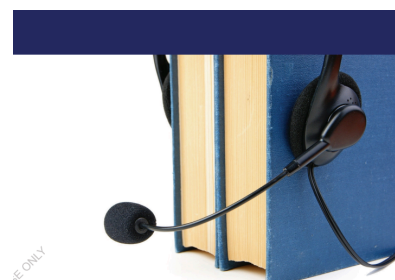


ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ



Анастасія Давідає
Єгор Єгоров
Володимир Отидідан

**Педагогічні технології
в музичній освіті**

Хрестоматія для мистецьких закладів
вищої освіти. Том III, препринт.

Опубліковано: LAP LAMBERT Academic Publishing

До хрестоматії увійшли тексти харківських музикантів та науковців. Їх тематика відповідає програмі навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті», яка викладається у творчих ВНЗ України. Деякі статті було скорочено відносно їхніх оригіналів, опублікованих у наукових фахових виданнях, щоб не завантажувати студентів громіздкими списками літератури. У таких випадках ми наводимо посилання на оригінальні тексти.

Укладач хрестоматії Євгеній Воропаєв, кандидат психологічних наук, доцент кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури. Рецензенти: Ігор Гайденко, композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури та Володимир Черненко, кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Редактор хрестоматії – викладач Харківської державної академії культури Олена Бондаренко.

Зміст

Зміст	2
Колектив авторів	4
Від укладача	5
Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності	7
Аналіз педагогічних стратегій, що використовуються режисерами дитячих театральних колективів	7
Вступ	7
Теоретична база дослідження	8
Типові монологічні риси у дитячій театральній педагогіці	11
Педагогічний колектив дитячого театру	14
Аналіз педагогічних впливів	16
Вступ	16
Методологія аналізу	16
Набір дітей у театр	18
Вибір вистави	24
Організація занять	27
Театрально-концертна діяльність	34
Разові виступи театрів	35
Організація конкурсів та фестивалів	38
Позаурочні форми роботи	41
Опитувальник педагогічних орієнтирів режисерів	44
Додаток	46
Опитувальник педагогічних орієнтирів режисерів:	46
Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки	48
Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом	
Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози	48
Постановка проблеми	49
Виклад основного матеріалу дослідження	50
Висновки	56
Література	57
Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова	59
Творчий універсалізм Олександра Міщенка	59
Постановка проблеми	60
Виклад основного матеріалу дослідження	62
Висновки	73
Література	74
Театр – колыска європейської культури	76
Нотатки про музично-розважальний театр	76
Просто неба	79
1. Розваги	79
2. Ярмарки	89
У поєднанні з гулянням	93
3. Трактири, кабачки, паби, бари	93

4. Франція: кафешантани, кафе-концерти	95
Зближення із театром	99
5. Ярмарковий театр	99
6. Англія: ресторани та палаци-вар'єте	106
7. Франція: «Фолі Бержер», «Мулен Руж»	111
8. Англійські клуби	113
9. Французькі кабаре	115
Передвісники оперети	118
10. Водевіль	118
11. Зингшпіль	124
12. Комічна опера	125
Західна оперета	130
13. Народження оперети	130
14. Франція: Ерве, Оффенбах, Лекок, Планкет	132
15. Австрія: Зуппе, Мілльокер, Штраус, Легар, Кальман	137
Мюзикл	144
16. Витоки мюзиклу	144
17. Становлення мюзиклу в США	154
18. Мюзикл у Європі	157
19. Роль Е. Уєббера у популяризації мюзиклу	165
20. Український мюзикл	170
Шоубізнес і інфраструктура розважальності	175
21. Сучасна масова культура	175
22. Місце шоубізнесу в контексті культури	178
23. Шоубізнес у сфері театру	182
Література	184
Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу	187
Теоретичні принципи використання алгоритмів просторової обробки звуку	187
Список бібліографічних посилань	191

Колектив авторів

Бескорсий Валерій, аспірант Харківської державної академії культури, керівник аудіостудії «Танаїс», звукорежисер Харківського академічного театру музичної комедії

Воропаєв Євгеній, кандидат психологічних наук, доцент Харківської державної академії культури, спів-керівник Зразкового художнього дитячого театру «ВізавІ» КЗ ЦДЮТ №7 м. Харкова

Давітадзе Анастасія, доктор філософії, викладач, завідувачка теоретичного відділу КЗМО «ДМШ №12 імені К. І. Шульженко» ХМР

Єгоров Єгор, аспірант кафедри української та закордонної музики, викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Откидач Володимир, доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Лілія Рагра, художній керівник та режисер Зразкового художнього дитячого театру «ВізавІ» Комунального закладу «Центру дитячої та юнацької творчості № 7 Основ'янського району» м. Харкова

Від укладача

У третьому томі хрестоматії ¹ представлено низку теоретичних ідей та науково-практичних розробок харківських музикантів-науковців та діячів естетичного виховання. Основні розділи збірки:

– *Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності*. Центральна тема розділу – діалогічні та монологічні стратегії в педагогіці мистецтва: пошук шляхів подолання авторитарності та демократизації сучасної школи.

– *Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки*. Фольклор – це те коріння, що дозволяє нам залишатися собою, тому сьогодні вивчення нашої рідної традиції стає найбільш актуальною педагогічною технологією.

– *Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова*. Розділ присвячений Заслуженому артисту України, професору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Олександру Володимировичу Міщенку.

– *Театр – колыска європейської культури*. У Харкові накопичений досвід, який свідчить, що театр, як синтетичне мистецтво, не тільки об'єднує на сцені музику, живопис, пластику, художнє слово – а також постає могутнім педагогічним механізмом, що мотивує учнів всіх відділів художньої школи до сумлінних штудій.

«Нотатки про музично-розважальний театр», що розміщені у розділі, складені на основі широкого комплексу літературних джерел. Автор-укладач, доктор мистецтвознавства, професор Володимир Откидач зробив стисле компілювання цих матеріалів з метою упорядкування їх та

¹ Препринт першого тому можна подивитись за посиланням <https://docs.google.com/document/d/1prNsbNDUmG7Vt4IupcRCYCCZYl2IyiH3WknCcZDM-Ew/edit?usp=sharing>

Препринт другого тому можна подивитись за посиланням <https://docs.google.com/document/d/1iVSXiXqNi0I0dzveqfpIAq1lKye5Zq9Q6jdcKgHxLPk/edit?tab=t.0#heading=h.j001krfria>

складання конспективної картини зародження та функціонування цієї театральної галузі від первинних джерел до XX ст. Ця величезна та ретельна робота виявляє найважливіші механізми існування театру – у тому числі й залучені у педагогіці мистецтв.

