, Б. Г. (2010). *Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини. (Автореф. дис. канд. мистецтвознав)*. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Кужельний, О. П. (2012). *Основи режисури театралізованих видовищ і свят*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Мельник, М. М. (2012). Сучасний стан і тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту. *Мистецтвознавчі записки*, 21, 95–101.
- Нечволод, Л. І. (2007). *Сучасний словник інішомовних слів*. Харків: ГОРСІНТ ПЛЮС.

- Осик, Ю. И., Нурмагамбетова, Н. А., Давлетбаева, Н. Б. и Нижегородцева, М. А. (2013). Особенности менеджмента в сфере шоу-бизнеса. *Международный журнал экспериментального образования*, 10–12, 437–442.
- Павлов, М. А. (2006). *Социокультурное проектирование шоу-программ: организационно-педагогический подход* (Дис. канд. пед. наук). Тамбов.
- Погребняк, М. М. (2009). *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Поплавський, М. М. (1996). *Менеджер культури*. Київ: МП «Леся».
- Поплавський, М. М. (1999). *Менеджер шоу-бізнесу*. Київ: Видавництво КНУКіМ.
- Поплавський, М. М. (2001). *Шоу-бізнес: теорія, історія, практика*. Київ: Видавництво КНУКіМ.
- Серих, Л. В. (2010). *Формування естетичної культури молодших школярів у процесі театралізованої діяльності*. Суми: Сумський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти.
- Татаренко, М. Г. (2014). Діяльність хореографа-постановника в масових видовищних заходах. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, 299–304.
- Чепалов, О. І. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* Харків: ХДАК.
- Шабаліна, О. М. (2010). *Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект.* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Counsell, Colin. (1996). *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London and New York: Routledge.
- Hodge, Alison, ed. (2000). *Twentieth-Century Actor Training*. London and New York: Routledge.
- Jones, John Bush. (2003). *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover: Brandeis UP.

References

- bernadska, D. P. (2003). Synthesis of arts in choreography as a form-forming artistic process. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 9, 22-29. [In Ukrainian].
- Borsuk, N. and Tarakanova, A. (2014). Dancing in modern rhythms. Vinnitsa: Nova Knyga. [In Ukrainian].
- Great explanatory dictionary of contemporary Ukrainian language (from the supplementary and supplementary texts)*. (2005). Kyiv: Irpen. [In Ukrainian].
- Veresnenko, O. (2013). *Dance component of the musical of the second half of 20 – early 21st century* (Author's abstract of the thesis for the degree of art criticism). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].

- Horbov, A. and Kolonkova, O. (2010). *Production of spectacular-theatrical events*. Kyiv: Shkilnyi svit. [In Ukrainian].
- Danchuk, L. I. (2008). *A hornbook directing show programs*. Zhitomir: Polissya [In Ukrainian].
- Donchenko, N. P. (2016). The creative process of creating a literary script of various theatrical forms. *Actual problems of history, theory and practice of artistic culture*, 37, 174-181. [In Ukrainian].
- Zhitnytsky, A. Z. (2005). *Drama of massive dramatized events*. Kharkiv: Tymchenko A. M. [In Ukrainian].
- Ionesco, E. (2005). Is there a future in the theater of the absurd? *Theater of the absurd. Collection of articles and publications*, 191–195. [In Russian].
- Karpenko, V. N., Karpenko, I. A. (2017). The genesis of dance terminology in modern dance. *The science. Art. Culture*, 1 (13), 5–9. [In Russian].
- Kokulenko, B. G. (2010). *Folk traditions in the folk-stage dance art of the Kirovohrad region*. (Author's abstract of dissertation for Candidate of Arts). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].
- Kuzhelnyi, O. P. (2012). *Fundamentals of directing theatrical sights and holidays*. Kyiv: National Academy of Cultural and Arts Management. [In Ukrainian].
- Melnik, M. M. (2012). Current state and trends of theatrical concert. *Art scenes notes*, 21, 95-101. [In Ukrainian].
- Nechvolod, L.I. (2007). *Modern Dictionary of Foreign Languages*. Kharkiv: TORSING PLUS. [In Ukrainian].
- Osik, Yu. I., Nurmagametova, N. A., Davletbaeva, N. B. , Nizhegorodtseva, M. A. (2013). Features of management in the field of show business. *International Journal of Experimental Education*, 10-12, 437-442. [In Russian].
- Pavlov, M. A. (2006). *Socio-cultural design of show programs: organizational and pedagogical approach* (Candidates thesis of Pedagogical Sciences). Tambov. [In Russian].
- Pogrebnyak, M. M. (2009). *Dance "Modern" in the artistic culture of the twentieth century*. (Author's abstract, Thesis for Candidate of Arts). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].
- Poplavsky, M. M. (1996). *Culture Manager*. Kyiv: "Lesya" MP. [In Ukrainian].
- Poplavsky, M. M. (1999). *Manager of show business*. Kyiv: Publishing House KNUKiM. [In Ukrainian].
- Poplavsky, M. M. (2001). *Show business: theory, history, practice*. Kyiv: Publishing House KNUKiM. [In Ukrainian].
- Serhih, L.V. (2010). *Formation of aesthetic culture of junior pupils in the process of dramatized activity*. Sumy: Sumy Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education. [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].

-
- Chepalov, O. I. (2007). *Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Shabalina, O. M. (2010). *Modern dance of women-choreographers of the 20th century West: cultural aspects*. (Author's abstract, Thesis for Candidate of Arts). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Counsell, Colin. (1996). *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London and New York: Routledge. [In English].
- Hodge, Alison, ed. (2000). *Twentieth-Century Actor Training*. — London and New York: Routledge. [In English].
- Jones, John Bush. (2003). *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover: Brandeis UP. [In English].
- Надійшла до редколегії 17.04.2018 р.*

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.034

УДК 792.077 (477)

І. М. Ян, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

iniko2004@ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-0416-6625

РЕПЕРТУАР УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ (ОСТАННЯ ТРЕТИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Проаналізовано соціокультурні умови, що впливали на процес інституціонального становлення українського музично-драматичного театру в останній третині ХІХ — початку ХХ ст. Досліджено специфіку формування національного жанрово-стильового репертуару українського музично-драматичного театру в контексті соціосфери національної культури. Виявлено, що репертуар українського музично-драматичного театру виконував функцію потужного націєтворчого, етнозберігаючого, етноконсолідуючого чинника, що сприяв збереженню культурних традицій української нації, усвідомленню власної національно-культурної ідентичності та доводив творчу спорідненість української театральної культури з європейською культурою.

Ключові слова: *українська театральна культура, національно-культурне відродження, традиції, український музично-драматичний театр, репертуар.*

І. Н. Ян, кандидат искусствоведения, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

РЕПЕРТУАР УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ УКРАИНСКОЙ НАЦИИ (ПОСЛЕДНЯЯ ЧЕТВЕРТЬ ХІХ–НАЧАЛО ХХ В.)

Проанализированы социокультурные условия, которые влияли на процесс институционального становления украинского музыкально-драматического театра последней трети ХІХ — начала ХХ в. Исследована специфика формирования национального жанрово-стилевого репертуара в контексте социосферы национальной культуры. Выявлено, что репертуар украинского музыкально-драматического театра выступал как мощный этноконсолидирующий фактор, способствующий сохранению культурных традиций украинской нации, осознанию собственной национально-культурной идентичности и подтверждал творческое родство украинской театральной культуры с европейской культурой.

Ключевые слова: *украинская театральная культура, национально-культурное возрождение, традиции, украинский музыкально-драматический театр, репертуар.*

I. M. Yan, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Kyiv

THE REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATER AS A FACTOR OF CONSERVATION OF CULTURAL TRADITIONS OF THE UKRAINIAN NATION (THE LAST THIRD OF THE 19TH — THE EARLY TWENTIETH CENTURY)

The aim of the article is to highlight and analyse the specific nature of the national genre-style repertoire of the Ukrainian Music and Drama Theater and to give reasons for its role in preserving traditions of the Ukrainian nation in the last third of the 19th — the early twentieth century.

Research Methodology consists in the application of historical and cultural, comparative, art-historical methods that enabled to analyse the specific nature of the national genre-style repertoire of the Ukrainian Music and Drama Theater in the context of the sociosphere of the national culture.

Results. Outstanding theatre artists namely M. Kropyvnytskyi, I. Karpenko-Karyi, M. Starytskyi, M. Sadovskyi, P. Saksahanskyi, M. Zankovetska tried to realize social, nation-creating, ethnic-preserving and consolidating function of the theatrical art, despite persecution, state and censorship oppression. The artists saw the purpose of their activity in withdrawal of Ukrainian theatre culture from the colonial status to the European way of development, strengthening national style in their own creative work, popularization of Ukrainian artistic heritage among the general public. The national specific nature became a strong foundation for artistic and aesthetic system of the Ukrainian Music and Drama Theater, based on which the national repertoire, artistic form of the musical drama plays, principles of performance, stage design and directing, character of scenery, costumes, choreography design of performances gradually formed. The founders of the Ukrainian Music and Drama Theater believed that it was the repertoire that formed the performing culture, developed professional skills, and revealed the artistic talent.

The original Ukrainian repertoire had a bright ethnographic and everyday orientation, reflected the national psychological type of Ukrainians, promoted their ceremonies and traditions and was understandable and very popular with the general multi-ethnic public. The repertoire of the Ukrainian Music and Drama Theater performed a function of a powerful ethnic-consolidating factor that contributed to the preservation of the cultural traditions of the Ukrainian nation, the recognition of its own national and cultural identity and proved the creative relationship of Ukrainian theatre culture with European culture.

Novelty. The author carries out a systematic analysis of the specific nature of the national genre-style repertoire of the Ukrainian Music and Drama Theater and gives reasons for its role in preserving the traditions of the Ukrainian nation in the last third of the 19th — the early twentieth century. The position and role the Ukrainian Music and Drama Theater are identified.

The practical significance. The obtained scientific results can be used in the course of further research of culture and art processes of the last third of the 19th — the early twentieth century. The study will contribute to a broader understanding of the national music and theatre culture, the dynamic involvement of Ukrainian art culture to the world artistic process.

Keywords: *Ukrainian theater culture, national cultural revival, traditions, Ukrainian Music and Drama Theater, repertoire.*

Постановка проблеми. Під час національної самоідентифікації на сучасному етапі актуалізуються питання вивчення особливостей національної культурної спадщини, реконструкції культурно-мистецьких процесів, висвітлення творчої атмосфери мистецького минулого. Дослідження українського музично-драматичного театру в контексті національної культурної традиції та в проєкції історичної реконструкції зумовлене інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку української театральної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тенденції й шляхи розвитку українського театального мистецтва висвітлено в працях Д. Антоновича, Н. Андрианової, І. Мар'яненка, В. Шейка, Л. Тишевської, О. Красильникової, Б. Романицького та ін. Проблематику видо-жанрової специфіки мистецтва, зокрема театального як феномену культури, порушено в працях О. Зінкевич, Ю. Легенького, О. Клековкіна, Л. Павлішеної, П. Попова, І. Покулити, Н. Чечель та ін. Проблематику регіонального музично-театального життя в проєкції культурно-мистецьких тенденцій досліджено в розвідках С. Виткалова, О. Волосатих, О. Гранат, П. Даценко, К. Демочка, Л. Кияновської, А. Новикова, М. Черепанина та ін. Попри значимість доробку вчених, соціокультурний аспект становлення українського музично-драматичного театру, важливого чинника етнокультурної ідентифікації, потребує мистецтвознавчого аналізу, чим і зумовлена актуальність запропонованої наукової розвідки.

Мета статті – висвітлити й проаналізувати специфіку формування жанрово-стильового репертуару українського музично-драматичного театру та обґрунтувати його роль у збереженні традицій української нації в останній третині XIX – на початку XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останній третині XIX ст. розвиток української художньої культури та її складової – української театральної культури – супроводжувався значним духовним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного визвольного руху. Творча спадщина і поетичне слово Т. Г. Шевченка заклали історичний, теоретичний та методологічний ґрунт для формування національної самосвідомості, патріотизму, почуття української гідності, усвідомлення та збереження власної національно-культурної ідентичності. Діячі української інтелігенції В. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, С. Подолинський, Ф. Вовк, П. Чубинський, М. Михальчук, О. Русов, І. Франко, М. Лисенко та

ін., запозичуючи систему духовних цінностей Т. Г. Шевченка, основою своєї діяльності вважаючи національну ідею як компонент самосвідомості нації, утвердження демократичних ідеалів, відродження та культивування історичної пам'яті українського народу, поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською (Грицак, 2000, с. 67).

На хвилі пробудження національної гідності розквітла творчість корифеїв української сцени – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, І. Карпенко-Карого, М. Заньковецької, П. Саксаганського. Фундатори професійного національного театру у своїй творчості дотримували принципів ідейно-естетичної системи реалізму, органічного зв'язку з масовим глядачем.

Мету своєї діяльності театральні митці вбачали у виведенні української театральної культури з колоніального стану на європейський шлях розвитку, в утвердженні національного стилю у власній творчості, популяризації української художньої спадщини серед широких верств населення. Завдяки самовідданій творчій праці національних театральних діячів українська театральна культура в аналізованій період репрезентує себе суспільству, створює потужний культурний потенціал, завдяки якому українство вижило як нація.

Д. Антонович влучно зазначав: «Український театр в російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, і можна сказати з повним правом, що українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу» (Антонович, 1925, с. 182).

Жанрово-стильова палітра репертуару українського музично-драматичного театру характеризувалася яскравою етнографічно-побутовою спрямованістю, відтворювала національний психологічний тип українців, пропагувала їхні етнографічні особливості та звичаї, сприяла усвідомленню власної національної ідентичності. Твори були зрозумілими для широкої аудиторії, тому користувалися популярністю серед широких кіл громадськості.

Фундатори українського театру вважали, що саме репертуар формує виконавську культуру акторів, виховує в них професійну майстерність, розкриває артистичний талент. З цього приводу М. Кропивницький писав у листі до відомого українського актора та режисера Й. Гайдамаки: «Згадай лише, який репертуар створив Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Максимовича, Ліницьку, Грицяя, Вірину, Касиненка?.. “Глитай”, “Наймичка”, “Невольник”, “Доки сонце зійде”, “Безталанна”, “Назар Стодола”, “Сватання”, “Наталка Полтавка”, “Дай

серцю волю...". Ось той репертуар, з якого виросло те колосся на українській ниві, яким Україна довго пишатиметься» (Кропивницький, 1960, с. 443).

Слід зазначити, що Театр корифеїв пробудив національну театрознавчу думку, проголосивши вимогу до високої майстерності актора, режисера та художника. Прагнучи відгукнутися на історичні запити часу, він окреслив певні напрями в сценічному мистецтві. Деякі з них — історичний, психологічний, героїчний і романтичний — виявилися перспективними та успішно розвивалися й надалі на вітчизняній сцені.

Реалістично-побутовий стиль упродовжувався на засадах психологічного реалізму. Дотримуючи його настанов, українські драматурги не обмежувалися створенням «соціальних масок», у своїх п'єсах намагалися показати реальних людей, представників різних соціальних верств, з їх характерами, внутрішніми переживаннями, суперечливим духовним світом засобами історичної, соціально-побутової драми, комедії, водевілю.

Основу тогочасного жанрово-стильового репертуару українських музично-драматичних труп становили п'єси: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Зайдиголова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Вуси», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Розгардіяш», «Скрутна доба», «Перед волею», «Старі кучки й молоді парості», «Зерно і полова», «Супротивні течії», «Страчена сила», «Конон Блискавиченко», «Мамаша» М. Кропивницького, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Сава Чалий», «Мартин Боруля», «Паливода», «Хазяїн», «Лиха іскра», «Суєта», «Понад Дніпром», «Житейське море», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна», «Чабан» І. Карпенка-Карого, «Не так склалося, як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «У темряві», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Юрко Довбуш» М. Старицького, «Украдене щастя», «Рябина», «Учитель», «Послідній крейцер», «Кам'яна душа», «Майстер Черняк», «Лісова квітка» І. Франка, «Павло Полуботок, наказний гетьман України» О. Барвінського, «Василько Ростиславович», «Петро Конашевич-Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа» С. Воробкевича, «Хмельницький» Ю. Федьковича, «Лимерівна» Панас Мирного й ін. (Новиков, 2011, с. 231).

Особливо популярними серед громадськості були реалістичні драми й комедії, присвячені національному відродженню: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Замулені джерела», «На руїнах»

М. Кропивницького, «Не судилось» М. Старицького, «Нахмарило», «На громадській роботі», «На новий шлях» Б. Грінченка й ін.

Українські драматурги порушували у своїх п'єсах і питання відповідальності людини за скоєний злочин («Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Страчена сила» М. Кропивницького); служіння української інтелігенції своїй нації («Талан» М. Старицького, «Нашествіє варваров» М. Кропивницького, «Житейське море» І. Карпенка-Карого) та ін. (Новиков, 2011, с. 232).

Отже, завдяки розквіту українського драматургічного мистецтва українські музично-драматичні колективи мали змогу глибоко розкрити тематику психологічного та соціально-філософського змісту, розширивши жанрово-стильовий діапазон репертуару.