– *Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу.* Тут говоритиметься про поточні педагогічні та виконавські завдання: в даному разі це опановування тембром, побудова звукової картини з використанням сучасних акустичних засобів.

Кандидат психологічних наук, доцент кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії мистецтв

Воропаєв Є.П.

Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності

Євгеній Воропаєв, Лілія Рагра

Аналіз педагогічних стратегій, що використовуються режисерами дитячих театральних колективів ²

Вступ

У контексті нашого дослідження буде здійснено аналіз педагогічних прийомів, які використовують режисери дитячих театрів у контексті різних психолого-педагогічних підходів. Завдання це представляє особливий інтерес, оскільки при розгляді всієї доступної нам літератури не вдалося знайти фундаментальних досліджень у цій галузі.

Найцікавішим є аналіз діяльності режисерів, зроблений у царині напряму психолого-педагогічних досліджень, розроблюваного на працях Г. Балла, М. Бургіна, Р. Ковальова [10; 12; 70] і який базується на гуманістичних підходах у філософії, людинознавстві, суспільній практиці [49; 70; 189]. Вже в першій главі нашого дослідження було показано, що, допускаючи деяку схематизацію, можна стверджувати: вчені різних

² Розділ взятий з дисертаційного дослідження Є. Воропаєва “Психолого-педагогічні фактори креативності вихованців дитячих театральних студій” та перероблений у співавторстві із художнім керівником Зразкового художнього дитячого театру “Візаві” ЦДЮТ №7 м. Харкова Лілією Рагрою. Тут будуть представлені фрагменти тексту, які стосуються вивчення стратегій педагогічних впливів. У Хрестоматії не буде розміщено списку використаної в дисертації літератури, оскільки він є занадто об’ємним. За бажанням можна ознайомитись з повним текстом дослідження в автора evoropayev@gmail.com

напрямів описують взаємини всередині професійного театру за допомогою трьох груп формулювань: тоталітарність, маніпуляція, співпраця. Керівники дитячих творчих колективів вбачають у студійцях то об'єкт впливу, то повноправного суб'єкта. Нижче буде показано, що ідеї Г. Балла та М. Бургіна виявляють спорідненість з такими психологічними, педагогічними та культурологічними підходами.

Нижче буде розглянуто різні форми роботи керівників дитячих творчих колективів та з'ясовано, до якої педагогічної стратегії вони тяжіють. Ми намагалися обрати такі компоненти педагогічного процесу, які, по-перше, простежувалися б у роботі будь-якого колективу, по-друге, характеризували б конкретну роботу режисера, а не його погляди, висловлені усно або письмово. Також ми спробували охопити якомога максимальну кількість різних педагогічних етапів, що виникають у роботі керівників дитячих театральних колективів.

Додаткову інформацію буде отримано в результаті застосування опитувальника педагогічних орієнтирів (див. Додаток). Він був складений з опорою на формулювання, взяті з робіт авторів концепції психолого-педагогічних стратегій.

Теоретична база дослідження

Концепція діалогу розроблялася у філософських працях Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, Г. Гадамера, Л. Вітгенштейна, О. Розеншток-Хюссі, М. Бахтіна, В. Біблера, М. Бубера та ряду інших. Дослідження Г. Балла і М. Бургіна розгортається в царині теоретичних положень, згідно з якими діалогічними – на відміну від монологічних – вважаються відносини, що передбачають не лише взаємну повагу та націленість на співробітництво індивідуальних чи групових суб'єктів, а й готовність конструктивно використовувати у цій співпраці ідеї одне одного і навіть, за певних умов, значно коригувати свої позиції. Діалогічним вважається такий тип знання, який вичленовує суперечливі властивості у спробах чи результатах

пізнання об'єктів і націлений – якщо не на примирення цих суперечностей – то, наскільки можна, найповніше і різнобічне розуміння цих об'єктів. При такому підході набуває особливого значення входження конкретного діалогу у «великі діалоги» історії, що дозволяє використовувати потенціал культури у розв'язанні проблеми, що обговорюється [18]. У пізнавальній сфері цей принцип протистоїть, з одного боку, авторитаристським претензіям на досягнення абсолютної істини, а з іншого – характерному для ліберального світосприйняття радикальному релятивізму, який фактично відмовляється від пошуків істини. У цілому нині, парадигму діалогу вважатимуться невіддільною рисою, атрибутом сучасного гуманізму – вважають автори концепції.

Вчені посилаються також на думки англійського історика Алана Баллока (Bullock), який, окреслюючи джерела гуманістичного підходу в історичній перспективі й, припускаючи певну схематизацію, говорить про трьох історично сформованих (в рамках європейської цивілізації) типів світогляду. Перший, трансцендентальний, зосереджується на Бозі, розглядаючи людину як частину Творіння. Другий, науковий, орієнтується на Природу і розглядає людину як частину природного розпорядку – подібно до інших живих організмів. Третій, гуманістичний, зосереджується на Людині та на її досвіді «як на вихідному пункті для знання людини про себе, про Бога і про Природу» [цит. по 49, с. 224].

Розглянута концепція також спирається на роботи психологів гуманістичного спрямування – К. Роджерса, А. Маслоу, Р. Мея, ін.) [9, с. 351]. Завдяки їм, вважає вчений, гуманістичний напрям у психології може бути цінним резервом вдалих знахідок, які можна перенести у педагогіку.

Таким чином, Г. Балл і М. Бургін виділяють два основні типи стратегій, за допомогою яких можна класифікувати типи педагогічних впливів: діалогічний та монологічний. Внутрішній стрижень монологізму у тому, що суб'єкт впливу поводитися в такий спосіб, «якби він був повноправним носієм істини» [12], а реципієнт – лише об'єктом

застосування його сил. У рамках монологічного типу стратегій (і впливів) виділяються два підтипи: імперативний та маніпулятивний. При цьому імперативна стратегія наполягає на односторонності та суворій ієрархії соціальних ролей. Вона віддає перевагу впливам, заснованим на фізичному, адміністративному, соціально-психологічному чи економічному тиску людей. Маніпулятивна стратегія визнає плюралізм думок та формальну рівність індивідів. Але наполягає як на неминучому – їхньому байдужому чи прагматичному ставленні один до одного. При впливі суб'єкт не проголошує прямо мету впливу, а досягає її за допомогою активності реципієнта, який би, в ідеалі, «захотів робити те, що мені потрібно, і був цьому радий» [10, с. 52].

Наголошується на тому, що монологічні впливи можуть вестися «з кращих спонукань». Тобто передбачається, що учень ще малий і недосвідчений, а тому потребує твердого керівництва. Також наголошується, що при монологічному впливі не заперечується діалог як одна з можливих процедур. Але це не є діалогом з реципієнтом по суті. Він відіграє тут службову функцію і припиняється, як тільки мети взаємодії досягнуто.

Діалогічна стратегія виходить із визнання суб'єктивної повноцінності та принципової рівноправності партнерів, які взаємодіють. Істина, на думку діалогістів є самою дискусією про істину. Звідси «високий плюралізм» [12] всіх сторін діалогу, які вважають, що кожна думка не тільки має право на існування, а й необхідна для розгортання діалогу як живого цілого. Сказане не заважає використовувати (припустимо, в екстремальних ситуаціях), елементів монологічних стратегій, але бажаними та пріоритетними є діалогічні способи розвитку будь-якої ідеї та діалогічні стратегії міжособистісних взаємодій, «які переосмислюються як моменти партнерської взаємодії» [10, с. 52]. Діалог акцентує на важливості самовизначення кожного з його учасників, оскільки тільки в цьому випадку буде складатися взаємодія повноцінних суб'єктів.

Г. Балл і М. Бургін розрізняють кілька варіантів розуміння діалогу, деякі з яких вчені оголошують вужчими, оскільки в царині таких інтерпретацій або виключаються монологічні способи впливу, або спрощено трактуються деякі ключові моменти теорії (наприклад, категорій свободи й відповідальності). Виділяється «розвивальна» стратегія, що визначає показники цілей і результатів діалогічних психологічних впливів, особливо у педагогічній діяльності. Тут підкреслюється, що «генеральний шлях сприяння розвитку особистості полягає у стимулюванні (у тому числі через надання можливостей самовираження) внутрішніх джерел цього розвитку» [12]. Що споріднює усі ці підходи – це дистанціювання від монологічних стратегій, які оголошуються – у більшій чи меншій мірі – небажаними у гуманістично-орієнтованих відносинах.

Типові монологічні риси у дитячій театральній педагогіці

Ми вже зазначали, що важко розгорнути виключно імперативні впливи у дитячих театральних колективах, оскільки студійці відвідують їх, як і інші позашкільні заклади – добровільно. Відомо, що ходити до школи – конституційний обов'язок учня [72], а у позакласний гурток прийдуть лише до педагога, який вміє залучити, зацікавити дитину. Щобільше, сьогодні доводиться сплачувати значну суму за позашкільне навчання. Відрізняються устрій позашкільних гуртків та спеціальних шкіл, куди батьки ведуть обдарованих дітей, орієнтованих на професійне навчання – з усіма наслідками, що з цього випливають. Такими, як великі навчальні навантаження, вузька спеціалізація, орієнтація на подальше навчання у профільному ВНЗ. Приводячи дітей у позашкільний театральний колектив, батьки найчастіше переслідують виховні цілі, а сама дитина при цьому рідко мріє про професійну кар'єру і не готова до наполегливої роботи. Тому лише живий інтерес, який захоплює навчальний процес, яскраві,

привабливі цілі можуть утримати його в колективі.

Водночас ми бачимо причини, внаслідок яких авторитаризм у дитячому театральному колективі може бути присутнім: а) примус батьків або педагогів школи; б) юний вік студійців; в) пошук пригод дитиною чи спрага стимуляції (використовуючи психологічну термінологію Ш. Шварца) відсутність альтернативного колективу; д) звичка відвідувати театральний гурток, що стала потребою тощо. Розглянемо ці позиції ближче.

У випадку а) діти потрапляють у студію під тиском родичів, які їх насильно приводять до театру, щоб вони тут зіткнулися з «розумним, добрим, вічним». Іноді адміністрація загальноосвітньої школи, де базується театральний колектив, у наказовому порядку змушує деяких дітей відвідувати цей гурток, оскільки це може позитивно позначитися на виступі останнього на якомусь престижному конкурсі чи надати можливості рапортувати про «охоплення дітей культурними заходами».

б) Працюючи з молодшими школярами, використовуючи їх віру у вчителя, любов і прихильність до нього, неважко нав'язати учням свою волю, користуючись їхньою залежністю від старших. Навіть гуманістично-орієнтований американський дослідник М. Бурбулес стверджує, що для молодших школярів самотійність не завжди є найкращим рішенням ³ (цитовано: [3, с. 17]). Тобто у цьому віці більшою мірою можливі зловживання дорослими своєю владою над учнем. Повертаючись до характеристики авторитарної стратегії, даної Г. Баллом, можна сказати, що примус може бути «соціально-психологічним», якщо заборонено адміністративні, економічні чи фізичні імперативні дії.

У ситуації в) учень, рятуючись від нудьги, потрапляє до колективу, діяльність якого має безліч привабливих сторін, але за це потрібно платити послухом та старанністю. Відносини тут також близькі до маніпулятивного

³ У той самий час він підкреслює, що, коли ставиться під сумнів здатність дітей здійснювати вибір, це означає відхилення їх вибору.

«ти – мені (стимуляцію), я – тобі (своє дозвілля)» [12].

г) Дитина, що щиро бажає досягнути премудрості акторського ремесла, потрапляє до авторитарно-орієнтованого колективу, де певною мірою його бажання задовольняються. При цьому він не може – через багато причин – відвідувати колектив, який його задовольняє «на всі сто». Йому доводиться терпіти та чекати кращих часів.

д) Уявимо ситуацію, коли студієць, який багато років відвідував гарний дитячий колектив, перейшов до іншої школи та вибув зі складу театру. Припустимо, цей студієць – не артист у душі, але все його невелике свідоме життя пройшло на аматорській сцені. Йому хочеться, щоб його театральне життя тривало, і він приходить до іншого театрального колективу. Новий керівник може бути авторитарним, але звичка змусить студійця – більш менш тривалий термін – відвідувати новий колектив.