На початку ХХ ст. діячі українського визвольного руху розробили стратегію національного поступу, головною метою якої стало створення власної державності, широка національна територіальна та культурна автономія. Домінування імперської доктрини, безперевні цензурні заборони й утиски спричинили активну суспільно-політичну діяльність українських діячів, заснування національних політичних об'єднань різноманітного спрямування. У цей час набула відносної повноти загалом уся соціальна структура: утворилася широка мережа національних, громадських, наукових, культурницьких та освітніх організацій.

Українські діячі Наддніпрянщини та Галичини, консолідувавши зусилля в єдиному напрямі — захисті національних прав і свобод українства від імперської доктрини спрямували свою діяльність на подальший розвиток науки, культури й освіти, що надавало права українській нації на існування зі своєю власною історією, мовою, культурою та традиціями. Нові суспільно-політичні зрушення сприяли поступовій модернізації українського театрального мистецтва і його органічної складової — українського музично-драматичного театру.

Саме модернізм став у національному театральному мистецтві світоглядною, культурно-естетичною революцією. Ця європейська художньо-естетична система об'єднала декілька самостійних ідейно-естетичних напрямів і художньо-стильових течій — експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм та ін.

З характерною для того часу революційно-романтичною піднесеністю й експериментальним запалом українські митці, як і західноєвропейські, розпочали пошуки жанрово-стильових новацій, нових мистецьких засобів. Отже, розвиток українського музично-драматичного театру, як і українського мистецтва загалом, відбувався в контексті еволюції європейської культури.

Слід зазначити, що національний варіант модернізму був своєрідним, спричиненим надмірною імперською колонізацією українських земель, тоталітарною русифікацією та безперервними цензурними утисками, що значною мірою вплинуло на його перебіг. Водночас модерністський тип художнього мислення на національному ґрунті проявився через реципіювання європейських модерністських моделей (неоромантизму), а також пропагування в нових суспільно-політичних умовах характерних ознак українського романтизму, з його традиційною тематикою зображення національної та духовної самотності й самоцінності особистості (Хороб, 2002, с. 21).

Український модернізм від самого початку став ідеологічним орієнтиром для української культури, спрямувавши її художній світогляд до європейських координат цілковитого збереження своєї національної самотності та культурної ідентичності. Нове покоління українських драматургів – Леся Українка, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь – стали першими творцями національної модерної драматургії, котрі активно пропагували у своїх творах патріотичну світоглядну, художньо-естетичну та громадянську позиції. Їх мистецькі орієнтації ґрунтувалися на усвідомленні націєтворчих завдань українського мистецтва, подальшому його розвитку в контексті європейської культури (Хороб, 2002, с. 22).

У цей час українська драматургія збагатилася психологічними драмами: «Блакитна троянда», «Камінний господар», «Оргія», «Кассандра», «Одержима», «На полі крові» Лесі Українки, «Без просвітку», «Петро Кирилюк», «На вахті», «Земля» С. Черкасенка, «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Брехня», «Щаблі життя», «Пригвожені», «Пісня Ізраїля» В. Винниченка, «Гетьман Дорошенко», «Іван Мазепа», «Милість Божая», «Сапфо», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської та ін. (Новиков, 2011, с. 234). Відтак створення багатоманітної за жанрами й тематикою національної драматургії було надзвичайно важливою умовою подальшого розвитку українського театрального мистецтва.

Висновки. Таким чином, незважаючи на тотальні державні та цензурні заборони, діяльність видатних національних театральних діячів популяризувала українську культуру серед широкого кола поліетнічної глядацької аудиторії. Репертуар українського музично-драматичного театру виконував функцію потужного етнозберігаючого, етноконсолідуючого чинника, що сприяв збереженню культурних традицій української нації, усвідомленню власної національно-культурної ідентичності та доводив творчу спорідненість української театральної культури з європейською культурою.

Перспективи подальших досліджень – аналіз специфіки розвитку українського музично-драматичного театру в контексті національної культурної традиції та в проекції європейських мистецьких тенденцій.

Список посилань

- Андріанова, Н. М. (1960). *Шляхи розвитку українського театру*. Київ: Знання.
- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру, 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд.
- Грицак, Я. Й. (2000). *Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX ст.* (2-е вид). Київ.
- Драк, А. (1961). *Українське театральньо-декораційне мистецтво. Короткий нарис*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Єкельчик, С. (1994). *Пробудження нації. До концепції історії українського національного руху другої половини XIX ст.* Мельбурн: Університет Монаша, відділ славістики.
- Красильникова, О. В. (1999). *Історія українського театру XX сторіччя*. Київ: Либідь.
- Коляда, І. (2010). *Суспільно-політична діяльність української інтелігенції в Російській імперії у другій половині XIX – на початку XX ст.* (Автореф. дис. ... д-ра іст. наук: 07.00.01). Переяслав-Хмельницький.
- Кропивницький, М. Л. (1960). *Твори. У 6-ти т.* Київ (Т. 6.: Держлітвидав УРСР, 1958–1960).
- Мар'яненко, І. О. (1953). *Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця*. Київ.
- Новиков, А. О. (2011). *Українська драматургія й театр від найдавніших часів і до початку XX ст.: монографія*. Харків: Сага.
- Романицький, Б. (1950). *Український театр в минулому і тепер*. Київ: Держполітвидав УРСР.
- Старицький, М. П. (1965). *Твори. У 8 т.* Київ: Державне видавництво художньої літератури; Дніпро, 1963–1965. (Т. 8: Оповідання, статті, листи).
- Тобілевич, С. В. (1957). *Мої стежки і зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Гринишин, М. (Ред.) (2012). *Український театр XX століття. Антологія вистав*. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс.
- Черничко, І. В. (1998). *Трансформація сфери культури: українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація*. НАН України, Рада по вивченню продуктивних сил України НАН України. Київ.
- Шейко, В., Тишевська, Л. (2006). *Історія української культури: навчальний посібник*. Київ: Кондор.

- Шурапов, В. (2010). *Марко Кропивницький та його спадкоємці: історичний нарис*. Кіровоград: КОД.
- Хороб, С. (2002). *Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття в системі модерністського художнього мислення (Автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01)*. Львів: Львівський національний університет імені І. Франка.

References

- Andrianova, N. M. (1960). *Ways of development of the Ukrainian theater*. Kyiv: Znannia. [In Ukrainian].
- Antonovych, D. (1925). *Three hundred years of Ukrainian theater, 1619-1919*. Prague: Ukrainian Public Publishing Foundation. [In Ukrainian].
- Hrytsak, Ya Y. (2000). *Essay on the history of Ukraine: the formation of the modern Ukrainian nation of the 19th – 20th centuries*. (2nd ed). Kyiv. [In Ukrainian].
- Drak, A. (1961). *Ukrainian theatre and decorative art. A short essay*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Yekelchik, S. (1994). *The awakening of the nation. To the concept of the history of the Ukrainian national movement of the second half of the nineteenth century*. Melbourne: Monash University, Department of Slavic Studies. [In Ukrainian].
- Krasilnikova, O. V. (1999). *History of the Ukrainian theater of the twentieth century*. Kyiv: Lybid. [In Ukrainian].
- Kolyada, I. (2010). *Social-political activity of the Ukrainian intelligentsia in the Russian Empire in the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. (Author's dissertation ... Dr. of Sciences of Sciences: 07.00.01)*. Pereyaslav-Khmelnytsky. [In Ukrainian].
- Kropivnitsky, M. L. (1960). *Writings. In the 6th vol*. Kyiv (Vol. 6: State Library of the USSR, 1958-1960). [In Ukrainian].
- Marianenko, I. O. (1953). *The past of the Ukrainian theater. Meetings, creative work*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Novikov, A. O. (2011). *Ukrainian drama and theater from the ancient times to the beginning of the 20th century: monograph*. Kharkiv: Saga. [In Ukrainian].
- Romanytsky, B. (1950). *Ukrainian theater in the past and now*. Kyiv: State Police issued the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Staritsky, M. P. (1965). *Writings. In 8 vol*. Kyiv: State Publishing House of Fiction; Dnieper, 1963-1965. (Vol. 8: Stories, articles, letters). [In Ukrainian].
- Tobilevich, S. V. (1957). *My paths and meetings*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature of the Ukrainian SSR. [In Ukrainian].
- Grinishyn, M. (ed.) (2012). *Ukrainian theater of the twentieth century. Anthology of performances*. Institute for Modern Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Phoenix. [In Ukrainian].

-
- Chernichko, I. V. (1998). *Transformation of the sphere of culture: Ukrainian national theatre culture: status, status, infrastructure, modernization*. NAS of Ukraine, Council for the Study of Productive Forces of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sheyko, V., Tyshevskaya, L. (2006). *History of Ukrainian culture: a textbook*. Kyiv: Condor. [In Ukrainian].
- Shurapov, V. (2010). *Marko Kropivnitsky and his successors: a historical essay*. Kirovohrad: KOD. [In Ukrainian].
- Hobot, C. (2002). *Ukrainian drama of the late nineteenth and early twentieth centuries in the system of modernist artistic thinking (Author's dissertation ... Dr. philological sciences: 10.01.01)*. Lviv: Lviv National University named after I. Franko. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.

Розділ 3

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

Part 3

THEORY AND HISTORY OF ARTS

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.035>

УДК [130.2+7]:141.78

З. І. Алфьорова, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

А. М. Алфьоров, викладач, кафедра телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4491-1976>

ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ В КОНТЕКСТІ ДІЇ ПРИНЦИПУ НЕЛОКАЛЬНОСТІ В ПРАКТИЦІ ТА ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА (НА ОСНОВІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА)

Проаналізовано публікації, у яких досліджено зміни в морфологічних структурах аудіовізуального мистецтва на сучасному етапі. Розглянуто особливості дії принципу нелокальності на жанрові структури аудіовізуального мистецтва. Охарактеризовано зміни в жанрових структурах аудіовізуального мистецтва в контексті різних комунікативних платформ. Описано механізми створення сучасних жанрів-гібридів в аудіовізуальному мистецтві. Виявлено вплив принципу нелокальності на сучасну ситуацію «нестабільної» детермінованості.

Ключові слова: жанр, морфологія аудіовізуального мистецтва, принцип нелокальності, комунікативні платформи, художня комунікація, інтерактивність.

З. И. Алфёрова, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

А. Н. Алфёров, преподаватель, кафедра телевидения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В КОНТЕКСТЕ ДЕЙСТВИЯ ПРИНЦИПА НЕЛОКАЛЬНОСТИ В ПРАКТИКЕ И ТЕОРИИ ИСКУССТВА (НА ОСНОВЕ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА)

Проанализированы публикации, в которых исследованы изменения в морфологических структурах аудиовизуального искусства на современном этапе. Рассмотрены особенности действия принципа нелокальности на

жанровые структуры аудиовизуального искусства в контексте разных коммуникативных платформ. Описаны механизмы создания современных жанров-гибридов в аудиовизуальном искусстве. Выявлено влияние принципа нелокальности на современную ситуацию «нестабильной» детерминированности.

Ключевые слова: жанр, морфология аудиовизуального искусства, принцип нелокальности, коммуникативные платформы, художественная коммуникация, интерактивность.

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

A. M. Alforov, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

GENRE METAMORPHOSES IN THE CONTEXT OF THE NON-LOCALITY PRINCIPLE IN PRACTICE AND THEORY OF ARTS (A CASE STUDY OF AUDIOVISUAL ARTS)

The authors analyze the publications, which studied the changes in the morphological structures of audiovisual arts in modern times. The paper considers the modus operandi of the non-locality principle on the genre structures of audiovisual arts. The study explores the changes in the genre structures of audiovisual arts in the presentation of different communication platforms. The creation mechanisms of the modern genres-hybrids in audiovisual arts are described. The influence of the non-locality principle on the present situation of “unstable” determinacy is revealed.

The aim of the article is to examine the changes in the genre structure of audiovisual arts under the influence of the non-locality principle.

Research methodology. The study is based on the methods developed in the research works by I. Danilevskiy, I. Yevin, E. F. Smerichevskiy and others. The authors analyze the publications that study the communication and pragmatic characteristic features in the genre structure of audiovisual arts. The authors analyze the publications, which studied the changes in the morphological structures of audiovisual arts in modern times.

Results. The paper considers the genesis of genre morphology of audiovisual arts at different stages of existence: from cinematic genres of live-action film and nonfiction film; television genres that originated from journalism and film journalism to the modern hybrid-genres of audiovisual origin. The paper considers the modus operandi of the non-locality principle on the genre structures of audiovisual arts. The study explores the changes in the genre structures of audiovisual arts in the presentation of different communication platforms. The authors provide evidence for the various genre classifications of Internet genres of audiovisual origin (“channel-centric classification”, the classification by expressive means, etc.). The creation mechanisms of the modern genres-hybrids in audiovisual arts are described. The influence of the non-locality principle on the present situation of “unstable” determinacy is revealed.

Novelty. The paper is the first attempt for the reinterpretation of the existence of classical, non-classical and post-classic genre morphologies of audiovisual arts under the influence of the non-locality principle.

The practical significance. The evidence from this study suggests a variety of means for further scientific reflection on the latest unstable genre arrangement. For the higher education in the special field 021 "Audiovisual art and production" it is crucially important to identify the methodological principles of the analysis of the sources and consequences of modern morphogenesis in the specified artistic realm. Such scientific tools will enhance the qualification of future specialists in audiovisual arts and production. The obtained results make it possible to identify the genre features of audiovisual works, their narrative and event opportunities.

Keywords: genre, morphology of audiovisual art, non-locality principle, communication platforms, artistic communication, interactivity.

Постановка проблеми. Проблема морфологічних зрушень у структурі мистецтва з XIX ст. є актуальною й нині, адже на сучасному етапі практики існування різних видів мистецтва все ще не подолано такі протиріччя між: інтенсивним зникненням кордонів між культурою повсякденності й мистецтвом та науковим осмисленням наслідків зникнення цих кордонів; динамічним розвитком сучасних дигітальних комунікативних платформ і тією жанровою морфологією, яка адаптується до цих платформ; реальною дією нових принципів організації морфологічних систем у культурі та мистецтві й науковим осмисленням наявності цих нових принципів. Таким чином, наявність протиріч зумовлює актуальність зазначеної публікації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі фіксуються певні прояви постпостмодерної соціокультурної ситуації, серед яких є новітні комутативні платформи, зокрема й інтернет-простору. Обсяги наукової літератури, присвячені цьому явищу збільшуються. Проблематика художньої комунікації і пов'язаних з нею оповідних структур розглядалася в працях лінгвістів та семіотиків, постструктуралістів і представників новітнього наукового дискурсу. Засади наукових досліджень з цієї проблематики, закладені ще Р. Якобсоном, Ю. Лотманом, Г. Грайсом, Е. Холлом та іншими, набули продовження в працях Г. Макаренка, Г. Єржемського, Ю. Лекомцева, О. Горошка, І. Сидорової та інших учених. Так, у словнику Ю. Лекомцева художня комунікація — це «твір мистецтва, у широкому плані повинен розглядатися як специфічне повідомлення в деякій комунікації...» (Лукомцев). Дійсно, сучасна зміна комунікативного простору, трансресування його в кіберпростір визначає й існування морфологічних систем мистецтва як новітньо-комунікативних, зміну детермінацій та взаємодій між ними. Жанрова ланка цих морфологічних систем не є винятком.

У попередній статті ми акцентували на важливій ролі принципу нелокальності, актуалізованого постпостмодерними тенденціями

в культурі й мистецтві (Алфьоров і Алфьорова, 2017). Певна зміна акцентів, яка відбулася в методології гуманітарних та мистецтвознавчих досліджень останнім часом, свідчить про необхідність звернути увагу на цей принцип як на такий, що пояснює певне відновлення зруйнованих постмодерном детермінацій у різних системах (у цьому разі — у системі морфології аудіовізуального мистецтва).

Мета статті — дослідити зміни в жанровій структурі аудіовізуального мистецтва під впливом дії принципу нелокальності.

Методологія дослідження основана на методах, розроблених у працях І. Данілевського, І. Євіна та ін. (Kung, and Ricard, 2008; Данилевский, 2003; Евин, 2009). Згодом вітчизняний філософ Е. Смерічевський у своєму дослідженні дійшов висновку, що «віртуальна реальність як новітня властивість інформаційної цивілізації має інтегративний потенціал глобального масштабу» (Смерічевський, 2002, с. 19), а у 2004 р. Д. Деннет, аналізуючи взаємодії «мультипликів» і людської психіки, звернув увагу: у «віртуальних світах» панує ідеальна впорядкованість, яка проте патернізована (Деннет, 2004). Згодом виникла квантово-нелокальна концепція І. Данілевського, скерована на осмислення «*новітньої нелокальності*». Згідно з нею, «у межах квантової нелокальності несуттєві відхилення від початкового стану (системи) викликають лише незначні відхилення від передбачуваного кінцевого (результату)» (Данилевский, 2003, с. 257–258).