Можливий інший варіант. Режисер бере дітей у віці 6-7 років і привчає дітей до суворої дисципліни та слухняності. Через чотири роки, коли діти не схильні до безумовного підпорядкування авторитету дорослого, звичка слухатися даного педагога може зумовити незмінність імперативних відносин у даному театрі. Динамічний стереотип змушує учня підкорятися авторитарному педагогові – попри «змінання авторитетів», характерного для віку 10-11 років.

Слід зазначити, що ситуації, описані вище, зазвичай переплітаються і ми бачимо складні форми взаємовідносин, які несуть у собі авторитарну складову.

Наш аналіз виявить чимало випадків застосування маніпулятивної стратегії у роботі режисерів дитячих театрів. У цьому сенсі особливо показовими є зауваження викладачів театральних ВНЗ, які відгукуються про рівень професійної підготовки абітурієнтів, які прийшли з дитячих колективів. В ужитку приймальних комісій існує абревіатура «ЗХС». Ці літери пишуть на екзаменаційному аркуші вступника та означають вони

таке: «зіпсований художньою самодіяльністю»⁴. Зазначається неадекватна емоційність вчорашніх студійців, надмірна демонстративність, спотвореність, захоплене сприйняття дійсності. Все це – результати невгамовного прикрашання студійного життя, які іноді допускають режисери, бажаючи залучити до свого театру дітей; плоди заміни реальної роботи самолюбіванням, звеличенням чеснот, які нерідко вигадані.

Слід зазначити, що ці риси не є, на наш погляд, провідними у харківській театральній спільноті. Про це свідчить те, що багато режисерів свідомо та планомірно ведуть роботу з подолання дитячого егоцентризму, ставлять заслін дорослому заграванню з дітьми; інші, розуміючи, що допускають маніпулятивні методи педагогічного тиску на дітей, чесно зізнаються у цьому. Так, керівник театру «Каламбур» зазначає: «Ми самі, режисери є фанатиками сцени, тому не завжди адекватно сприймаємо життя. Батьки наших дітей нерідко просять, щоб ми у своєму ентузіазмі сіяти «розумне, добре, вічне» були ближче до реальних життєвих проблем, труднощів, тих непривабливих фарб буття, від яких все ж таки не можна відвернутися» [29].

Отже, підбиваючи підсумок сказаного у цьому параграфі, відзначимо, що бачимо реальні психологічні передумови як авторитаризму, так маніпулювання волею учня навіть у ситуації економічної, адміністративної та фізичної свободи студійця від режисера.

Педагогічний колектив дитячого театру

Дане дослідження акцентує вплив на студійців-режисерів – «перших осіб» дитячих театрів, але аналізовані колективи, як правило, включають кілька педагогів, які займаються з однією і тією ж групою дітей. Керує цими вчителями режисер театру, тобто педагог, який ставить вистави. Насправді ж взаємини колег виглядають набагато складніше. Буває, що

⁴ Характеризуючи таких абітурієнтів, часом вживають грубе сленгове слово «тупорайдужність».

панує в колективі музикант (театр «Казка»), він керує репертуарною політикою, задає тон у творчих пошуках, приймає рішення про прийом на роботу та звільнення фахівців, у тому числі режисерів. Іноді виникає ситуація, коли від одного великого колективу відгалужуються одна-дві маленькі театральні групи, які починають жити самостійним життям, перестаючи підкорятися колишньому керівнику (театр «Менестрелі» та її дочірня «Райдуга», «Казка» та дочірні «День перемоги» та «День перемоги», Зліва направо»). В результаті виникають періоди «двовладдя» (тривалістю до півтора року), коли розрив ще не стався, але і єдиноначальності вже немає. Також бувають ситуації, коли театр, припустимо, ставить музичну виставу, внаслідок чого вплив режисера відсувається на другий план, а основну роль у постановці грає хормейстер.

Навіть при повному творчому підпорядкуванні режисеру інших педагогів можна стверджувати, що психолого-педагогічні стратегії викладання різних дисциплін можуть відрізнятися від прийомів самого керівника. Це особливо видно у колективах, які приділяють велику увагу суміжним сценічним професіям – хореографії, вокалу, пластиці. Часом їм приділяється до 70% навчального часу. І якщо вище у дисертаційному дослідженні наголошувався на високому гуманістичному потенціалі педагогів-режисерів, інша картина могла б скластися, якби тестування пройшли всі педагоги, а часом і адміністратори, причетні до роботи з дітьми в досліджуваних колективах.

Водночас автори концепції психолого-педагогічних стратегій стверджують, що монологічні впливи можуть включатися в діалогічну стратегію, якщо все ж таки «зрештою» перевагу надають останній [12]. Тому, певною мірою спрощуючи картину, у цій роботі можна виходити з припущення, що головний керівник театру – режисер чи інший фахівець – визначає стратегію, яка, зрештою, вважатиметься основною у цьому колективі.

Аналіз педагогічних впливів

Вступ

Перейдемо безпосередньо до аналізу педагогічних прийомів, які використовуються керівниками дитячих театральних колективів, та проведемо його у контексті типології стратегій психологічних впливів, викладеної вище. У параграфі, присвяченому методології дослідження, буде представлено основні категорії майбутнього аналізу. У цьому розділі наша увага буде зосереджена лише на найяскравіших проявах цих стратегій. Для зручності та наочності подачі матеріалу під час аналізу будуть використані назви театрів, якими керують випробувані режисери.

Одним з етапів аналізу буде пред'явлення випробуваним спеціально складеного опитувальника педагогічних орієнтирів, а також порівняння даних, отриманих у ході дослідження вибору стратегій режисерами – з результатами їх тестування за тестами САТ, СЖО та змінними студійцями їх театрів – за шкалами КТТМ. Результати аналізу будуть зведені в таблиці та стануть предметом обговорення у відповідному параграфі.

Методологія аналізу

Наші завдання полягають у тому, щоб шляхом аналізу психологічних впливів, які використовують режисери у своїй театральній педагогічній роботі, з'ясувати, які типи впливів вони обирають для реалізації своїх творчих та педагогічних прагнень у різних формах діяльності театральних колективів. При цьому, відповідно до класифікації, запропонованої в [12], до розряду *Діалог* будуть віднесені впливи, які мають ознаки діалогічних. У середині цього розряду ми розглядатимемо два різновиди даної стратегії:

А) Розвивальна діалогічна, яка, на думку Г. Балла та М. Бургіна, розкривається в «сприянні розвитку особистості через стимулювання (у тому числі через уявлення можливостей самовираження) внутрішніх джерел цього розвитку» [там же]. Зокрема, у діяльності вчителя виділяються такі плани (шари):

- *інтерактивний*, де педагог, поряд з іншими учасниками діалогічної навчальної взаємодії, вільно висловлює себе, зберігаючи при цьому сприйнятливості до зворотного впливу з боку учнів. Педагоги акцентують впливи, нормативами яких є «емоційна та особистісна розкритість партнерів зі спілкування, психологічна налаштованість на актуальні стани один одного, безоцінність, довірливість та щирість почуттів та станів» [70].

- *управлінський (або рефлексивно-регуляційний)*, де вчитель, сприймаючи як би з боку процес взаємодії та свою роль у ньому, співвідносить сприйняте з цілями навчального процесу, що розвивають, відповідним чином коригує свою поведінку і планує подальші дії. Цей шар проявляється тоді, коли педагог виробляє цілеспрямовані виховні (як «учитель життя») та навчальні (як «учитель премудрості», викладач) впливи.

Суть розвивальної стратегії полягає у балансі всіх планів діяльності вчителя.

Б) Однопланова діалогічна – це стратегія, в якій явно домінує один із планів педагогічної діяльності.

Таким чином, ми будемо розглядати *однопланову* діалогічну стратегію у наступних її різновидах:

- переважним є *інтерактивний* шар спілкування, на якому педагог постає виключно як суб'єкт безпосередньої міжособистісної взаємодії;

- переважним є *управлінський* шар, на якому педагог у своїй діяльності акцентує *навчальні* або *виховні* дії.

До розряду *Монолог* будуть віднесені впливи, які мають ознаки монологічних. У середині цього розряду ми розглядатимемо два різновиди даної стратегії: ***Імперативна монологічна*** і ***Маніпулятивна монологічна***. Нагадаємо, що *імперативна* стратегія наполягає на односторонності та суворій ієрархії ролей у навчальному класі. Вона віддає перевагу впливам педагога, заснованим на фізичному, адміністративному, соціально-психологічному чи економічному тиску. *Маніпулятивна*

стратегія визнає плюралізм думок та формальну рівність вихованців та їх викладачів у ході навчального процесу. Але наполягає як на неминучому – їхньому байдужому чи прагматичному ставленні один до одного. При дії суб'єкт (педагог) не проголошує прямо мета впливу, а досягає її за допомогою активності реципієнта (учня), який би, в ідеалі, «захотів робити те, що мені потрібно, і був цьому радий» [10, с. 52].

Вважаємо, що аналіз доцільно проводити окремо щодо кожної з форм, обов'язкових у функціонуванні будь-якого дитячого театального колективу. Зокрема, виділено такі форми:

- набір дітей у студію,
- вибір вистави,
- організація занять,
- театально-концертна діяльність,
- позаурочні форми роботи.

Набір дітей у театр

Початок набору – прихід керівника театру до школи, де він ходить класами та запрошує дітей у свій колектив (іноді паралельно цьому розвішуються оголошення про набір); закінчується етап, представляється автору, після кількох вступних уроків (4-6), коли відсіюються діти, які прийшли в колектив випадково, а рештки гуртківців утворюють групу, достатню для продовження занять. Слід зазначити, що у престижних дитячих позашкільних навчальних закладах іноді достатньо розвісити оголошення, щоби влаштувати конкурсний відбір студійців. У рядових дитячих центрах викладачеві іноді доводиться докласти значних зусиль, щоб залучити потрібну кількість учнів до групи. Окремий випадок – коли театральний гурток організується в загальноосвітній школі (а не у позашкільній системі). Тут педагогу можуть одразу дати групу дітей, готових до занять. Тобто, перша зустріч з майбутніми студійцями може проходити в різних умовах, але вирішальну роль відіграють ті перші

заняття, які до певної міри згладжують всі ці відмінності. Саме вони покажуть: бути театру чи не бути, залишаться діти чи підуть. У вересні педагоги додатково набирають дітей у вже готові групи, оскільки протягом попереднього року, як правило, частина учнів відсівається, і колектив слід поповнити. Тут роль вступних уроків не така велика: колектив вже є, атмосфера створена, і новий студієць протягом одного-двох уроків визначається, залишиться він тут чи ні.

У зв'язку з цими нюансами, тут буде представлена деяка узагальнена картина набору дітей. Припустимо, що педагоги, які вже не вперше набирають дітей і мають свої напрацювання в цій справі, формують нову групу в театрі, що вже склався. Тобто, всупереч тому, що колектив вже існує, керівники знову ходять по школах, розвішують оголошення, і наново створюють новий підрозділ свого колективу. Увага при аналізі також буде приділено першим урокам після набору.

Оскільки автори психолого-педагогічної концепції, що розглядається нами, відносять діалогічну стратегію до гуманістичної педагогіки [12], звернемо увагу також на те, що на даному етапі добре видно ставлення режисерів театрів до найважливішого принципу останньої: хороша освіта має бути доступна кожному («гуманістичний ідеал спотворюється, якщо поширюється лише на еліту» [3, стор. 11]).

Діалогічні стратегії. У ситуації набору дітей у театр ми вважатимемо діалогічними такі (загальні) риси:

- режисер залучає до театральної групи всіх охочих
- оплата за навчання якщо й береться, то у прийнятних – для пересічних батьків – масштабах.

За спостереженням автора даного дослідження, керівники театрів, орієнтованих на діалог, взагалі не прагнуть набрати дітей з елітних шкіл чи заможних сімей. Так, режисери театрів «Менестрелі» та «Наш дім» залишили свого часу великі дитячі палаци (міський та обласний), уникаючи комерціалізації тамтешнього життя, орієнтації її на яскравий

зовнішній ефект. Обидва працюють зараз у невеликих школах мистецтв у «робітничих околицях» міста.