У попередній публікації ми звертали увагу на те, що синергетична наукова парадигма акцентувала на необхідності локалізації досліджуваного предмету. Але на сучасному етапі мультипливи новітньої «гіперреальності» повертають науковців до проблеми осмислення певної *нелокальності* в системі, де основними є не тексти, а віртуальні артефакти. Ці віртуальні артефакти, специфічно поєднуючись із текстовими масивами, створюють новітні комунікативні платформи (наприклад, відеохостинги або, за визначенням Юлії Шмідт, так званий «користувальницький контент») (Schmid), які одночасно виявляють і певні морфологічні ознаки.

Як «працює» принцип нелокальності під час аналізу жанрових змін в аудіовізуальному мистецтві? Відомо, що під «аудіовізуальним мистецтвом» розуміється розгалужена морфологічна система різних культурних практик, поєднаних візуальним та аудіальними засобами художньої виразності. Завдяки ним структури оповідності набувають екранного втілення, породжуючи аудіовізуальні жанри — екранні наративи. Звук та зображення в поєднанні з драматургічно організованою дією — онтологічні джерела художньої образності в морфології аудіовізуального мистецтва. Генетично жанри аудіовізуального мистецтва

мали кінематографічні й телевізійні групи походження. З ігрового кінематографа розвинулись жанри, первинно детерміновані літературою / драматургією — трагедія, драма, комедія — з відповідними жанровими модифікаціями (трагікомедія, трагіфарс, мелодрама, лірична / музична комедія, пародія, сатиричний фільм тощо). Пізніша дифузія ігрових кінематографічних жанрів зумовила появу ще складніших жанрових гібридів — пригодницького фільму з його модифікаціями (ганстерський фільм, вестерн, детектив, історико-пригодницький фільм тощо); фантастичного фільму (іронічна фантастика, фантастичний хорор, фентезі, тощо), фільму-нуару (нео-нуару тощо) та ін. Таким же динамічним було жанрове розгалуження й неігрового кінематографа. Документальний кінематограф дифузно модифікувався на так звані «доку-фікш», «мок'юментарі», «драму-медіа» тощо.

Постмодерна соціокультурна ситуація прискорила формування й телевізійної жанрової морфології. Процес еволюції телебачення відбувався від документального відтворення дійсності (репортажі, програми прямого ефіру тощо) до створення нової «гіперреальності» (кліпінг, реаліті-шоу тощо) (Kung, and Ricard, 2008).

У кандидатській дисертації випускниця ХДАК Г. Гаврилюк визначала свого часу, що «жанровий вибух» на телебаченні можна датувати 1990 рр. (Гаврилюк, 2006), і генетично телевізійні жанри мали як кінодокументальне походження, так і журналістське. Науковим дискурсом зафіксовані три основні жанрові морфологічні групи на телебаченні: інформаційні телевізійні жанри, інформаційно-аналітичні та художньо-публіцистичні. Видова диференціація телебачення виокремила жанри розважального телевізійного видовища: розважальні конкурси, ток-шоу, реаліті-шоу різних типів тощо.

Подальша морфологічна дифузія зумовила об'єктивне поєднання жанру з художньою формою, що дозволило, наприклад, В. Соколову відзначити новітню здатність жанрової морфології в аудіовізуальному мистецтві до формотворення.

Остання третина ХХ ст. — період демонстрації двох антагоністичних тенденцій у морфології аудіовізуального мистецтва: з одного боку, прагнення до певної стабілізації морфологічних систем через уповільнення процесів дифузії жанрів та відновлення зв'язків, що їх визначально детермінували; з іншого, одночасний перехід до нової (нелокалізованої) стадії гібридизації — мультимедійності / медіаконвергентності. Фактично мультимедійність призвела до появи новітньої аудіовізуальної морфології: онлайн-трансляцій, інтерактивних блоків інформаційних сюжетів, мультимедійних заміток, фотострічок (відеострічок) на сайтах, «гіф»-анімацій (динамічних аудіовізуальних ілюстрацій),

інтерактивної текстової трансляції, аудіальних слайд-шоу, відеозвітів в інтернет-просторі. Аналізуючи вплив мультимедійності на сучасну жанрову типологію, В. Костіков пропонує таку класифікацію: група «ілюстративних жанрів» (відеострічка, слайд-шоу, інфографіка); «аудіальні жанри» (аудіо-ілюстрація, аудіо-версія тексту, аудіо-сюжет); «відео-жанри» (відео-сюжет, відео-ілюстрація, онлайн-трансляція з місця подій («стрім»), інтерактивний відео-міст або конференція, відео-нарис, відео-коментар); «синтетичні жанри» (аудіальне слайд-шоу, мультимедійне ток-шоу, мультискріпт) (Костіков, 2017, с. 94–95). Окремою групою новітніх жанрів В. Костіков вважає «інформаційні ігри» (інтерактивний інфотеймент) (інтернет-вікторини, інтернет-турніри, флеш-ігри тощо). Основуючись на відомій класифікаційній системі Пола Тернера, В. Костіков подає опис новітніх комунікаційних платформ, які забезпечують наведену жанрову класифікацію: стандартний інформаційний контент; веб-контент е-комерції, інтерактивний веб-контент. Так, згадані вище відеохостинги належать до стандартного «користувачького контенту» (Костіков, 2017, с. 96).

За каналами комунікації класифікують інтернет-жанри І. Сидорова та інші дослідники (наприклад, Л. Патрушева). Їх «каналоцентричний» підхід до жанрової морфології орієнтований на комунікативні платформи та особливості їх оповідності. Виокремлюють так звані «живі журнали», форуми, персональні сайти, блоги, соціальні мережі та інтернет-коментарі. Згідно із цим підходом, механізми формування оповідних (жанрових) структур формуються під впливом власне комунікативних платформ, а аудіо та візуальні складові оформлення текстових-інтернет масивів залежать від перебігу художньої комунікації цієї платформи (Сидорова, 2014; Сидорова, 2013).

Фактично, наведені жанрові класифікації є яскравою ілюстрацією дії принципу нелокальності стосовно новітньої морфології: зберігаючи, певною мірою, первинну детермінованість, ця морфологія дискретна. Порушуючи межі власної морфологічної (аудіовізуальної) системи, вона (морфологія) водночас і належить цій системі. Будучи певною мірою ієрархічною, така система є водночас і своєю протилежністю, оскільки демонструє неієрархічні «горизонтальні» морфологічні зв'язки (новітні медіа аудіовізуальні, але остаточно не належать до аудіовізуальної морфології).

Підсумовуючи певні результати вказаних жанрових метаморфоз в аудіовізуальному мистецтві під впливом дії принципу нелокальності, можна констатувати своєрідне поєднання класичних ієрархій, неklasичних та постнеklasичних неієрархічних жанрових структур у мультимедійні жанрові конгломерати з «нестабільною» детермінованістю.

Висновки. Наведений матеріал свідчить про необхідність подальшої наукової рефлексії щодо новітньої жанрової нестабільної впорядкованості, адже для вищої освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» надзвичайно важливо виявити методологічні засади аналізу джерел та наслідків сучасного морфогенезу в зазначеній мистецькій царині. Такий науковий інструментарій підвищить кваліфікаційну здатність майбутніх фахівців аудіовізуального мистецтва виявляти жанрові ознаки аудіовізуальних творів, їх оповідні та подієві можливості.

Перспективами подальших досліджень є продовження дослідження новітніх морфологічних елементів посткласичного аудіовізуального мистецтва.

Список посилань

- Schmid, J. *Neue Konkurrenz durch User Generated Content*. Retrieved from <http://archive.li/BFTEs#selection-303.0-305.1>
- Kung, L., and Ricard, R. (2008). *The Internet and The Mass Media*. Sage.
- Алфьоров, А. М. і Алфьорова, З. І. (2017). Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології і мистецтвознавстві. В. М. Шейко (Ред.). *Культура України. Серія: Культурологія: збірник наукових праць*, 55, 8–17. Харківська державна академія культури. Харків.
- Гаврилюк, А. П. (2006). *Жанр в контексте исторического развития телевизионного искусства: На примере телевизионного пространства России и Украины, 1950–2005 гг. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.09)*. Санкт-Петербург.
- Данилевский, И. В. (2003). *Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность* (изд. 2-е, испр. и доп.). Москва: Ком-Книга.
- Деннет, Д. (2004). *Виды психики: На пути к пониманию сознания*. Л. Б. Макеева (Общ. ред.). А. Веретенников (Пер. с англ.). Москва: Идея-Пресс.
- Деррида, Ж. (2000). *О грамматологии*. Москва: Ad Marginem.
- Евин, И. А. (2009). *Искусство как сложная самоорганизующаяся система. (Автореф. дисс. ... д-ра филос. наук: 09.00.11)*. Москва.
- Костиков, В. Ю. (2017). Продвижение бренда спортивного клуба в жанрах мультимедиа. *Медиа альманах*, 2, 92–102.
- Лукомцев, Ю. К. *Словарь тартуско-московской семиотической школы*. Взято из http://diction.chat.ru/xud_kom.html.
- Сидорова, И. Г. (2014). *Коммуникативно-прагматические характеристики персонального интернет-дискурса (сайт, блог, социальная сеть, комментарий)*. (Автореф. дисс. ... канд. филол. наук). Волгоград.
- Сидорова, И. Г. (2013). Коммуникативно-прагматические характеристики интернет-жанров «Живой журнал» и «Twitter». *Известия*

Саратовського університета. Серія: Філологія. Журналістика, т. 13, вип. 2, 109–113.

Смерічевський, Е. Ф. (2002). *Інформаційна цивілізація: проблема віртуальної реальності в суспільному розвитку. (Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03)*. Донецький національний університет. Донецьк.

References

- Schmid, J. *Neue Konkurrenz durch User Generated Content*. Retrieved from <http://archive.li/BFTEs#selection-303.0-305.1> [In German].
- Kung, L., and Ricard, R. (2008). *The Internet and The Mass Media*. Sage. [In English].
- Alfiorov, A. M. and Alforova, Z. I. (2017). Return to nonlocality: about methodological “landslides” in culturology and art criticism. V. M. Sheyko (ed.). *Culture of Ukraine. Series: Culturology: a collection of scientific works*, 55, 8-17. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Gavrilyuk, A. P. (2006). *Genre in the context of the historical development of television art: the example of the television space of Russia and Ukraine, 1950-2005. (Author's dissertation ... Candidate of Art History: 17.00.09)*. St. Petersburg. [In Russian].
- Danilevsky, I. V. (2003). *Structures of the collective unconscious: the quantum-like social reality (published in the second, corrected and supplemented)*. Moscow: Com-Book. [In Russian].
- Dennett, D. (2004). *Types of the psyche: Towards an understanding of consciousness*. L. B. Makeyeva (General Ed.). A. Veretennikov (Translat. from English). Moscow: Idea-Press. [In Russian].
- Derrida, J. (2000). *About grammatology*. Moscow: Ad Marginem. [In Russian].
- Evin, I. A. (2009). *Art as a complex self-organizing system. (Author's dissertation ... Dr. of Philosophy: 09.00.11)*. Moscow. [In Russian].
- Kostikov, V. Yu. (2017). Promotion of the brand of the sports club in the genres of multimedia. *Media almanac*, 2, 92-102. [In Russian].
- Lukomtsev, Yu. K. *Dictionary of the Tartu-Moscow Semiotics School*. Retrieved from http://diction.chat.ru/xud_kom.html [In Russian].
- Sidorova, I. G. (2014). *Communication and pragmatic characteristic features of personal Internet discourse (site, blog, social network, commentary). (Author's dissertation ... Candidate of Philological Sciences)*. Volgograd. [In Russian].
- Sidorova, I. G. (2013). *Communication and pragmatic characteristic features of Internet genres “Live Journal” and “Twitter”. Proceedings of the Saratov University. Series: Philology, Journalism*, vol. 13, No. 2, 109-113. [In Russian].
- Smerichyovsky, E. F. (2002). *Information civilization: the problem of virtual reality in social development. (Author's dissertation ... Candidate of Philosophy of Sciences: 09.00.03)*. Donetsk National University. Donetsk. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.036

УДК 792.07:378.147

В. П. Пацунов, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

v.patsunov@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-9757-3651

ПАРАДОКСИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ» В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ. ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Переосмислено поняття «перевтілення» в акторському мистецтві. Концептуальним методологічним ядром дослідження є компаративний, семіотичний, етимологічний та аналітичний аналіз цього поняття щодо відповідності його суті акторської творчості. Проаналізовано протиріччя вчення К. Станіславського про мистецтво «перевтілення». Висновано, що поширене в театральній теорії та практиці поняття «перевтілення» суперечить органічній природі актора, гальмуючи процес його виховання та розвитку театрального мистецтва.

Ключові слова: *перевтілення, парадокси «системи» К. Станіславського, М. Щепкін, утілення.*

В. П. Пацунов, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ПАРАДОКСЫ «ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ» В АКТЕРСКОМ ИСКУССТВЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Переосмыслено понятие «ревоплощения» в актерском искусстве. Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный, семиотический, этимологический и аналитический анализ этого понятия «ревоплощения» относительно природы актерского творчества. Проанализированы противоречия учения К. Станиславского об искусстве «ревоплощения». Сформулировано вывод о том, что распространенный в театральной теории и практике термин «ревоплощение» противоречит органической природе актера, что наносит вред как его воспитанию, так и развитию театрального искусства.

Ключевые слова: *ревоплощение, парадоксы «системы» К. Станиславского, М. Щепкин, воплощение.*

V. P. Patsunov, professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

PARADOXES OF “REINCARNATION” IN THE ACTOR’S ART. THEORY AND PRACTICE

Problem statement. In the educational and professional theater field there are some doubtful concepts and terms which do not correspond to the nature of acting, and therefore hinder the process of education of an actor. One of such concepts of Stanislavski “system” is “reincarnation”.

The aim of the study is to refine the traditional school of education of an actor from the outdated dogmatic norms, reinterpret the concept of “reincarnation” in acting. It is a contradiction between the etymological (objective) meaning of the term “reincarnation” and the subjective meaning provided by Stanislavski.

Research methodology. The conceptual methodological core of the study is a comparative, semiotic, etymological and analytical analysis of the concept of “reincarnation” regarding the nature of the actor’s creative work.

Results. The contradictions of Stanislavski’s teaching on the art of “reincarnation” are analyzed. Stanislavski’s contemporary V. Dal did not include the term “reincarnation” in his famous dictionary. However, he left the interpretation of “incarnation” to the descendants. According to Dal, the actor “instills”, “incarnates” the stage image in his own body, rather than “climb into another’s skin”, as proposed by Shchepkin and Stanislavski.

The novelty of the study. An attempt is made to reinterpret the concept of “reincarnation” in the art of acting. The author attempts to analyze the contradictions of Stanislavski’s teaching on the art of “reincarnation”.

Conclusion. The conclusion is drawn that the term “reincarnation”, widespread in theatre theory and practice, contradicts the organic nature of the actor, which harms both the process of educating the actor and the development of theatre art.

Key words: *reincarnation, paradoxes of Stanislavski “system”, Shchepkin, incarnation.*

Постановка проблеми. Театральна термінологія перебуває в постійному розвитку — одні терміни замінюються на інші. Однак в освітній та професійній сферах театру поширені деякі сумнівні поняття та терміни, які не відповідають суті акторської творчості, тому гальмують процес виховання актора. Серед них — одне з фундаментальних понять «системи» К. Станіславського — «перевтілення».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Існує немало досліджень проблеми акторського «перевтілення» (Барбой, 1986; Попов, 1974 та ін.), однак усі вони, усвідомлюючи протиріччя, закладене в цьому понятті, обмежуються здебільшого викладом особистого погляду, не аналізуючи власне протиріччя вчення К. Станіславського про «перевтілення», яке є однією з базових категорій його «системи». Одна з вартих уваги останніх розвідок, опублікованих на початку XXI ст., — книга Е. Бутенка «Имитационная теория сценического перевоплощения» (2004), у якій автор розглядає «перевтілення» як імітацію образу.

Мета статті — очищення традиційної школи виховання актора від застарілих догматичних норм, зокрема переосмислення сумнівного поняття «перевтілення», що не відповідає суті акторської творчості, але яке набуло поширення як у театрознавстві, так і в театральних навчальних закладах, гальмуючи процес розвитку театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. К. Станіславський (1954) зазначав: «*Артист отдаёт себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает, тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается*» (с. 251–252).

Отже, у класика режисури однозначно йдеться про злиття актора з образом. У 3 томі зібрання його творів (1955) читаємо: *«Я счастлив, потому что я понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность. Это самое важное свойство в даровании артиста»* (с. 214). *«Все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными»* (там само, с. 224). Згідно з К. Станіславським, а також з усіма енциклопедіями, «перевтілення» визнано головною кваліфікаційною вимогою до професії актора. А їх же мільйони, які не лише не «перевтілюються», але й не усвідомлюють технології цього явища. Таким чином, маємо очевидне протиріччя між теорією та практикою, яке є чи не найголовнішим парадоксом технології акторської творчості. Щоб усунути це протиріччя, проаналізуємо його.

К. Станіславський, як відомо, базувався на формулі М. Щепкіна (1928), відповідно до якої актор має влізти у «шкіру» дійової особи, *«должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор <...>»* (с. 240–241). М. Щепкіна підтримав і К. Станіславський: *«Артист совершенно забывает сцену и живет самой подлинной человеческой жизнью»* (*Театральное наследие*, 1955, с. 240). І начебто відчувши небезпечність стану забуття актора, режисер заспокоює читача:

«Доводят ли эти минуты до сумасшествия? К счастью, нет. Но до обмороков — доводят <...>. На генеральной репетиции Татьяна Репиной произошёл с Марией Николаевной (Єрмоловой — В. П.) такой странный случай, вызвавший тревогу в зрительном зале <...>. Это, конечно, не сумасшествие, но минута, или секунда какой-то странной ненормальности (там само).