Театр, керівники яких використовують *розвивальну стратегію*, вже на перших уроках активно намагаються зацікавити студійців та їхніх батьків у діяльності гуртка. Зацікавити – у разі – знайти спільні всім учасникам навчального процесу цілі й завдання. Така дія педагога дуже схожа на маніпулятивну (підкорити своїм інтересам). Дійсно, цілі можна легко нав'язати, користуючись несвідомістю власних спонукань дітей чи нездатністю їх вербалізувати. Розвивальна стратегія проявляється тут у налаштованості вчителя на «стимулювання внутрішніх джерел розвитку» учня [12]. У педагогічному середовищі у такому разі говорять: «пробудити інтерес», «прищепити любов до предмета». Викладач на цьому етапі намагається представити у «вигідному світлі» свій предмет, «знайти ключик до серця» учня, «розтормошити» його. Говорячи теоретичною мовою – сприяти становленню його суб'єктності, «пізнати себе». Тобто на перших заняттях педагог дає дитині можливість «приміряти» акторську професію до себе.

Мабуть, вчитель-діалогіст може навіть «перестаратися» і набрати дітей, яким, як покаже потім час – не цікавий даний предмет. Наприклад, студійця може залучати не театр сам по собі, а хороший психологічний клімат, що панує в колективі, або хлопчики тягнуться до молодшої та гарної вчительки (дівчата – до вчителя), незалежно від того, що вони викладають. Коригування таких «перегинів» – завдання подальших педагогічних етапів. Внутрішня налаштованість педагога на «розкриття» учнем себе дозволить утриматися далі у діалогічному річищі, тобто бути «фасилітатором» розвитку учня.

Результатом такого підходу до етапу набору дітей стає великий багатовіковий колектив (до 70 осіб у «Менестрелях», до 50 – у «Казці»).

Вплив керівників *однопланових* театрів на перших заняттях тяжіють до затяжних «щирих» розмов з дітьми, дружніми чаюваннями. Тематика

таких діалогів – віддалені творчі плани, пошук «емоційної та особистісної» розкритості», «психологічної налаштованості на актуальні стани один одного» і т. д., [70]. Навчальний процес вибудовується як спонтанні прориви до активної діяльності серед загальної млявої робочої атмосфери. В результаті – дуже скромні успіхи на етапі набору. Так, яскраві представники такого підходу, режисери театрів «День перемоги» та «Зліва направо» насолоджувалися цікавою роботою з дуже маленькими колективами (3-7 осіб), велика спільнота їм не під силу.

Імперативна монологічна стратегія. Альтернативним діалогічному підходу на даному етапі – в рамках імперативної стратегії – ми бачимо наступний принцип: хорошу освіту слід давати обраним чи талановитим дітям, яких потрібно навчати за особливими програмами, можливо, навіть безоплатно. Авторитаризм бачимо тут у вольовому обмеженні театральної художньої сфери – ідеологічними, вузькопрофесійними чи кон'юнктурними політичними рамками.

Так, режисер театрів «Колібри» та «Ступені» влаштовують складну багатоступеневу систему набору студійців у той колектив, який вони (лише за кілька років) назвуть своїм театром. На першому етапі вони беруть усіх охочих. Через рік керівники відбирають із них тих, хто найкраще справлявся із завданнями. Вони переводяться до інших груп, які ще через рік знову проходять іспити (або відсів за рішенням режисера). Діти, які не пройшли до групи обраних – залишаються у «первинних» складах, де займаються за спрощеною програмою, або розпускаються. Вартість занять у театрі невисока (або відсутня), оскільки режисер орієнтований на стратегічні, ідейні цілі навчального процесу, а не його фінансовий аспект.

Перші заняття після набору проходять в енергійній атмосфері: діти «потрапили на конвеєр», тобто тепер вони знають – що потрібно робити, чого слід прагнути в театральній діяльності. Існує велика привабливість у добре спланованій та організованій роботі, в яку відразу занурюють режисери студійців. Звичайно ж, керівникам «Колібри» та «Ступенів» не

можна відмовити їй в індивідуальному підході до кожної дитини. Але на перший план, гадаю, тут виходить добре відпрацьований педагогічний шаблон, який на художньому рівні проявляється як ремісництво.

Режисер релігійного театру «Тімур» у ситуації набору дітей організовує проповідь. Формально приймаються всі охочі, акцент робиться на тому, що в колективі знайдуть собі застосування навіть інваліди та розумово неповноцінні діти. Але по суті – відбувається той самий авторитарний відсів інакодумців. Оскільки до театру приходять багато дітей із небагатих сімей, заняття безплатні. Великий наголос робиться на спонсорські вкладення та волонтерство вчителів.

У перших заняттях діти занурюються в атмосферу релігійного служіння, а також знайомляться з насиченим графіком добрих справ, у яких тепер вони братимуть участь. Це виступи перед дітьми-інвалідами, безпритульними, у колоніях малолітніх злочинців. Власне, спрямованість на служіння людям виникає вже з назви театру – тут мають на увазі герої книги «Тімур та його команда». Не можна відмовити режисеру та у професійній майстерності. Хороша освіта та величезний досвід дозволяє йому дуже швидко дати можливість дітям відчувати себе «на висоті», що пробуджує у них бажання працювати, наповнює ентузіазмом.

Хочеться наголосити, що діяльність режисера «Тимур» можна трактувати – у термінах А. Маслоу – як орієнтування дітей на буттєві цінності [97]. Тобто межа між імперативною стратегією (що спирається на вищі людські цінності) та діалогічною – в такому випадку дещо розмита.

Режисер театру «Слобожанка» у ситуації набору приймає лише тих дітей, які готові реалізовувати нормативні цілі, які поставлені перед керівником адміністрацією навчального закладу: пропаганда кон'юнктурної політичної ідеї. Навчання безоплатне. На перших же заняттях керівник стимулює студійців, намагається їх зацікавити, пропонуючи додаткові мотивувальні фактори: гастрольна поїздка, пошиття костюмів із бюджетних коштів, а не з батьківських внесків. У цьому виявляються і

маніпулятивні риси: дітям пропонується «наживка», заради якої вони втілюватимуть не дуже цікаві та малозрозумілі для них цілі.

Монологічна маніпулятивна стратегія «Гарна освіта там, де високий престиж театру» – такий, вважаємо, принцип ліберального підходу до аналізованого педагогічного етапу. Маніпуляція тут у тому, що керівник використовує рекламний прийом на момент набору дітей. Наприклад, він нестримно розхвалює приємні, привабливі сторони діяльності свого колективу, наприклад, «ми їздимо на гастролі за кордон», або «погляньте, які чудові у нас костюми та розкішні постановки!», а під цим мається на увазі: «все це буде куплено та організовано за ваші гроші».