Та чи варто акторові доводити себе до межі божевілля та неприємності, *«странной ненормальности»*, *«совершенно забывая сцену»*? Такий стан гарантує не лише психічні, але й фізичні травми, не говорячи про руйнацію партитури ролі, що так складно формується режисером, про неконтрольованість почуттів та вчинків й інші клінічні ознаки типового пацієнта психіатричної лікарні. У стані афекту голос та почуття людини звужуються в кращому разі до двох-трьох нот і до однієї-двох почуттєвих клавіш. Це закон фізики, який зумовлює сценічний зажим, що трапляється серед акторів незалежно від досвіду та віку, але залежно від школи професійного виховання.

Що в такому разі відбувається з глядачем? Відповідно до К. Станіславського, йдеться, нагадаємо, про *«<...> странный случай»*,

вызвавший тревогу в зрительном зале». Як бачимо, глядач виринув з процесу співпереживання та переключився на психофізичний стан актриси. У такому разі увага глядача перейшла з персонажа на стан виконавиці, то процес співпереживання з героями вистави перервався, і всім акторам знадобиться докласти чимало зусиль для налаштування публіки на нове занурення у виставу.

Слід наголосити, що будь-які давні публікації про сферу почуттів не можна сприймати за істину. Яким би геніальним не був режисер, котрий пише тексти про людську поведінку, його свідчення маємо сприймати лише крізь власний досвід, крізь власну природу, адже почуття формуються біо-енерго- та іншими давно відкритими та ще не відкритими наукою хвилями, тому їх неможливо зафіксувати на папері. Можна припустити: якби К. Станіславський у світлому розумі прожив кількасот років (дозволимо собі таку фантазію), то він кардинально переписав би свої дослідження, створивши чимало інших «систем» роботи актора, і кожна наступна заперечувала б попередню. На це він був здатний. І в цьому — його геній. Але ж навчають студентів текстами К. Станіславського саме сьогодні! А серед класичних праць є не лише довгожителі, але й одноденки. Якщо довіритися твердженню К. Станіславського, що «перевтілення» — «<...> *лучший фильтр, который оградит театр от наплыва в него бездарностей*» (1958, с. 185), то доведеться позакривати більшість театрів світу. Чи не парадокс? Тут, безумовно, маємо справу з протиріччям між етимологічним (об'єктивним) значенням терміна «перевтілення» та суб'єктивним смислом, що надавав йому К. Станіславський, а разом з ним і його послідовники.

Тому звернемося до етимології терміна «перевтілення». Префікс «*пере*» передбачає перенесення або переселення в нове тіло, потребує від актора «влізти у шкіру» персонажа. Чи можна повірити в можливість цього «переселення» (поза парапсихологічним контекстом)?

Можливо, шановний М. Щепкін свідомо вдався до ефектної метафори як до засобу боротьби з акторською брехнею? Та й К. Станіславський слідом за Б.-К. Кокленом, котрий, до речі, першим увів до нашого обігу термін «перевтілення», теж «передав куті меду» в ім'я святої справи боротьби з акторами-брехунами. А ми, наївні, протягом століття несвідомо тиражуємо поняття, хибність якого визнав і сам К. Станіславський у 2 томі (1954), де він спочатку наполягав на злитті актора з образом, а через півтори сотні сторінок спростував свою ж попередню тезу: «*А вы верите в то, что это возможно? Стоять на*

глазах тысячной толпы и совсем забыть о ней <...>. Не беспокойтесь понапрасну. Тысячной толпы не забудешь» (с. 397).

У тому ж томі читаємо:

«Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтобы актёр брал откуда-то всё новые и новые чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? <...> Пусть мне скажут, как это делается <...>. От себя никуда не уйдёшь» (там само, с. 227).

В одному з листів К. Станіславський (1953, с. 681) писав:

«Актёр ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Что бы актёр не играл, — каждую секунду он играет самого себя, ни кого другого он играть не может. Огромная ошибка в понимании перевоплощения — не уход от себя, а в том, что он так сживается с предлагаемыми обстоятельствами, что уже не знает, “где я, а где роль”».

А остання теза знову повертає нас до запитання — якщо це «не уход от себя», то чому «<...> уже не знает, “где я, а где роль”»? То кого ж, зрештою, грати? Себе чи роль, у яку перевтілювався, забувши про себе? Як бачимо, першопрічина цього парадоксу — теоретичні протиріччя самого К. Станіславського, котрий до останнього подиху шукав секрети технології акторської творчості, використовуючи подекуди випадкові термінологічні інструменти. А чому ж у такому разі його протиріччя не відредаговано під час видання його творів? Відповідь на це знаходимо у фрагменті маловідомого листа до К. Станіславського (1960) головного літературного консультанта, театрознавця Любові Гуревич стосовно редагування нею першої частини книги режисера «Работа актёра над собой», що донині вважається головним підручником з майстерності актора:

«Громадная опасность этой книги заключается в том, что она отразила всю отдаленность Вашу от реальной жизни, от той эпохи, в которой мы теперь живем и которая не только мировоззрением, но и всем бытом своим и всеми требованиями, обращенными к искусству и художнику, бесконечно далека от того мира, в котором создавалась Ваша книга» (с. 546).

Відповідь К. Станіславського вражає розгубленістю: «Могу ли я перед выпуском книги переродить себя и догнать то, что пропущено? <...> Меняйте, указывайте, вычеркивайте все, что я написал. Даю Вам *carte blanche*» (там само, с. 275).

В одному з наступних листів до свого редактора К. Станіславський прохає допомоги: «Курьез в том, что я пишу о самом трудном психологическом моменте — о творчестве Духа, а сам ровным счетом не прочел

и двух книг о психологии <...>. Я полный невежда, и потому Ваша помощь и помощь специалиста мне необходима» (там само, с. 286).

І, нарешті, в одному з останніх своїх блокнотів К. Станіславський зафіксує побоювання, що може не встигнути доопрацювати книгу. Смертельно хворий режисер дійсно не зміг дозволити собі розкіш перероблення першої книги «системи», ризикуючи не дочекатись її виходу у світ. Так і сталося — вона була опублікована лише після його смерті незавершеною, а згодом видана друком друга частина «Работы актера над собой» вже без автора. Якщо згадати, що протягом усього життя невтомний першопрохідник шукав секрети органічної суті людини-актора навпомацки, перекреслюючи напрацьоване, укладачі його спадщини залишили нащадкам не цілісну «систему» виховання актора, а лише чернетку, сповнену методологічними протиріччями, яку, на жаль, завзяті «станіславськівці» протягом багатьох десятиліть подають як головний «навчальний посібник», як одкровення месії.

До речі, сучасник К. Станіславського В. Даль термін «перевтілення» взагалі не зазначив у славнозвісному словникові (2007). Однак тлумачення однокорінного з ним слова — «втілення» він залишив нащадкам. І воно, на нашу думку, ставить усе на свої місця: *«Воплощать, даровать плоть, вещественный образ; снабжать телом, влагать, вселять духовное, невещественное в плоть, в тело, <...> — ся, принимает на себя плоть, облачатся в тело, в вещественный образ»* (с. 249).

Кого або що актор «*снабжает телом*»? Безперечно, свій сценічний образ. Йому він надає власне тіло. У чю плоть він «*влагает, вселяет духовное, невещественное*», тобто образ? Безсумнівно, у власну. І дійсно, якщо, припустимо, режисер *утілює* свій задум у «тіло» вистави (вбачте за нахабну тавтологію: «*втілює в тіло*»), художник *утілює* свій пластично-зоровий образ у «тіло» сценографії, то актор *втілює* свій образ у власне тіло (без лапок), тобто грає власним тілом як інструментом. Фактично актор надає персонажеві власне тіло як місце «проживання». Тлумачення Дала, нарешті, дає можливість усвідомити, що перевтілення актора в образ неможливе, можливе лише *втілення* актором образу.

Може виникнути цілком слушне запитання: а чи має ця столітня живучість терміна «перевтілення» принципове значення для мистецтвознавчої науки, для театральної педагогіки та театральної практики? Кому цей термін шкодить?

Він шкодить органічній суті природи актора. Якщо сутність творчого процесу «перевтілення» не розкрита навіть його авторами, то це вводить актора в оману, стає йому на заваді в процесі пошуку себе, своєї природи. Коли педагог чи режисер вимагає від виконавця ролі

неможливе: «влізути у шкіру» дійової особи, то це провокує сценічну неправду. А актори бувають залежними, слухняними та ще й довірливими. Хоча й не вірять тезі Щепкіна-Станіславського, але пересилоють себе й «лізуть у шкіру персонажа». А як це зробити? Невідомо. Актор стрибує у невідоме... і вилетів з власної шкіри у махровий штамп, а отже, в «трубу», оскільки мав творити не в чужій шкірі, а у власній.

Висновок. Поширений у театральній теорії та практиці термін «перевтілення» не є науковим, суперечить органічній природі актора, гальмуючи процес виховання актора, а, отже, розвиток театрального мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження пов'язані з переосмислення понять: «словесна дія», «театр переживання» та ін. проблем театральної творчості та театральної освіти.

Список посилань

- Барбой, Ю. (1986). Теория перевоплощения и система сценического образа. *Актер. Персонажи. Роль. Образ* (с. 24–63). Ленинград: ЛГИТМИК.
- Бутенко, Э. (2004). *Имитационная теория сценического перевоплощения*. Москва: Искусство.
- Даль, В. (2007). *Толковый словарь живого великорусского языка* (Т. 1). И. Болдуэн де Куртен (Ред.). Москва: ОЛМА Медиа Групп.
- Попов, А. (1979). *Творческое наследие* (Т. 1). Москва: ВТО.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 2). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1955). *Собрание сочинений* (Т. 3). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1958). *Собрание сочинений* (Т. 5). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1960). *Собрание сочинений* (Т. 8). Г. В. Кристи, Вл. Н. Прокофьев (Ред.). Москва: Искусство.
- Станиславский, К. С. (1955). *Театральное наследство*. Москва: Академия наук СССР.
- Станиславский, К. С. (1953). *Статьи. Речи. Беседы. Письма*. Москва: Искусство.
- Щепкин, М. (1928). *Записки крепостного актера*. Москва: Современные проблемы.

References

- Barboy, Yu. (1986). The theory of reincarnation and the system of the stage image. *Actor. Characters. Role. The image* (pp. 24-63). Leningrad: Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. [In Russian].
- Butenko, E. (2004). *Imitation theory of stage reincarnation*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].

-
- Dal, V. (2007). *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language* (Vol. 1). I. Baldwin de Courten (Ed.). Moscow: OLMA Media Group. [In Russian].
- Popov, A. (1979). *Creative heritage* (Vol. 1). Moscow: All-Russian Theatrical Society. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1954). *Collected Works* (Vol. 2). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Art. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1955). *Collected Works* (Vol. 3). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1958). *Collected Works* (Vol. 5). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1960). *Collected Works* (Vol. 8). G. V. Kristi, Vl. N. Prokofiev (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1955). *Theatrical inheritance*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. [In Russian].
- Stanislavski, K. S. (1953). *Articles. Speeches. Conversations. Letters*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Shchepkin, M. (1928). *Notes of the serf actor*. Moscow: Sovremennye problemy. [In Russian].

Надійшла до редколегії 10.05.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.037

УДК 94:316.343-057.85:[61+82]:323.27(477)“1917/1921”(045)

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

https://orcid.org/0000-0002-3532-7439

МЕДИЧНА ТА ЛІТЕРАТУРНА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ В ЧАСИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 РР.

Проаналізовано проблеми трансформації відносин і взаємин медичної та літературної інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр., громадянської війни та інтервенції з різними, зокрема й радянською, владами в Україні. Основну увагу приділено процесам еволюції відносин старої інтелігенції з радянською владою, яка перемогла й закріпилася в Україні. Показано, що переважна більшість медичної й літературної інтелігенції після марних спроб відвертої чи прихованої боротьби проти радянської влади поступово вимушено обрала нейтральну позицію, а потім — і недобровільну професійну співпрацю з радянською владою.

Ключові слова: *медична та літературна інтелігенція, Українська революція, громадянська війна, інтервенція, профспілковий рух інтелігенції.*

В. Н. Шейко, доктор исторических наук, профессор, академик, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

МЕДИЦИНСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ВО ВРЕМЯ УКРАИНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917–1921 ГГ.

Проанализированы проблемы трансформации отношений и взаимностей медицинской и литературной интеллигенции во время Украинской революции 1917–1921 гг., гражданской войны и интервенции с разными, в частности и советской, властями в Украине. Основное внимание уделено процессам эволюции отношений старой интеллигенции с советской властью, которая в конечном итоге, победила и укрепилась в Украине. Показано, что большинство медицинской и литературной интеллигенции после напрасных попыток откровенной и открытой борьбы против советской власти постепенно выбрали нейтральную позицию, а потом — и вынужденное профессиональное сотрудничество с советской властью.

Ключевые слова: *медицинская и литературная интеллигенция, Украинская революция, гражданская война, интервенция, профсоюзное движение интеллигенции.*

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE MEDICAL AND LITERARY INTELLIGENTSIA IN THE 1917–1921 UKRAINIAN REVOLUTION

The relevance of this study lies in the fact that the analysis of the processes of evolution of the views of the old literary and medical intelligentsia in the period of the 1917–1921 Ukrainian Revolution suggests answers to the fundamental

question of the relationship between the authorities and the society, the authorities and the intelligentsia in today's Ukraine.

The aim of this paper is to examine the processes of evolution of the views and convictions of the old literary and medical intelligentsia in the period of the 1917–1921 Ukrainian Revolution.

Research methodology. In this study the author uses the culturological and comparative methods and principles of the analysis of evolution of the interrelations of the old Ukrainian medical and literary intelligentsia and the authorities during the 1917–1921 Ukrainian Revolution.

Results. The paper demonstrates the complicated political, economic, moral, ethical and physical frustrations of the old medical and literary intelligentsia during the 1917–1921 Ukrainian Revolution, civil war and intervention.

The author analyzes the issues of the transformation of the interrelations of the old medical and literary intelligentsia and various authorities including the Soviet authorities in Ukraine during the 1917–1921 Ukrainian Revolution, civil war and foreign intervention. Special attention is paid to the process of evolution of the interrelations of the old medical and literary intelligentsia and the Soviet authorities that finally gained a dominant position in Ukraine. The paper demonstrates that the majority of the medical and literary intelligentsia after unsuccessful attempts of an open or concealed fight against the Soviet power had no choice than to gradually move to a neutral position, and then to collaborate with the Soviet authorities.

Novelty. An attempt is made for the first time to conduct a culturological analysis of the transformation of the views of the medical and literary intelligentsia relating to various authorities including the Soviet authorities during the 1917–1921 Ukrainian Revolution.

The practical significance. The results of this study can be used not only in the process of further culturological research into the above mentioned issues but also when writing methodological recommendations and studying the issues of Ukrainian culture.

Keywords: the medical and literary intelligentsia, the Ukrainian revolution, civil war, intervention, trade union movement of the intelligentsia.

Постановка проблеми. У роки громадянської війни й військової інтервенції України радянська влада гостро потребувала медичних працівників. Саме тому робила все можливе та неможливе для їх залучення на свою сторону. У жорстоких буднях воєнних дій бракувало медичних працівників — для повернення поранених на фронт, для боротьби з епідеміями, хворобами, наслідками голоду, організації профілактичної санітарно-гігієнічної кампанії. Зазначимо, що прошарок медичних працівників в Україні був нечисленним. Так, якщо в 1913 р. налічувалося 7800 лікарів (*Советская интеллигенция: (история формирования и роста 1917–1965 гг.)*, 1968, с. 18), то в 1920 р. в губернських органах охорони здоров'я України їх працювало ще менше — 6122 лікарі (*Отчет Народного Комиссариата здравоохранения УССР за 1920 год*, 1921, с. 4).

Військова медична інтелігенція подолала складний шлях від невизнання радянської влади до бажаної чи вимушеної професійної співпраці з нею. Як і в середовищі військових, верхівка медичної інтелігенції через свої масові професійні організації типу «Товариства російських лікарів в пам'ять М. І. Пирогова», Всеросійського союзу професійного об'єднання лікарів, Всеросійського союзу помічників і лікарів (фельдшерів) та їх відділення в Україні намагалися об'єднати медичну інтелігенцію України (*Федюкин, 1972, с. 188–192*).

Голова Всеукраїнської ради профспілок Ф. Угаров, виступаючи в грудні 1924 р. на I всеукраїнському з'їзді працівників лікувально-санітарної справи в Україні, підкреслював, що висококваліфіковані лікарі не об'єднувалися в профспілки, оскільки не визнавали радянську владу. Не бажали цього й середні прошарки медичних працівників. Однак, стверджував він, коли створили для відомих лікарів у ті голодні, воєнні роки, відповідні матеріальні й професійні умови для роботи, то вони вимушено погодилися на ділову співпрацю з новою владою (*ЦДАВО України, ф. 2684, оп. 1, од. зб. 135, арк. 14*).

В Україні функції єдиного профспілкового органа зосередилися в Південбюро Всеросійського союзу медичних працівників, яке відіграло важливу роль у налагодженні ділової співпраці медичної інтелігенції з робочо-селянською владою. Радянська влада прагнула, нейтралізуючи й ізолюючи найбільше наближених до буржуазної верхівки старих лікарів, сприяти залученню на свою сторону основної маси медичної інтелігенції різнomanітними способами. Методи, форми й особливо хронологія залучення до співпраці з радянською владою старої медичної інтелігенції були приблизно подібними, як і у випадку з воєнспецами. Однак на початку війни лише одиниці з медперсоналу добровільно йшли на фронт у складі Червоної армії. Зі свого боку, радянська влада проводила жорсткі мобілізації й вводила трудову повинність для медичних працівників.

Водночас не тільки фронт потребував медичних працівників. Голод, безлад і порушення більшості санітарно-гігієнічних норм функціонування суспільства породжували масштабні епідемії, які призводили до численних людських жертв. В Україні до Першої світової війни, наприклад, віспою на рік хворіли 18–20 тис. осіб, а в 1920 р. — 35 тис. осіб (*ЦДАВО України, ф. 2684, оп. 1, од. зб. 135, арк. 175*). Згідно з даними Наркомату охорони здоров'я УРСР, масові захворювання серед населення в останні місяці 1920 р. — початку 1921 р. значно зросли. Так, на висипний тиф у грудні 1920 р. захворіло 2566 осіб, а в січні 1921 р. — уже 4088 осіб, віковим тифом — відповідно 21015 і 21215 осіб, черевним: грудень 1920 р. — 1475, січень — 8471 особа. Завдяки медичним

працівникам, котрих радянська влада мобілізувала на боротьбу з епідеміями, невдовзі крива захворювання на всі види тифу почала спадати (*ЦДАВО України*, ф. 2, оп. 2, од. зб. 151, арк. 5), хоча епідемії на фронтах вирували, а ситуація залишалася складною.

Для боротьби з епідеміями вже на початку 1919 р. створено Центральну й місцеві спеціальні комісії, зважаючи на особливу гостроту боротьби з тифом, тоді ж при Наркомосі УРСР — надзвичайну комісію з боротьби з висипним тифом (*ЦДАВО України*, ф. 2, спр. 2, оп. 1, од. зб. 436, арк. 1, 6).

Долучення старих медичних працівників до участі в заходах радянської влади зумовлено деякими обставинами. По-перше, медичний персонал, і без того нечисленний, зазнав значних втрат як на фронтах, так і під час боротьби з епідеміями. При цьому смертність від епідемій серед медичного персоналу була в чотири рази вищою, ніж серед іншої частини населення. Те саме можна стверджувати й про працівників закладів Червоного Хреста, сільських та міських лікарень (Федюкин, 1972, с. 204). По-друге, заходи радянської влади, спрямовані на співпрацю зі старим медперсоналом, не розуміла та не сприймала нова влада. Такої позиції, наприклад, на початку 1919 р. дотримувала більшість медичних працівників Харкова й губернії (*Врачебное дело*, 1919, 4, 4–5). Деякі працівники, формально погодившись на співпрацю з радянською владою, приховано чинили опір її заходам. Наприклад, банда Зеленого отримувала через такий персонал усі санітарно-гігієнічні засоби (*ЦДАВО України*, ф. 2, спр. 2, оп. 1, од. зб. 916, арк. 66–67).

У таких умовах радянська влада здійснювала широку роз'яснювальну роботу серед медичних працівників, водночас жорстко боролася зі своїми політичними противниками різними, зокрема примусовими методами, а також вела суворий облік і мобілізувала медпрацівників для потреб оборони, санітарно-культурних, медико-санітарних робіт у тилу. Надзвичайна комісія з боротьби з висипним тифом, наприклад, 5 березня 1919 р. прийняла постанову «Про облік і мобілізацію медичного персоналу», відповідно до якої в Харкові та його передмісті мобілізувався весь медперсонал віком жінки — до 40 років, чоловіки — до 55 років, за умови, що вони вже перехворіли на тиф. Не підлягали мобілізації лише ті, хто перебував на обліку військового відомства. Тих, хто намагався уникнути мобілізації, жорстко карали за законами воєнного часу («Об учёте и мобилизации медицинского персонала: постановление от 5 марта 1919 г.», 1919, 21, ст. 233). Та сама надзвичайна комісія в постанові «Про облік і мобілізації медичного персоналу» від 14 березня 1919 р. на доповнення до вказаної постанови від 5 березня 1919 р. зобов'язала мобілізувати й осіб, котрі

закінчили курси сестер милосердя та догляду за хворими, а також усіх тих, хто навчався в медичних вищих навчальних закладах («Об учёте и мобилизации медицинского персонала: [дополнительное постановление от 14 марта 1919 г. к постановлению от 5 марта 1919]», 1919, 28, ст. 298). І, нарешті, декретом Раднаркому УРСР «Про облік і трудову повинність усіх медичних працівників на території УРСР» від 25 травня 1919 р. і постановою наркоматів охорони здоров'я, внутрішніх справ і праці «Про трудову повинність медичного персоналу на території УРСР» від 7 червня 1919 р. завершується кампанія з обліку, мобілізації всіх медичних працівників республіки в 1919 р. («Об учёте и трудовой повинности всех медицинских работников на территории УССР: декрет Совнаркома УССР от 23 мая 1919 г.», 1919, ч. II, ст. 52, 78).

У 1920 р., відразу після повернення радянської влади в Україну, на початку 1920 р. Всеукрревком постановою «Про залучення до трудової повинності осіб медичного персоналу» продовжив розпочату раніше кампанію. При цьому змінено мобілізаційний вік: для чоловіків – до 63 років, а для жінок – до 58 років («Про притягнення до трудової повинності медперсоналу: постанова», 1921, 1, ст. 17). Останнє, до речі, свідчило про нагальну потребу в медичних працівниках, чисельність котрих в Україні постійно зменшувалася. Причини були різними. Спроби пережити лихоліття, змінивши професію, сховавшись десь у глухому куточку республіки, теж впливали на чисельність медпрацівників. Але основна причина різкого падіння кількісного наявного складу медичних працівників полягала у великих втратах на фронтах і в боротьбі з епідеміями, особливо тифом. Процеси обліку й мобілізації, раціонального розподілу медперсоналу тривали до кінця 1920 р. Так, Харківський губздраввідділ восени 1920 р. проводив як мобілізацію лікарів і фельдшерів, так і реєстрацію медичних працівників, спрямовану на їх рівномірний розподіл (*ЦДАГО України*, ф. 2, оп. 1, од. зб. 204, арк. 3, 4–зв.).

Уряд радянської України був змушений виявити турботу про створення умов для життєдіяльності медичних працівників, поліпшення їхнього матеріального становища. Щоправда, матеріальні можливості радянської влади в Україні були на той час мізерними. І все ж влада реалізувала кілька заходів з метою залучення до співпраці медичних працівників. Так, у червні 1919 р. Раднарком УРСР декретом «Про забезпечення нормальних умов діяльності лікарів» передбачав упередження незаконних конфіскацій особистих речей, медпрепаратів, інструментів і бібліотек. Подібні дії дозволялися тільки за ордерами Наркомату охорони здоров'я та його місцевих відділів. Серед заходів, які мали створювати умови для роботи лікарів, передбачалося виділення додаткових

(понад норми) кімнат-кабінетів лікарям, котрі займалися медичною практикою або науковою роботою; виселення з квартир допускалося тільки в разі державної необхідності й за умови рівноцінної заміни; звільнення від повинності білизною та взуттям; право мати в кабінеті та приймальні меблі понад установлену норму; передбачалося покарання через суд з позбавленням волі до 5 років лікарів, котрі використали умови, передбачені декретом, не для виконання своїх професійних обов'язків або не виконували цей декрет загалом (*ЦДАВО України*, ф. 2, оп. 1, од. зб. 26, арк. 57, 131-зв.).

У червні 1920 р. Раднарком УРСР прийняв постанову «Про покращення становища робітників лікувально-санітарної справи», згідно з якою передбачалося забезпечення медичного персоналу, котрий працював у прифронтовій полосі й у зоні епідемії висипного тифу найнеобхіднішим, зокрема й червоноармійським пайком («Про поліпшення становища робітників лікарсько-санітарної справи: постанова РНК від 10 червня 1920 р.», 1921, 14, ст. 260). Водночас вжито заходи з надання допомоги медичним працівникам і їхнім сім'ям, які постраждали від епідемії. Родинам загиблих медичних працівників передбачалася підвищена пенсія.

Історія Української революції 1917–1921 рр., громадянської війни та інтервенції в Україні свідчить про стійкість і відданість справі більшості медичних працівників, котрі боролися за життя бійців на фронтах, з епідеміями, наслідками голоду й численними хворобами. Більшість таких працівників перенесли на собі наслідки всіх хвороб, особливо висипного тифу. Як і військові спеціалісти, медперсонал мав у мінімальний термін самовизначитися — або з народом, або проти нього. Основна їх маса обрала народ, який потребував допомоги. Медична інтелігенція, разом із військовою, була одним із перших прошарків, які у стислий термін вимушено обрали службу народу за будь-якої влади. Оскільки радянська влада здобула перемогу, закріпилася в Україні й декларувала боротьбу за інтереси народу, передусім пролетаріату й біднішого селянства, медпрацівники одними з перших перейшли від саботажу, невизнання радянської влади до вимушеної, переважно ділової співпраці з нею.

У роки Української революції 1917–1921 рр., громадянської війни та військової інтервенції в Україні трансформувалися погляди й літературної інтелігенції. В умовах австро-німецької окупації, маріонеткових режимів відбувалася політична диференціація поглядів письменників, художників, артистів, музикантів та інших представників літератури й мистецтва. У Полтаві, наприклад, закрито всі демократичні організації й переслідувалася газета, яку друкував В. Г. Короленко.

Німці й австрійці карали розстрілами за агітацію проти себе і навпаки заохочували заходи, спрямовані на оновлення минулого самодержавства (Золотоверхий, 1961, с. 147). Крім того, ситуація ускладнилася діяльністю представників різних політичних течій і літературних угруповань, які розгорнули бурхливу діяльність. Усі вони, зазвичай, поширювали русифіковані ідеї, спрямовані проти національної української культури. Найбільшої популярності набули ідеї «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва» та інші, які під егідою свободи людини й незалежності письменників пропонували боротьбу зі старими традиціями та мораллю (Мануильський, 1921, 7 ноября, с. 3). І це іноді доходило до абсурду. Так, один із представників українського декадентства М. Семенко в поетичній збірці «П'єро задається» пропагував ідеї руйнації культури минулого й аполітичного мистецтва (Золотоверхий, 1961, с. 149). Вона нагадувала п'єсу Ф. Сологуба «Любові», яка благословляла кохання батька з донькою (*Театральная жизнь*, 1918, 24, с. 11–12).

У професійному об'єднанні старої інтелігенції важливу роль відіграли різні угруповання й об'єднання інтелігенції. Так, Усеукраїнський літературний комітет у лютому 1919 р. закликав робочих, селян і трудову інтелігенцію до об'єднання на ниві мистецтва. Для реалізації цього гасла в березні 1919 р. для налагодження зв'язків з письменниками-початківцями з робочо-селянського середовища і створено спеціальну секцію зв'язку при Всеукраїнському літературному комітеті (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 622, арк. 64, 79), до складу якого ввійшли Г. Плетніков (голова), О. Гастєв і М. Левченко — представники Пролеткульту. І це позначилося на діяльності організації. Слід нагадати, що спочатку керівництво комітету відмовлялося займатися українською літературою, яка, на їхню думку, була літературою села. Лише пізніше при комітеті створено українську секцію нацменшин (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 622, арк. 64, 79). Керівництво літературного комітету опікувалося молодими пролетарськими письменниками, недооцінюючи необхідність залучення до культурного будівництва літераторів старшого покоління, вихованого за часів самодержавства. Але на той час у Полтаві, наприклад, жили й творили відомі майстри літературного слова: В. Короленко й Панас Мирний, в інших містах України працювали С. Васильченко, П. Тичина, М. Рильський, І. Кочерга, Я. Мамонтов, М. Терещенко та ін. Недооцінював комітет і роботу з талановитими представниками інших течій, наприклад, футуристами на чолі з Михайлом Семенком (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 622, арк. 57; Золотоверхий, 1961, с. 270).

У 1919 р. набувають популярності й інші представники пролетарської літератури, наприклад, В. Єланський, В. Чупринко, І. Михайличенко. Створено перший український художній журнал — «Мистецтво», у якому друкувалися твори, окрім названих пролетарських письменників, В. Коряка, П. Тичини, І. Кулика (Доленго, 1927, с. 6; *Большевик*, 1919, 1 мая). До речі, на його сторінках надруковано поему О. Блока «Дванадцять», яка була перекладена на українську мову (Блок, 1919, с. 3). Журнал відіграв важливу роль у консолідації літературних сил України на професійній основі, у ньому співпрацювали Михайль Семенко, П. Я. Савченко, Д. Загул, О. Слісаренко, В. Ярошенко, М. Терещенко та ін. Окремо творили такі представники старої школи, котрі об'єднувалися навколо різних альманахів («Муззачет» — 1919 р., «Гроно» — 1920 р., «Вир революції — 1921 р.). Вони трималися осторонь від фундаторів пролетарської літератури, у подальшому в межах загальної радянської літератури створили окремий сектор так званих «попутчиків». Альманахи висунули на перший план такі імена, як В. Поліщук, Г. Шкурупій, В. Підмогильний та ін.

Після розгрому денікінщини розпочався новий етап у розвитку літературних сил, які групувалися навколо нового друкованого органу — «Шляхи мистецтва», який почав виходити замість журналу «Мистецтво» (Доленго, 1927, с. 6).

Як указувалося, в Україні з різних причин у 1918 — 1919 рр. опинилися відомі представники художньої інтелігенції колишньої Російської імперії, котрі відіграли певну роль у трансформації поглядів старої інтелігенції республіки. Так, газета «Коммунист» повідомляла, що 30 березня 1919 р. в Інтимному театрі відбудеться лекція поета І. Еренбурга — «Лик війни» (*Коммунист*, 1919, 30 марта, с. 4). На той час І. Еренбург не визнавав радянську владу й був прихильником білого руху. І вже в 1920 р. автор учорашніх ультрабілогвардійських віршів залишив останній оплот контрреволюції в Криму та повернувся в Москву. І там, у Будинку друку привселюдно зрікся свого помилкового минулого. «Зрікаюсь, тричі зрікаюсь від усього, чим жив учора» (Лейт-с, 1924, с. 5).

Радянська влада за підтримки основної маси населення зміцнила свої позиції, що вплинуло на настрої інтелігенції. Цікавим та показовим і для представників старої інтелігенції України був шлях відомого російського поета К. Бальмонта. Саме він у захваті від революції 1905 р. стверджував: «О робочий, я з тобою, бурю я твою оспівую» (Бальмонт, 1922, с. 7). А вже у 1918 р. з відвертою злістю писав зовсім зворотне про борців революції. «Уже не пси вони більше, вони — вовки, вони — скажені собаки, які рвуть своїми зубами, що забризкані слиною, ту руку,

яка їх звільнила» (Бальмонт, 1918, с. 3). К. Бальмонт 27 травня 1920 р. в Будинку мистецтв, де святкувалося 30-річчя його літературної діяльності, знову хвалив пролетаріат, «натовпи», які народжують справжні таланти (Вешнев, 1920, с. 2). Зрозуміло, що зміна настроїв представників старої інтелігенції Росії впливала на настрої інтелігенції України.

Як неодноразово підкреслювалося, Жовтень 1917 р. і Українська революція 1917–1921 рр. спричинили глибоку й докорінну диференціацію і серед літературної та художньої інтелігенції. Суворі й жорстокі обставини громадянської війни та інтервенції в республіці прискорили еволюцію політичних і професійних настроїв діячів мистецтва та літератури. Окремі з них, котрі ще зовсім недавно клялися у вірності й любові народу, зраджували йому в скрутну годину. Так, відомий український поет О. Олесь, котрий до революції готовий був віддати народові душу й тіло, у часи Української революції 1917–1921 рр. залишив Україну, присвятивши свою музу, як писала радянська преса, віденським і берлінським кабакам. У його творчості настав складний період художника, котрий опинився за кордоном (Пилипенко, *Олесь на чужині*, 1923, с. 2; Пилипенко, *Емігрантська переважа*, 1923, с. 2). І його доля була типовою для емігрантських кіл літературної та художньої інтелігенції. Щоправда, слід зауважити: емігрантами вони ставали завдяки радянській владі, яку не визнавали, з якою боролися, від якої тікали.