Режисер з самого початку налаштований працювати з дітьми з добре забезпечених сімей. Наприклад, керівник театру «Антураж» залишає маленький районний дитячий центр і переходить до Міського дитячого палацу культури, де вища плата за навчання, величезна кількість охочих займатися в театральній студії та, у зв'язку з цим, є можливість влаштувати відбір претендентів. Театр «Вітрило» базується при елітній гімназії. Це означає, що цей навчальний заклад має значні матеріальні кошти, а батьки вихованців можуть фінансувати дорогі творчі проекти.

До питання престижу колективу та окремих його студійців керівник неодноразово звертається і на перших заняттях. Ця тема стає своєрідною домінантою навчального процесу, спонукальним стимулом дітей. Наприклад, режисер проголошує, що «наш театр – найкращий» (або знаменитий, професійний тощо). І тут відбувається явний обман, оскільки саме формулювання питання некоректне. Найкращий – у чому? Вихованці одного театру краще співають, іншого – танцюють. Одним краще вдається драма, іншим – пластика. Загалом оцінюють творчий колектив журі та публіка. І тут завжди є різночитання. У ході такого маніпулятивного впливу відбувається підміна творчих та професійних навчальних цілей та завдань – змагальними орієнтирами, які відбивають всю повноту мотивації артиста, його ціннісних орієнтацій. Педагог таким чином наголошує на

результативніші та водночас грубі стимули, що спонукають дитину ходити в «крутіший» колектив і доводити своїм юним колегам, що сам він на їхньому фоні виглядає більш виграшно. Пізніше це може призвести до педагогічних дефектів (так звана «зіркова хвороба»).

Вибір вистави

Вистави, які ставлять дитячі театри, можуть бути різних жанрів. Здається, що під час постановки імпровізаційних театральних форм – капусників та етюдів – можна побачити діалогічну стратегію у роботі будь-якого колективу, тобто співтворчість режисерів, дітей і навіть батьків дітей. Такими є традиції існування цих форм, які склалися століттями. І, навпаки, у ситуації вибору великої сценічної роботи – усі режисери віддають перевагу монологічній стратегії. Пояснюється це тим, що діти не знають дитячого театального репертуару, вони мало читають у своїй більшості і їм нема з чого вибирати. Щоб відрізнити колективи на цьому етапі, звернемо увагу такі риси.

Власна творчість режисера, Який виступає як сценарист, може бути додатковим фактором, який сприяє індивідуальному підходу до кожної дитини. Ми спираємося на думки психологів-гуманістів, які стверджують, що «гуманізм в освіті передбачає облік особливостей кожного учня»: його спонукань та інтересів, рівня його здібностей, типу темпераменту та рис характеру [10, с. 60]. Навіть готову виставу необхідно адаптувати до можливостей колективу, який бере його в роботу. Так, слід врахувати вік та кількість дітей у театрі, ступінь їхньої підготовки, технічні умови сцени, особливості «адресату» або тієї публіки, перед якою доведеться грати виставу. Звичайно ж, авторська вистава пишеться на конкретних дітей і в цьому її великі переваги.

Діалог. За спостереженням автора, керівники, тяжкі до *однопланової стратегії*, частіше самі пишуть інсценування, ніж їхні колеги

«Ті, що пишуть» режисери театрів «День перемоги», «Зліва направо», «Я+ти», «Наш дім» наголошували також на тому, що вистави складаються на конкретних дітей, в опорі на ті виразні можливості, які виявлені в юному артистові та не вимагають особливого доопрацювання. Почасти це можна порівняти із системою амплуа, яка існує в професійному театрі. Слід наголосити, що у ряді випадків режисерам-авторам вдавалося спільно з їхніми вихованцями створювати спектаклі, які ставали подією культурного життя міста.

Яскравий приклад *розвивальної стратегії* можна бачити у театрі «Вітрило». Його режисерка зуміла прищепити дітям любов до літератури, внаслідок чого вони змогли стати творчими партнерами у постановці літературно-музичних композицій, створювали вірші, готували деякі сцени, малювали ескізи костюмів та декорацій. Керівниця театру виступала тут координатором, який, підхоплюючи ідеї вихованців, допомагав їх розвинути, зводив в єдине ціле, стежив за стрункністю композиції. Подібні форми роботи практикувалися і в театрах «Казка», «Менестрелі», «У-вей».

Слід відзначити, що творча атмосфера, що виникає в таких ситуаціях, нерідко розхитує дисципліну в колективі. Діти, окрилені своїми маленькими творами, у збудженні втрачають уявлення про далеку мету – єдину виставу, яка має стати результатом цієї захопливої роботи. Виникають стихійні прояви радості, посилюється деструктивна поведінка. Наприклад, діти частіше б'ються – «на творчому ґрунті», доводячи свою правоту, лаються та ображаються один на одного. У цій ситуації режисеру потрібно вміти виявити й волю, і характер, що може бути кроком до імперативної стратегії. Вважаємо, що це той самий випадок, коли авторитаризм у рамках діалогу допустимий – як у військовій ситуації, коли тільки вольове втручання може бути найменшим злом у подіях, що розвиваються.

Заслуговує особливого розгляду сувора репертуарна система, що поступово ускладнюється, яку розробила керівниця театру «Колібри».

Можна сперечатися про правомірність даного підбору вистав, але сама ідея, всупереч своїй сильній авторитарній складовій, видається нам цінною з погляду діалогічного підходу. Така репертуарна система, залучаючи великі пласти традицій, що склалися в театральному мистецтві, допомагає запровадити педагогічну діяльність у царину історичних «великих діалогів» (Г. Балл, В. Біблер). Також тут можна побачити спробу втілення індивідуального підходу, оскільки в системі враховано важливий чинник: вік дітей. Виходячи з цього, ми помістили в нашій таблиці театр «Колібри» у розділ «розвивальний».