Більшість художньої та літературної інтелігенції України намагалася дотримувати позиції «загальнолюдського» гуманізму, наприклад, відомий письменник В. Г. Короленко, котрий мав великий авторитет серед інтелігенції не тільки України, а й світової. Громадянська війна застала його на малій Батьківщині – у Полтаві, яка перебувала на одному з перехресть жорстоких воєнних дій і політичних баталій. Намагаючись залишитися «над боротьбою», він з позиції абстрактного гуманізму, не підтримуючи жодну з воюючих сторін, беззастережно й неухильно осуджував і революцію, і контрреволюцію, і різні влади та режими за жорстокість, смертну кару, розстріли тощо. В. Короленко марно закликав до милосердя, уважаючи можливим вирішення всіх питань безкровним, мирним шляхом (Федюкин, 1972, с. 214).

Як згадував тодішній управляючий справами Раднарком РСФСР В. Д. Бонч-Бруєвич (1968, с. 78–79), йому неодноразово надходили офіційні відомості про те, що В. Г. Короленко негативно ставився до діяльності радянської влади, називаючи справедливо, на нашу думку, боротьбу диктатури пролетаріату з представниками інтелігенції «зайвою жорстокістю». Він відверто й постійно на всіх рівнях публічності виступав за «мирну еволюцію». І навіть спілкування з А. В. Луначарським, який за дорученням Леніна їздив до Полтави,

коли ту звільнили від білогвардійців, суттєво не вплинуло на позиції письменника (Трифонов, 1970, с. 33–34).

Цікаво зазначити, що під час австро-німецької окупації тодішня влада сприяла реставрації пам'ятників царям та їхнім слугам. У с. Качеленськ й інших Павлоградського повіту на Катеринославщині, наприклад, владі на місцях запропонували в повітових управах замінити портрети Т. Г. Шевченка портретами царя Олександра II, а в Ново-Московському повіті — оновити пам'ятник Олександрові II. З іншого боку, і це теж сприяло формуванню позитивного іміджу радянської влади, у листопаді 1918 р. у Москві й Ленінграді за планом монументальної пропаганди врочисто відкрито тимчасові пам'ятники Т. Г. Шевченку (Золотоверхий, 1961, с. 148, 156). В Україні, з відновленням радянської влади, у лютому 1919 р. Раднарком УСРР виділив кошти на увічнення пам'яті Т. Г. Шевченка. До речі, постанова зобов'язувала відділ мистецтв уряду оприлюднити умови конкурсу на кращий проект пам'ятника Т. Г. Шевченку, призначивши премію в сумі 25 тис. руб. («Із протоколу засідання Ради Народних Комісарів УСРР про виділення коштів на вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка від 24 лютого 1919 р.», 1979). Окрім того, Раднарком УСРР у березні 1919 р. постановив день 11 березня вважати днем пам'яті видатного поета («Про вшанування пам'яті Тараса Шевченка: постанова Народного Комісаріату освіти УСРР від 7 березня 1919», 1979, 22, ст. 244). Подібні заходи часто, хоча й були заформалізованими та декларативно-демонстраційними, позитивно впливали на формування ставлення старої інтелігенції до радянської влади.

Слід зауважити, що суттєве духовно-творче прагнення українського суспільства та інтелігенції до розбудови нації, держави й культури кін. XIX — поч. XX ст., яке стимулювало процес самоорганізації та структуризації вітчизняного культурного простору й зумовило виникнення численних полістилістичних художньо-літературних об'єднань, у 1920 рр. не тільки не згасло, а навпаки, посилилося. Цьому сприяли певна сукупність культурно-історичних факторів, особливість і масштабність творчих завдань.

Водночас після поразки Української революції 1917–1921 рр., падіння молоді Української держави та встановлення більшовицької радянської влади актуалізувалася проблема національної кристалізації українства. Внеском творчих сил інтелігенції в її вирішення мало стати формування міцних засад української національної культури, розширення соціальної бази культурного розвитку, активізація соціокультурної комунікації, які сприяли б консолідації митців, інтелігенції й суспільства загалом.

Більшовицька центральна влада, як аргументовано довів директор Інституту російської й радянської культури імені Ю. Лотмана (Німеччина) К. Аймермахер (Додин, 2001, с. 88–99), відразу після революційного перевороту 1917 р. і певний час потому не мала чіткої концепції культурного розвитку. Документи уряду та більшовицької партії свідчать про їх визначеність із двох позицій: 1) контроль над усіма інститутами, що брали участь у формуванні способу мислення народу; 2) підвищення освітнього рівня робітничо-селянських мас. Щоправда, інтелігенція прагнула зберегти відносний плюралізм у культурному житті країни й певну свободу творчості. Однак, починаючи з 1923–25 рр., компартія вже відкрито заявляла свої претензії на керівництво культурою та інтелігенцією й мала на меті створення нової культурної моделі, яка цілком обслуговувала б її ідеологічну гегемонію.

Насамперед на сфері культури набуло поширення поняття «класовості й класової боротьби» як рушійного чинника соціокультурного розвитку. Цей вульгарно-соціологічний підхід ототожнював класовість літератури та мистецтва із соціальним походженням творців та інтелігенції; оскільки акцентувалося на пролетарській культурі, то решта культурних виявів інтелігенції розцінювалася як «попутництво» або «ворожі дії».

Іншою принциповою ідеєю був більшовицький «масовізм» — звелічення мас, зневажання особистості, що переросло в цілеспрямовану масифікацію, в результаті чого інтелігенція та люди загалом мали втратити індивідуальність, самостійність і перетворитися на невиразну слухняну «масу».

Курс на зумисну егалітаризацію культури не узгоджувався з творчим індивідуалізмом у літературно-мистецькій царині, який означив не тільки здатність самостійно «мислити в принципі», а й жити власним духовним життям, продукувати відмінні від офіційних радянських культурні смисли та ціннісні орієнтації. Тому радянська влада була зацікавлена в організації масових творчих об'єднань з колективістською психологією, де загальне домінуватиме над індивідуальним і надасть змоги використовувати митців та інтелігенцію загалом як «сліпе знаряддя» для вироблення й пропаганди масових культурних продуктів.

Наявність різноманітних культуротворчих тенденцій на той час, які значно різнилися за своїми настановами, а також неоднорідний склад суб'єктів культурної діяльності (представники старої творчої інтелігенції, митці революційної формації та новітній прошарок інтелігентів «радянського зразка»), зумовили складний драматично напружений, інколи навіть парадоксальний перебіг процесів, що відбувалися

в літературно-мистецькому середовищі під час Української революції та впродовж 1920 рр.

На хвилі переможної ейфорії революційного пролетаріату, як значалося, виникла «літературно-художня» організація Пролеткульт (1919–1924), що мала амбітні наміри стати «культурною владою» у країні, водночас політичну владу захопила більшовицька партія, а на керівництво трудовими колективами претендували профспілки. Відкидаючи культурну спадщину, пролеткультівці вважали, що культуру нового суспільства має творити сам пролетаріат і забезпечувати доступ до неї має через широку мережу самодіяльних клубів, студій, товариств літературного та мистецького профілів. Організація швидко й активно розширювалася, супроводжуючи свої незначні реальні справи гучною риторикою (Родченко, 1982).

Однак компартія ставилася до Пролеткульту лише як до знаряддя «червоної просвіти» і боротьби з «буржуазними відхиленнями», оскільки вона взагалі не визнавала культурних організацій, що мали власну мету.

Перше значиме літературно-художнє об'єднання радянської епохи створили поети та художники-футуристи, котрі підтримали новий режим (внаслідок чого стали зватися «комфутуристами»). Їхній Лівий фронт мистецтва (ЛЕФ, 1922) виступав за тотальний розрив з минулим і пропагував нові цінності: «Провідними особистостями в розвитку соціалізму стають люди нового типу – усамітненого мислителя чи філософа змінює палкий літератор з організаторськими здібностями» (Шафаревич, 1991, с. 5–387). Саме такі якості й продемонстрували члени об'єднання: В. Маяковський, М. Асєєв, О. Родченко, В. Татлін та їхні послідовники в Україні. Вони, на нашу думку, сплатили новій владі своєрідну «данину» — лояльність, численні талановиті «агітки», але не стали виконавцями її волі. ЛЕФ був для митців сферою формування нової художньої культури, де ідеї та майстри легко переходили від одного виду мистецтва до іншого. Тут співіснували поезія й мистецтво реклами, авангардна поліграфія та вишукана фотографія, оригінальне оформлення кіно й театральних вистав. Талановиті твори налічували сотні, проте, за свідченням сучасників, «естетизму в речах ЛЕФу було ніяк не менше, ніж у творах будь-якої з відомих художніх шкіл» (Лежнев, 1927, с. 28). Поети та художники залишалися сильними, яскравими особистостями, а коли поєднували творчі зусилля, то ефект перевершував сподівання. Особливо плідним був творчий союз Маяковський — Родченко: «Уся Москва прикрасилася нашою продукцією», — зізнавалися вони (Хан-Магомедов, 1982, с. 6–38). Лефівці,

безперечно, належали до справжніх будівничих нового світу в загальнокультурному розумінні.

Паралельно виникла Асоціація художників революційної Росії (АХРР, Москва, 1922 р.), що підтримувала художні традиції передвижників у поєднанні з футуристичним мистецтвом (оскільки засновниками АХРРу були колишні члени гурту футуристів «Бубновий валет»). Представники цього об'єднання обстоювали принципи станковізму й натуралізму в образотворчому мистецтві з обов'язковою революційною тематикою творів, маючи на меті отримати державну підтримку й зацікавити масову глядацьку аудиторію. За оцінкою одного із сучасників, ахривці вважали себе «ілюстраторами революції, але, на жаль, поганими ілюстраторами» (*Нове мистецтво*, 1926, 5, с. 4). АХРР налагодила надзвичайно активну й розгалужену виставкову діяльність: у її активі — понад 70 виставок, створених за тематичним принципом («Життя і побут робітників», «Життя і побут Червоної Армії», «Революція, побут, праця» тощо), а також започаткувала традиції проведення художніх виставок у формі регулярних творчих звітів організації. Не менш плідною була й видавнича діяльність об'єднання: випуск кольорових репродукцій, листівок, виставкових каталогів, художніх альбомів, журналу «Мистецтво у маси» (20 номерів). АХРР свідомо обрала тактику «поширення» своєї організації (замість ідейно-естетичного «поглиблення»): з 1925 р. оформила свій молодіжний ешелон і мала 40 філій у радянських республіках і містах, зокрема й Україну. Отримуючи спеціальні державні дотації, АХРР розгортала численні виставки на території України, але українська художня критика відзначала надзвичайно низький мистецький рівень експонованих творів: «Революційна тематика не може виправдати цієї слабкості» (П. Г., 1926, с. 8).

Між АХРР і ЛЕФ постійно точилася боротьба під гаслом «Геть протекціонізм, урядову підтримку і командування мистецьких угруповань одне одним». Однак, по суті, вона була боротьбою за командні висоти в царині художньої творчості, за право називатися «державним мистецтвом». Охарактеризовані нами центральні творчі організації суттєво вплинули на літературно-художнє життя в Україні. Територіальна й позиційна розстановка вітчизняних творчих сил на початку 1920 рр. виглядала таким чином.

У Києві, історичній столиці України, центрі національно-визвольних змагань, де продовжували діяти утворені за часів УНР головні культурні інститути, зосереджувався великий прошарок творчої, особливо літературної інтелігенції різних поколінь, що представляв як традиційні, так і новітні художньо-стилістичні напрями. Таким чином

радянська влада прагнула контролювати вказаний творчий процес і схилити інтелігенцію на свою сторону.

Харків, набувши статусу першої столиці радянської України, вабив до себе літераторів та митців нової генерації, захоплених «червоною романтикою» революційних перетворень в усіх сферах суспільного життя. Спочатку тут переважали невеликі літературно-художні групи, але радянські урядові установи, зокрема відділи літератури й мистецтв Управління політосвіти, докладали зусиль для створення творчих об'єднань всеукраїнського масштабу.

Роль своєрідного форпосту передвижницьких традицій в Україні відіграло художнє товариство імені К. Костанді (Одеса, 1922); невеликі мистецькі гурти існували й у Дніпропетровську, Сумах, Полтаві та інших вітчизняних осередках художньої культури.

Проте реальний стан вітчизняної творчої сфери — нечисельність мистецько-літературних професійних кадрів, роздрібленість сил по різних осередках, відсутність чітких ідейно-художніх орієнтирів тощо — не відповідав характеру й масштабам соціокультурних завдань, які за планами радянської влади належало виконати. Загалом, як уважала радянська влада, виникла нагальна необхідність організаційної перебудови художньої та літературної діяльності з метою культурного самоздійснення. Не менш важливою була й соціально-побутова мотивація згуртування митців: більшість з них не мали постійної роботи й коштів на життя. Д. Бурлюк у своїх спогадах відзначав, що визнані в усьому світі художники бралися прикрашати навіть лазні, а розписи тоді були дешевшими за фарбування (Бурлюк, 1996, с. 374).

Процес зрушення розпочався з гучних декларацій українського червоного письменства про знищення всіх традицій і започаткування не просто нових напрямів, течій чи шкіл, а нової ери в літературі. При цьому не висловлювалося жодної конструктивної пропозиції стосовно її досягнення.

Усеукраїнський літературний комітет при НКО УРСР організував публічне обговорення концепції Пролеткульту, яка була загалом схвалена з поправкою про обов'язковість пролетарського походження для творців нової літератури. У пролеткультівському дусі витримано «Наш універсал до робітництва і пролетарських митців українських» з підписами Миколи Хвильового, В. Сосюри, М. Йогансена. «Однаково одгетькуючи всіляких неокласиків <...>, — наголошувалося в ньому, — що годують пролетаріат заявленими формами з минулих століть, і життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та усілякі формалістичні школи і течії <...> оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття.

Мідяною сурмою скликаємо до наших лав розпорошені творчі одиниці робітництва. Формуємо загони. Організуємо регулярну армію митців пролетаріату» (Лейтес і Яшек, 1928, с. 65).

Помірковане крило літературних сил, на відміну від революційно-романтичного, досить скептично відгукнулося щодо виникнення Пролеткультів. Його позицію озвучив критик Ю. Меженко в статті з актуальною назвою «Творчість індивідуальна та колективна». «Які будуть наслідки цього, — писав він, — ми поки що не знаємо, але гадаємо, що не дуже гарні, тому що творчість і примусова програма (ходи веселіше, тому що ми будуємо радісне життя), на наш погляд, не дуже уживуться» (Кочур, 1992, с. 124–126).

Однак, за відсутності реальних альтернатив, на початку 1921 р. обрано організаційний Центральний комітет Пролеткультів України у складі В. Еллана-Блакитного, З. Невського та І. Кулика. Більше року знадобилося, щоб на зборах представників культурно-освітніх установ столичного Харкова схвалити створення Пролеткульту. Діяльність місцевих пролеткультівських організацій — клубів, студій, гуртків на підприємствах та в навчальних закладах — довела: вони здатні виконувати лише культурно-масову роботу.

У 1922 р. здійснено спробу створити «Федерацію пролетарських письменників і митців» з друкованим органом — газетою «Арена», але одразу після декларативних заяв організація самоліквідувалася через неналежні умови для діяльності.

Отже, ідеї Пролеткульту не мали успіху на українських теренах. Подальший перебіг подій підтвердив ефективність самоорганізації вітчизняних літературно-мистецьких сил під проводом видатних особистостей. Унаслідок цього об'єднавчого руху виникло немало масових організацій та невеликих гуртів літературного й художнього профілів, які й стали основними суб'єктами культуротворчих процесів в Україні в 1920-х рр.

Завдяки діяльності творчих об'єднань упродовж XIX — початку XX ст., українське суспільство набуло можливості користуватися мистецькими та літературними здобутками в широкому стилістичному діапазоні. Проте кожна суспільна верства мала власні художні вподобання: для селянської більшості ближчою була реалістична етнографізована творчість; новостворені пролетарські маси тяжіли до революційно-романтичних, соціально-позитивістських творів; інтелігентські кола переважно перебували під впливом російських та західноєвропейських культурних новаторських надбань.

На означеному історичному етапі актуалізувалася проблема елітаризму й егалітаризму, як визначальна для розвитку національної

культури. Прогресивні об'єднання творчої інтелігенції в ті суворі часи Української революції, громадянської війни та інтервенції намагалися гідно виконати обов'язки духовного авангарду суспільства, виступали проти ототожнення української національної культури виключно з народною (селянською) чи народницькою, але їхніх сил на той час виявилося недостатньо для ствердження елітарних тенденцій духовно-творчого розвою. З іншого боку, радянська влада робила все, щоб нав'язати свої інтереси творчому рухові інтелігенції.

Висновок. Таким чином, під час Української революції 1917–1921 рр., громадянської війни й інтервенції різноманітні режими та влади, зокрема радянська, активно боролися за вплив і схилення на свою сторону старої інтелігенції, без чого жодна з них не могла існувати, воювати, здійснювати економічні та політичні завдання. Оскільки здобула перемогу й закріпилася в Україні радянська влада, саме вона планувала за будь-яку ціну схилити до співпраці стару інтелігенцію.

У цьому контексті особливе місце посідали медичні та літературні працівники – одні лікували тіло, інші піклувалися про душу людини. Радянська влада змушена була вживати всіх можливих і неможливих заходів для залучення літературної та медичної інтелігенції, яка, зі свого боку, з різних причин змушена була шукати компроміси для подальшого існування. Адже стара інтелігенція була приречена на взаємне існування з переможною більшовицькою владою в Україні. Спроби відвертої або прихованої боротьби із цією владою не давали позитивних результатів. Крім того, радянська влада вимушено демонструвала прагнення створити відповідні умови для співпраці зі старою медичною та літературною інтелігенцією, яка поступово дійшла висновку щодо необхідності професійної співпраці з радянською владою.

Список посилань

- Бальмонт, К. (1922). Поэт рабочему. *Песня рабочего молота* (с. 7). Москва.
- Бальмонт, К. (1918). *Революционер я или нет* (с. 3). Москва: Верфь.
- Блок, О. (1919). Дванадцять: [поема]. С. Юрась (Пер.). *Мистецтво*, 4, 7–10. *Большевик* (1919, 1 мая).
- Бонч-Бруевич, В. Д. (1968). *Воспоминания*. П. Николаев (Сост. и авт. вступит. ст.). Москва: Художественная литература.
- Бурлюк, Д. (1996). Фрагменти зі спогадів футуриста (за 40 років, 1890–1930). *Український авангард 1910–1930 років: альбом* (с. 374). Д. О. Горбачов (Авт.-упоряд.). Київ: Мистецтво.
- Вешнев, В. (1920, 2 июня). Чествование К. Д. Бальмонта. *Правда*, с. 2.
- Врачебное дело* (1919), 4, 4–5.
- Додин, Е. Я. (2001). Рецензия на книгу К. Аймермахера «Политика и культура при Ленине и Сталине, 1917–1932». *Культурология: дай-*

- джерст*, 4, 88–99. Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. Москва.
- Доленго, М. (1927, 7 листопада). Художні досягнення повогтневої української літератури (побіжний огляд). *Народний учитель*, с. 6.
- Золотоверхий, І. Д. (1961). *Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)*. М. В. Коваль (Ред.). Київ: Видавництво АН УРСР.
- Із протоколу засідання Ради Народних Комісарів УСРР про виділення коштів на вшанування пам'яті Т. Г. Шевченка від 24 лютого 1919 р. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 82). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ.
- Коммунист* (1919, 30 марта), с. 4.
- Кочур, Г. (1992). Неординарна особистість: [про літературознавця Ю. Меженка]. *Сучасність*, 10, 124–126.
- Лежнев, А. (1927). *Современники: литературно-критические очерки*. Москва: Круг.
- Лейтес, А. та Яшек, М. (1928). *Десять років української літератури (1917–1927)* (Т. 1: Біо-бібліографічний). С. Пилипенко (Ред.). Харків.
- Лейт-с, А. (1924, 3 апреля). Цыплячья философия под неповским соусом: (об Илье Эренбурге). *Коммунист*, с. 5.
- Мануильский, Д. (1921, 7 ноября). Среди предательства и измены. *Коммунист*, с. 3.
- Нове мистецтво* (1926), 5.
- Об учёте и мобилизации медицинского персонала: [дополнительное постановление от 14 марта 1919 г. к постановлению от 5 марта 1919]. (1919). *Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Украины за 1919*. Народний комісаріат юстиції. Київ, 28, ст. 298.
- Об учёте и мобилизации медицинского персонала: постановление от 5 марта 1919 г. (1919). *Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Украины за 1919*, 21, ст. 233. Народний комісаріат юстиції. Київ.
- Об учете и трудовой повинности всех медицинских работников на территории УССР: декрет Совнаркома УССР от 23 мая 1919 г. (1919). *Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства Украины за 1919* (Ч. 2.), ст. 52. Народний комісаріат юстиції. Київ.
- Отчет Народного Комиссариата здравоохранения УССР за 1920 год.* (1921). Харьков.
- П. Г. (1926). Виставка АХРР'а. *Нове мистецтво*, 2, 8.
- Пилипенко, С. (1923, 28 січня). Емігрантська перезва. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Пилипенко, С. (1923, 18 січня). Олесь на чужині. *Вісті ВУЦВК*, с. 2–3.
- Про вшанування пам'яті Тараса Шевченка: постанова Народного Комісаріату освіти УСРР від 7 березня 1919. (1979). *Культурне*

будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів (с. 85). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ.

- Про поліпшення становища робітників лікарсько-санітарної справи: постанова РНК від 10 червня 1920 р. (1921). *Збірник законень та розпоряджень Всеукраїнського революційного комітету* (1-е вид.), 14, ст. 260. Рада Народних Комісарів, Народний комісаріат юстиції. Харків.
- Про притягнення до трудової повинності медперсоналу: постанова (1921). *Збірник законень та розпоряджень Всеукраїнського революційного комітету* (1-е вид.), 1, ст. 17. Рада Народних Комісарів, Народний комісаріат юстиції. Харків.
- Родченко, А. М. (1982). *Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма*. Москва: Советский художник.
- Советская интеллигенция: (история формирования и роста 1917–1965 гг.)*. (1968). Академия общественных наук при ЦК КПСС, Кафедра истории советского общества. Москва: Мысль.
- Театральная жизнь* (1918), 24.
- Трифонов, Н. А. (1970). История одного спора Октябрьских лет: (Луначарский и Короленко). *Вопросы литературы*, 7, 33–44.
- Федюкин, С. А. (1972). *Великий Октябрь и интеллигенция: из истории вовлечения старой интеллигенции в строительство социализма*. Москва: Наука.
- Хан-Магомедов, С. О. (1982). Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко. *Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма* (с. 6–38). Москва: Советский художник.
- ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України), ф. 2, спр. 2, оп. 1, од. зб. 436, арк. 1, 6.
- ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 622, арк. 57.
- ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 622, арк. 64, 79.
- ЦДАВО України, ф. 2, оп. 1, од. зб. 26, арк. 57, 131-зв.
- ЦДАВО України, ф. 2, оп. 2, од. зб. 151, арк. 5.
- ЦДАВО України, ф. 2, спр. 2, оп. 1, од. зб. 916, арк. 66–67.
- ЦДАВО України, ф. 2, спр. 2, оп. 2, од. зб. 17, арк. 49-зв.
- ЦДАВО України, ф. 2684, оп. 1, од. зб. 135, арк. 14.
- ЦДАВО України, ф. 2684, оп. 1, од. зб. 135, арк. 175.
- ЦДАГО України (Центральний державний архів громадських об'єднань України), ф. 2, оп. 1, од. зб. 204, арк. 3, 4–зв.
- Шафаревич, И. (1991). *Социализм как явление мировой истории. Есть ли у России будущее?: публицистика* (с. 5–387). Москва.

References

- Balmont, K. (1922). The poet to the worker. *The song of the working hammer* (p. 7). Moscow. [In Russian].

- Balmont, K. (1918). *I am a revolutionary, aren't I?* (p. 3). Moscow: Verf. [In Russian].
- Blok, O. (1919). The Twelve: [poem]. S. Yuras (Transl.). *Art*, 4, 7-10. [In Russian]. *The Bolshevik* (1919, May 1). [In Russian].
- Bonch-Bruyevich, V.D. (1968). *Memories*. P. Nikolayev (the compiler and the author of the opening chapter). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [In Russian].
- Burliuk, D. (1996). Fragments from a futurist's memories (for 40 years, 1890-1930). *Ukrainian avant-garde 1910-1930: album* (p. 374). D.O. Horbachev (Aut.- compiler). Kyiv: Art. [In Ukrainian].
- Veshnev, V. (1920, June 2). Celebration in honour of K.D. Balmont. *Pravda*, p. 2. [In Russian].
- Dodin, E. Ya. (2001). A review of K. Aimermacher's book "Politics and Culture at the time of Lenin and Stalin, 1917-1932". *Culturology: digest*, 4, 88-99. Russian Academy of Sciences, Institute of Scientific Information in Social Sciences. Moscow. [In Russian].
- Dolengo, M. (1927, November 7). Artistic achievements of Ukrainian literature after the October revolution (brief review). *People's Teacher*, p. 6. [In Ukrainian].
- Zolotoverhii, I. D. (1961). *The development of Ukrainian Soviet culture (1917-1920)*. M. V. Koval (Ed.). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. [In Ukrainian].
- From the minutes of the meeting of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR on financing T. Shevchenko commemoration dated February 24, 1919 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (p. 82). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- The Communist* (1919, March 30), p. 4. [In Russian].
- Kochur, H. (1992). Extraordinary personality: [about the literary critic Yu. Mezhenko]. *The Present*, 10, 124-126. [In Ukrainian].
- Lezhnev, A. (1927). *Contemporaries: literary and critical essays*. Moscow: Krug. [In Russian].
- Leites, A. and Yashek, M. (1928). *Ten Years of Ukrainian Literature (1917-1927)* (Vol. 1: Bio-bibliographic). S. Pylypenko (ed.). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Leites, A. (1924, April 3). Chicken philosophy under the NEP sauce: (about Ilya Ehrenburg). *The Communist*, p. 5. [In Russian].
- Manuil'skiy, D. (1921, November 7). Among treachery and betrayal. *The Communist*, p. 3. [In Russian].
- New Art* (1926), 5. [In Ukrainian].
- On the registration and mobilization of medical personnel: [additional resolution of March 14, 1919 to the resolution of March 5, 1919]. (1919). *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1919*. People's Commissariat of Justice. Kiev, 28, p. 298. [In Russian].

- On the registration and mobilization of medical personnel: of March 5, 1919 (1919). *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1919*, 21, p. 233. People's Commissariat of Justice. Kiev. [In Russian].
- On the registration and labor service of all medical personnel in the territory of the Ukrainian SSR: the Decree of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR of May 23, 1919 (1919). *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1919* (Part 2.), p. 52. The People's Commissariat of Justice. Kiev. [In Russian].
- Report of the People's Commissariat of Health of the Ukrainian SSR for 1920.* (1921). Kharkiv. [In Ukrainian].
- P.H. (1926) Exhibition of AARR (Association of Artists of Revolutionary Russia). *New Art*, 2, 8. [In Ukrainian].
- Pylypenko, S. (1923, January 28). The emigrant dialog. *The VUTSVK News*, p. 2. [In Ukrainian].
- Pylypenko, S. (1923, January 18). Oles in a foreign country. *The VUTSVK News*, p. 2-3. [In Ukrainian].
- On Taras Shevchenko commemoration: the Decree of the People's Commissariat of Education of the Ukrainian SSR dated March 7, 1919 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (p. 85). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- On the improvement of the situation of workers of the medical and sanitary sphere: the resolution of the Council of People's Commissars dated June 10, 1920 (1921). *Collection of Laws and Orders of the All-Ukrainian Revolutionary Committee (the 1st edition)*, 14, p. 260. Council of People's Commissars, People's Commissariat of Justice. Kharkiv. [In Ukrainian].
- About the recruitment of medical staff: an order (1921). *Collection of Laws and Orders of the All-Ukrainian Revolutionary Committee (the 1st edition)*, 1, p. 17. Council of People's Commissars, People's Commissariat of Justice. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Rodchenko, A.M. (1982). *Articles. Memories. Autobiographical notes. Letters.* Moscow: The Soviet Artist. [In Russian].
- The Soviet intelligentsia: (the history of developing within the period of 1917-1965).* (1968). Academy of Social Sciences under the CPSU Central Committee, Department of the History of Soviet Society. Moscow: Mysl. [In Russian].
- The Theatre Life* (1918), 24. [In Russian].
- Trifonov, N.A. (1970). The history of one dispute of the October years: (Lunacharsky and Korolenko). *The Issues of Literature*, 7, 33-44. [In Russian].
- Fedyukin, S.A. (1972). *The Great October and the intelligentsia: from the history of involving the old intelligentsia in the development of socialism.* Moscow: Nauka. [In Russian].

- Khan-Magomedov, S.O. (1982). Design, architecture, agitprop and typographic art in the works of the artist Alexander Rodchenko. *Articles, memoirs, autobiographical notes, letters* (pp. 6-38). Moscow: The Soviet Artist. [In Russian].
- CSAHAA of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine), f. 2, rec. 2, s. 1, archive unit 436, pp. 1, 6. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 166, s. 1, archive unit 622, p. 57. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 166, s. 1, archive unit 622, pp. 64, 79. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2, s. 1, archive unit 26, pp. 57, 131 - reverse side. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2, s. 2, archive unit 151, p. 5. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2, rec. 2, s. 1, archive unit 916, pp. 66-67. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2, rec. 2, s. 2, archive unit 17, p. 49 - reverse side. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2684, s. 1, archive unit 135, p. 14. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine f. 2684, s. 1, archive unit 135, p. 175. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine (Central State Archive of Public Associations of Ukraine), f. 2, s. 1, archive unit 204, pp. 3,4 - reverse side. [In Ukrainian].
- Shafarevich, I. (1991). *Socialism as a phenomenon of world history. Does Russia have a future?: social and political journalism* (pp. 5-387). Moscow. [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.04.2018 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.038

УДК 005:379.81

С. В. Оборська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

lychia0801@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3148-6325

СУЧАСНА ПРОБЛЕМАТИКА ПОДІЄВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЕКТІВ

Досліджено та проаналізовано ключові аспекти подієвого менеджменту й мистецького проекту в контексті їх взаємодії в умовах сучасного соціокультурного простору. Розглянуто сучасний подієвий менеджмент мистецьких проектів; роль подієвих менеджерів у створенні підтримуючих структур художніх процесів; проаналізовано вплив мистецьких проектів у соціальних, художніх та економічних аспектах. Виявлено, що особливостями подієвого менеджменту мистецьких проектів є поєднання та узгодження техніки й процесів бізнес-адміністрування зі світом мистецтва — практичні аспекти ведення бізнесу (раціональне управління ресурсами, підтримка витрат у межах бюджету, забезпечення ефективності) поєднуються з мистецькими засобами вираження, у яких закладено бачення та емоції художників, не пов'язаних з отриманням прибутку. У цьому разі подієвий менеджмент сприяє свободі та простору мистецтва, виконанню суспільної функції — надихати на ідеї і творчі задуми, естетично виховувати, вирішуючи нагальні проблеми суспільства, формувати людську індивідуальність і створювати культурний спадок.

Ключові слова: *подієвий менеджмент, мистецький проект, художники, суспільство, мистецькі угруповання.*

С. В. Оборская, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СОБЫТИЙНОГО МЕНЕДЖМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТОВ

Исследованы и проанализированы ключевые аспекты событийного менеджмента и художественного проекта в контексте их взаимодействия в условиях современного социокультурного пространства. Рассмотрены современный событийный менеджмент художественных проектов, роль событийных менеджеров в создании поддерживающих структур художественных процессов, влияние художественных проектов в социальных, художественных и экономических аспектах. Выведено, что особенностями событийного менеджмента художественных проектов являются сочетание и согласование техники и процессов бизнес-администрирования с миром искусства — практические аспекты ведения бизнеса (рациональное управление ресурсами, поддержка расходов в рамках бюджета, обеспечение эффективности) сочетаются с художественными средствами выражения, в которых заложены видение и эмоции художников, не связанные с извлечением прибыли. В данном случае событийный менеджмент способствует свободе и пространству искусства, выполнению общественной

функции — вдохновлять на идеи и творческие замыслы, эстетически воспринимать, воплощая в жизнь насущные проблемы общества, формировать человеческую индивидуальность и создавать культурное наследие.

Ключевые слова: *событийный менеджмент, художественный проект, художники, общество, художественные группировки.*

S. V. Oborska, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv

CONTEMPORARY ISSUES OF EVENT MANAGEMENT OF ARTISTIC PROJECTS

The aim of this paper is to study and analyze the key aspects of event management and artistic projects in the context of their interaction in the contemporary social and cultural space.

Research methodology is an organic set of basic principles of research: objectivity, historicism, multifactor model, systematicity, complexity, development and pluralism. The study is based on the following methods of scientific knowledge: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. The author undertakes a study of contemporary event management of artistic projects; the role of event managers in the creation of supporting structures of artistic processes is considered; the influence of artistic projects in social, artistic and economic aspects is analyzed. The special aspects of event management of artistic projects are the combination and harmonization of techniques and processes of business administration with the world of art, i.e. the practical aspects of doing business, such as rational resource management, support for expenditure within the budget, ensuring efficiency combined with artistic means of expression, which includes vision and emotion artists not connected with profit. In this case, event management contributes to the freedom and space of art, performing the public function — to inspire creative ideas, to educate aesthetically, realizing the urgent issues of society, forming a human personality and creating a cultural heritage.

Novelty. The study has enabled a better understanding of the mechanism of event management and artistic projects in the context of their interaction in the contemporary social and cultural space.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in culturology and art studies.

Keywords: *event management, artistic project, artists, society, artistic groups.*

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвиток мистецьких проєктів відбувається пропорційно до посилення соціального впливу мистецької галузі — їх взаємозв'язок є очевидним і беззаперечним. Протягом багатьох століть історії людства різноманітні види мистецтва використовувалися владою (для збереження та зміцнення своїх позицій), релігією (для пропаганди), у сфері охорони здоров'я та терапії тощо. Проте на сучасному етапі тенденція долучення мистецтва

для подолання різноманітних соціальних проблем набуває поширення. Подієвий менеджмент у сфері мистецьких проєктів в Україні наразі перебуває в зародковому стані, порівняно з іншими традиційними професіями. Проте ця галузь швидко розвивається, відповідно до світових тенденцій. Актуальність цієї статті полягає в необхідності вивчення та використання передового зарубіжного досвіду для розширення наукового інформаційного поля.

На сучасному етапі вплив мистецтва на соціум — актуальне питання, тема досліджень багатьох зарубіжних науковців. Наприклад, певні аспекти керівництва мистецькими проєктами розглядали А. Джірема та А. Еуварі («Fostering learning — the role of mediators», 2007); тематику впливу мистецтва на суспільні проблеми аналізували І. Белфіоре й О. Беннет («Social Impact of the Arts», 2008); вплив мистецьких проєктів на певні соціальні групи досліджували М. Берді та П. Кенкенен («Life stories and arts in child welfare: enriching communication, Child, Adolescent and Family Services Unit», 2013); роль мистецтва в охороні здоров'я, зокрема практику мистецької терапії, досліджував Д. Аткинсон («Pedagogies and Becoming: The Force of Art and the Individuation of New Worlds», 2014) та ін. Проте сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проєктів досі вивчена недостатньо.

Мета статті — дослідити та проаналізувати ключові аспекти подієвого менеджменту й мистецького проєкту в контексті їх взаємодії в умовах сучасного соціокультурного простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Подієвий менеджмент можна описати як планування, організацію та ефективне використання всіх ресурсів події для досягнення конкретної мети заходу.

Поняття подієвий менеджмент передбачає управління проєктами для створення та розвитку масштабних заходів (наприклад, фестивалі, конференції, церемонії, концерти, виставки тощо) і передбачає вивчення бренда, визначення його цільової аудиторії, розроблення концепції події та координацію технічних аспектів (Ramsborg, 2008, р. 23). Планування події також може передбачати бюджетування, вибір місця проведення заходу, отримання дозволів (за необхідності), узгодження транспортування й паркування, запрошення та координацію роботи спікерів або артистів, декорування й харчування (наприклад, фуршет), безпеку проведення заходу тощо, відповідно до особливостей та типу події. За умови залучення висококваліфікованого фахівця з планування подій, котрий має відповідні організаційні та експлуатаційні навички, компанії, організації або окремі особи забезпечують перевагу над конкурентами. Дослідники подієвого менеджменту акцентують на тому, що найефективнішим у плануванні заходу має бути початковий

процес, завдяки чому менеджер може сконцентруватися на питаннях, які потребують уваги на місці (Shone, 2010, p. 213).

Слід зазначити, що під час дослідження подієвого менеджменту багато науковців намагаються сформулювати чітко та повне визначення поняття «подія». Проаналізувавши праці зарубіжних науковців, зазначимо: більшість їх визначень сфокусовано на характеристиках особливих подій та причинах організації. Проте цих визначень бракує для деталізації характеристик щодо їх категоризації та класифікації. Г. Бровдін вважає, що «подія – організований захід (наприклад, зустріч, конвенція, виставка, спеціальний захід) і складається з кількох різноманітних, але пов'язаних функцій» (Bowdin, 2010, p. 14); Д. Тассіопулос зазначає, що заходи поділяються на особисті, дозвіл-леві, культурні та корпоративні й, відповідно, організовуються для досягнення певної мети: «події можуть бути описані як перехідні, і кожна подія є унікальним поєднанням його тривалості» (Tassiopoulous, 2005, p. 97). Згідно з Д. Гетзем, події в певному місці й часі мають особливий набір обставин, початок і кінець. Вони завжди плануються та деталізуються заздалегідь, мають певний графік і чітко визначене місце проведення (Getz, 2012, p. 18).

Незалежно від форми та змісту, подіям завжди властиве вміння дивувати людей. Незважаючи на те, що вони заплановані, відповідно, кожна подія контролюється, сама подія завжди надаватиме нового досвіду, який відрізнятиметься від попереднього, а отже, кожна подія – це особистий унікальний досвід (Getz, 2012, p. 21).

У 2010 р. бразильський художник та фотограф В. Мюніс, відомий своїми експериментами з широким спектром нетрадиційних матеріалів (митець створює картини й серії фотознімків), розпочав проект «Pictures of Garbage», який відбувся в Jardim Gramacho (Ріо-де-Жанейро, Бразилія). За участі працівників найбільшого у світі сміттєзвалища, створив серію великих автопортретів із перероблених предметів (використано 4 тонни сміття), перший з яких продано на аукціоні за 50 тис. дол. Мета проекту – запропонувати працівникам нові перспективи для себе та своїх громад, які потерпають від бідності й небезпечних умов праці (Vik Muniz, 2018).

Мистецький проект, як унікальна цільова культурно-творча подія, створюється для досягнення конкретних результатів, пов'язаних зокрема з економікою та суспільством. Відповідно до теми цього дослідження, ґрунтовніше розглянуто й проаналізовано особливості подієвого менеджменту під час проведення соціокультурних мистецьких проектів.

На сучасному етапі багато мистецьких починань організовують у проекти. Відповідно, управління мистецькими проектами, так званий подієвий менеджмент, має вирішальне значення для успіху і сталості мистецтва. Загалом функція подієвого менеджменту – висококваліфікована організація, яка складається з чотирьох ресурсів – ідеї, часу, фінансування та команди. Окрім того, у будь-якому мистецькому проекті важливими є прогнозування, стратегічне мислення та планування, а для проектів, мета яких – безпосереднє формування суспільної думки, важливо зважати на різноманітні впливи.

Слід зазначити, що роль керівників мистецьких проектів, у цьому випадку подієвих менеджерів, не завжди виконують професіонали. Наприклад, ініціаторами соціального мистецького проекту «Still Running: Art Marathon for Boston» (Бостон, штат Массачусетс), який відбувся після трагедії на Бостонському марафоні в квітні 2013 р., стали студенти університету Л. де Гаetano та Т. Мортел, за підтримки Boston University College of Fine Arts (CFA) School of Visual Arts alum. Цей проект запропонував серію суспільних арт-виставок, на яких демонструвалися роботи художників з усієї країни; кошти від продажу одягу (футболки), розробленого художниками та дизайнерами, які брали участь у проекті, передано для підтримки постраждалих під час трагедії; регулярно проводилися «мистецькі марафони», за підтримки місцевих громад та перших респондентів, включно з пожежниками й лікарями, з метою полегшення «морального зцілення людей» (*Still running an art marathon for Boston*, 2018).

Подієвий менеджмент мистецьких проектів передбачає, що в усіх основних управлінських функціях, таких як планування та контроль, продумано не лише загальну мету проекту, але й усі можливі для суспільства наслідки. У мистецьких проектах може бути багато позитивних, але непередбачених соціальних впливів, і лише завдяки осмисленому та систематизованому плануванню, організації, контролю та оцінці можливих впливів забезпечується підтримка всіх зацікавлених сторін.

Подієві менеджери, котрі працюють у мистецькій галузі, відповідальні за художників, відповідні мистецькі угруповання та суспільство загалом, відтак їх діяльність на сучасному етапі спрямована на створення підґрунтя для успішної творчості митців усіх стилів, жанрів, культур та мов, задовольняючи потреби людства.

Подієвий менеджмент мистецьких проектів Д. Тернер визначає як «прагнення, у якому людські, матеріальні й фінансові ресурси організовані по-новому, щоб виконати унікальний обсяг робіт, даних з

обмеженнями вартості та часу, для зміни кількісної та якісної мети» (Turner, 1998, p. 52).

Наразі багато заходів у галузі мистецтва відбуваються в межах подієвого менеджменту. Саме тому управління мистецькими проектами слід розглядати як фундаментальний аспект успішного управління в мистецтві, зокрема для довготривалості мистецтва подієві менеджери повинні забезпечити стабільне середовище, у якому художники діють виключно як творчі особистості. Усі форми мистецтва — музика, література, дизайн, кіномистецтво, а також виконавське та візуальне мистецтво — передбачають немало заходів, які мають економічні результати та впливають на соціокультурне середовище, отже, для досягнення ефективних та впливових результатів вони потребують професійного управління.

На основі наведеного вище визначення подієвого менеджменту в галузі мистецтва можна стверджувати: усі мистецькі проекти працюють з обмеженими ресурсами; стикаються зі значним ризиком та невизначеністю; ключова роль подієвого менеджера полягає в інтеграції всіх означених аспектів із місією, баченням, метою та завданням окремих художників (митців) або мистецьких організацій.

Подієвий менеджмент мистецьких проектів — обмежений у часі процес, завдяки якому проект успішно реалізується, тобто митець досягає мети. На практиці це потребує застосування необхідних навичок, інструментів, технологій та знань; управління ресурсами, щоб досягти бажаних результатів (наприклад, художні виставки, які часто обмежені термінами й бюджетом); управління змінами (реагування на непередбачені обставини, такі як затримка транспорту або анулювання місця проведення); планування та контроль для досягнення найкращих результатів плану проекту, з урахуванням часових обмежень; спілкування з усіма зацікавленими сторонами, як внутрішніми (наприклад, проектна група), так і зовнішніми (спонсори, меценати); реалізація вимог, пов'язаних з метою проекту; оцінка результатів проекту.

Кваліфікований подієвий менеджмент знижує ризик і допомагає уникнути багатьох недоліків у роботі над проектом, координувати ресурси й досягати запланованих результатів, проте не гарантує відсутності виникнення певних проблем у процесі. Подієвий менеджмент загалом і мистецьких проектів зокрема не є точною наукою. Відповідно, подієвий менеджмент мистецьких проектів можна назвати симбіозом мистецтва й науки — це мистецтво, оскільки передбачає управління людьми та спілкування з ними й часто потребує від керівника проекту застосування навичок у ситуаціях, унікальних для кожного проекту; це

наука, оскільки базується на перевірених процесах та методах для досягнення успіху.

Слід зазначити, що мистецькі проекти, спрямовані на соціальний вплив, відбуваються на перетині різних площин, оскільки зазвичай у них беруть участь представники різних суспільних практик, із чіткими нормами та цінностями. І. Венгер визначає цю спільноту як таку, що поділяє цінності, мову й об'єднує мистецтво; часто вони визначаються через професійну належність, наприклад: художник, директор музею, критик, чиновник відомства, представник страхувальної компанії тощо (Wenger, 1998, р. 23). Кожен із них привносить у проектну діяльність власний внесок і має чітко визначену роль. Художники, з одного боку, є провайдером рішення, а з іншого — «серцем» діяльності.

Значний резонанс у світі мав проведений у 2004 р. у Фінляндії проект «TARU», який відбувався як складова масштабної програми «EQUAL ЕС», призначеної для розвитку наднаціональної співпраці в боротьбі проти різноманітних форм дискримінації та нерівноправності, за підтримки Європейського соціального фонду. Основною цільовою групою проекту стали художники-імігранти та художники-інваліди, котрі працювали як фрілансери й отримували лише частину прибутку від продажу творів. Метою організаторів проекту («Lasipalatsi Media Center Ltd.», які відповідали за координацію та фінансове управління), було зацікавити спільноту творчістю митців, використовуючи телебачення, інтернет, мобільні послуги та цифровий друк, збільшити продаж творів мистецтва і сприяти зайнятості художників. У глобальному сенсі проект було спрямовано на зміну ставлення влади та потенціальних роботодавців до представників цільової групи.

До групи управління проектом увійшли представники організацій-партнерів («YLE Finnish Broadcasting Company», «Finnish Theatre Information Centre» та «Försti-Filmi Ltd.»), асоціацій художників-інвалідів та художників-імігрантів.

У межах проекту проводилися регулярні семінари та лекції за підтримки влади та за участі експертів у галузі образотворчого мистецтва, телевізійні шоу, створено веб-сайт «TARU» й особисті сторінки художників, у художній галереї Lasipalatsi Media Центр організовано шість виставок, а також вийшли друком книги, присвячені творчості художників (Jareme, 2007, pp. 117–125).

Слід зазначити, що подієвий менеджер мистецьких проектів повинен мати навички планування, організації та проведення будь-якого заходу сучасного мистецтва, від художньої виставки до міжнародного бієнале, концентруючись не лише на розробленні професійної виставкової

пропозиції, а й на логіці роботи безпосередньо з митцями та художніми організаціями.

Аналізуючи завдання подієвих менеджерів у мистецьких проєктах, можна визначити як головне — об'єднання всіх учасників для активізації взаємодії, забезпечення спільної практики й оцінки кінцевих результатів. Окрім того, вони мають створювати легітимації для художників та інших учасників — сприяти поліпшенню розуміння проблем, які необхідно вирішити, та спеціальних питань у конкретних контекстах.

Висновки. Особливостями подієвого менеджменту мистецьких проєктів є поєднання та узгодження техніки й процесів бізнес-аналізування зі світом мистецтва — практичні аспекти ведення бізнесу, такі як раціональне управління ресурсами, підтримка витрат у рамках бюджету, забезпечення ефективності. У цьому разі подієвий менеджмент сприяє свободі та простору мистецтва, виконанню суспільної функції — надихати на ідеї і творчі задуми, естетично виховувати, вирішуючи нагальні проблеми суспільства, формувати людську індивідуальність і створювати культурний спадок.

Перспективи подальших досліджень. На сучасному етапі багато заходів у галузі мистецтва відбуваються в межах подієвого менеджменту. Саме тому управління мистецькими проєктами — фундаментальний аспект успішного управління в мистецтві. Зважаючи на те, що в Україні нині галузь подієвого менеджменту у сфері мистецьких проєктів інтенсивно розвивається, відповідно до світових тенденцій, означена тема потребує подальшого дослідження.

Список посилань

- Bowdin, G., Allen, J., O'Toole, W., Harris, R., and McDonnell, I. (2010) *Events Management*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Getz, D. (2012). *Event Studies: theory, research and policy for planned events*. London: Routledge.
- Jareme, A., and Ayvaru, A. (2007). The Role of Mediators in Enabling the Learning Process of New Entrants to Art Field. *Knowledge Management Research and Practice*, 5 (2), 117–125.
- Jareme, A., and Ayvaru, A. (2015). *Art encountering society; identifying the skills 13th International Conference of Arts and Cultural management*, June 28 – July 2, 2015. The Institute of Public Management and Territorial Governance of Aix-Marseille University and KEDGE Business School, Aix-en-Provence and Marseille, France.
- Ramsborg, G. C., Miller, B., Breiter, D., BJ Reed, and Rushing, A. (Eds.). (2008). *Professional meeting management: Comprehensive strategies for meetings, conventions and events* (5th ed.). Kendall/Hunt Publishing, Dubuque, Iowa.

- Shone, A., and Parry, B. (2010). *Successful Event Management*. Andover: Cengage Learning EMEA.
- Still running an art marathon for Boston*. Retrieved from <https://www.bu.edu/cfa/boston-university-college-of-fine-arts>
- Tassiopoulus, D. (Ed.) (2005). *Event Management: a professional and development approach*. Lansdowne: Juta.
- Turner, J. R. (1998). *Handbook of project-based management*. New York: McGraw Hill.
- Vik Muniz*. Retrieved from <http://vikmuniz.net>.
- Wenger, E. C. (1998). *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

References

- Bowdin, G., Allen, J., O'Toole, W., Harris, R., McDonnell, I. (2010) *Events Management*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann [in English].
- Getz, D. (2012). *Event Studies: theory, research and policy for planned events*. London: Routledge [in English].
- Jareme, A. Ayvaru, A. (2007). The Role of Mediators in Enabling the Learning Process of New Entrants to Art Field. *Knowledge Management Research and Practice*, 5 (2), 117–125 [in English].
- Jareme, A. Ayvaru, A. (2015). *Art encountering society; identifying the skills 13th International Conference of Arts and Cultural management*, June 28 – July 2, 2015. The Institute of Public Management and Territorial Governance of Aix-Marseille University and KEDGE Business School, Aix-en-Provence and Marseille, France [in English].
- Ramsborg, G.C., B Miller, D Breiter, BJ Reed & A Rushing (eds) (2008). *Professional meeting management: Comprehensive strategies for meetings, conventions and events*, 5th ed. Kendall/Hunt Publishing, Dubuque, Iowa [in English].
- Shone, A., Parry, B. (2010). *Successful Event Management*. Andover: Cengage Learning EMEA [in English].
- Still running an art marathon for Boston*. Retrieved from <https://www.bu.edu/cfa/boston-university-college-of-fine-arts> [in English].
- Tassiopoulus, D (ed.) (2005). *Event Management: a professional and development approach*. Lansdowne: Juta [in English].
- Turner, J. R. (1998). *Handbook of project-based management*. New York : McGraw Hill [in English].
- Vik Muniz*. Retrieved from <http://vikmuniz.net> [in English].
- Wenger, E. C. (1998). *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

Надійшла до редколегії 20.04.2018 р.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті, які подаються до публікації в збірнику, приймаються українською та англійською мовами, готуються автором 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 публікуються монохромні ілюстрації, кольорові рисунки — 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. Рекомендовані списки, переліки тощо можуть бути оформлені як додаток (значні за обсягом) чи згадуватися в зносках як уточнення. Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою. Блок **references** наводиться після списку посилань для введення публікацій до наукового обігу 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 61
Issue 61

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 28.05.2018 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 23,25. Обл.-вид. арк. 18,18. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

Віддруковано в ТОВ «Тім Пабліш Груп»
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129