Імперативна монологічна стратегія Авторитаризм, гадаємо, проявляється на даному етапі в жорсткій обмеженості репертуарного розмаїття ідеологічними, політичними чи кон'юнктурними настановами режисера, які не впливають із законів театального мистецтва. Керівник обирає спектаклі нормативного спрямування, імперативно насаджуючи його дітям. Так, релігійний театр «Тімур» ставить лише повчальні, добрі вистави. Театр «Слобожанка» ставив лише політично витримані роботи. Цікаво, що режисер розпустив театр, коли його начальство охолело до ідей, які лягли в основу цього проєкту. Тут ми бачимо яскраву ілюстрацію до авторитарного принципу: освітня система ставить кожного учня в положення «автомата-приймача», а вчителя – «автомата-транслятора», оскільки «в авторитарному суспільстві індивід – це «гвинтик», позбавлений істинної суб'єктності» [3, с. 25].

Маніпулятивну монологічну стратегію ми вбачаємо в превалюванні рекламних міркувань на етапі вибору вистави режисером. Головне для нього – залучити загальний інтерес до себе та свого театру. Наприклад, для режисера «Антураж» відіграє особливу роль можливість придбання надцікавої вистави у недоступних інших джерелах. При цьому відходить на другий план важливість відповідності цієї вистави можливостям дітей. Якщо реклама «спрацювала», виникає новий етап маніпуляції: роздача ролей з обліком фінансових можливостей батьків

юних акторів, оскільки пошиття дорогого костюма чи гастрольна поїздка за кордон може бути не всім по кишені. Так, в атмосфері жорсткого змагання виникають сприятливі організаційні та фінансові умови для постановки.

Ми бачимо риси «підприємства, яке пропонує освітні послуги» [10, с. 97] у подібних навчальних колективах, що характеризує, з погляду Г. Балла, одну з граней маніпулятивної стратегії.

Організація занять

Виходячи зі сказаного в параграфі «Педагогічний колектив дитячого театру» про багатшаровість та неоднозначність педагогічних впливів у рамках дитячого театру, виділимо в навчальному процесі колективів лише деякі ключові деталі, в яких, на наш погляд, можна побачити стратегічні переваги режисерів. У цьому передбачається, що «перша особа» колективу, його керівник, зрештою, визначає основну тенденцію, що дозволяє класифікувати ті чи інші психологічні впливи у театрі, наприклад, діалогічні чи монологічні.

Діалог. Цілий ряд режисерів, що стихійно втілюють *розвивальну стратегію*, формують у своїх колективах атмосферу клубу. Так, керівники театрів Школи нових сценічних напрямів («Менестрелі» та «Райдуга»), театру «Алмарелін» школи «Очаг», театру «Казка» нерідко будують роботу з дітьми спонтанно, намагаючись враховувати настрій дітей «тут і зараз». Заохочуються заняття учнів у час за власним бажанням – малюванням, музикуванням, пластикою, етюдами. Старших дітей режисери залучають до роботи з молодшими, що дозволяє першим більше виявляти свою суб'єктність. У ході занять керівники можуть виконувати перед дітьми музичні твори, показують етюди, читають їм книги. Важливу роль відіграють відверті бесіди режисерів та студійців з тематикою, яка безпосередньо не пов'язана з навчальними проблемами. Діти наголошують: «вдома та в школі мене так не розуміють як тут».

Початок обов'язкових форм роботи, що вимагають дисципліни та

злагодженості дій всього театру (наприклад, постановки вистави), керівник театру «Менестрелі» нерідко ініціює «як би спонтанно» – а насправді цілком продумано. Тут можна побачити педагогічний вплив на межі маніпуляції дітьми. Вважаємо, що такий вплив можна трактувати як стимулювання внутрішніх джерел розвитку «через надання можливості самовираження» [12]. Власне, діти свідомо прийшли на репетицію і дія режисера – це «фасилітація», полегшення входження учнів до напруженого навчального процесу. У такому разі клубне життя грає роль творчого «розігріву», налаштування працювати.

Далі студійці, охоплені створеною педагогом психологічною атмосферою, готові працювати в іншому режимі. Наступні дії режисера «Менестрелів» можуть бути навіть імперативними. Організовується «гра в дорослий театр» – як це називає сам керівник. Тобто авторитаризм виникає як наслідування, копіювання його. Вважаємо, що і тут зберігається перевага діалогу «по суті» [там же]. Справді, труднощі, із якими зустрічається студієць цьому етапі можуть бути дуже значними. Але вони диктуються свідомо прийнятою студійцями метою – постановкою вистави, яка має бути закінчена вчасно.

Особливий відтінок опосередкованого впливу режисерів Школи нових сценічних напрямів (театрів «Менестрелі» та «Райдуга») на дітей – атмосфера колективізму, що пронизує життя її театрів. Слід наголосити, що традиції А. Макаренка – свідомий орієнтир їхньої роботи ⁵. Ми б уточнили: педагогіка Школи більше нагадує нам «Республіку Шкід», описану В. Сорокою-Росинським [15]. Режисери конструюють та заохочують вільні та демократичні форми організації колективу, найбільш орієнтовані творчі (а не «виробничі») взаємовідносини. Характерні риси колективу Школи нових сценічних напрямів – взаємна підтримка особистостей, які, поважаючи один одного, поєднують зусилля «заради затвердження

⁵ Керівник цього театру в юності була піонерською вождатою. Багато форм роботи вона сміливо перенесла до свого театрального колективу. Виховання у вигляді колективу – її педагогічне кредо. А перші її театральні

піднесених цілей» [10, с. 61], а не придушення індивідуальностей єдиними вимогами.

У зв'язку зі сказаним відзначимо, що ідею «школи-клубу» розробляли харківські діалогісти (В. Литовський [52, с. 103]⁶. На сьогодні ця тема залишається дискусійною. Але ми вбачаємо риси гуманістично-орієнтованої педагогіки у діяльності такого театру – «клубу за інтересами», оскільки тут: «Вчитель зосереджується на створенні атмосфери зацікавленості та забезпечує учнів ресурсами. Він також може сприяти зустрічі учнів зі значними проблемами» (цит. по: [10, с. 86]).

Цікаво, що школа регулярно посідає перші місця між Дитячими Школами Мистецтв та Дитячими Художніми Школами харківської області, багато випускників вступають до театральних вишів. Дітей, які обрали шлях подальшого професійного навчання – спочатку серйозно відмовляють від цього рішення (щоб воно було максимально усвідомленим), а потім майбутні абітурієнти запрошуються на додаткові заняття та навчаються за особливою програмою, яка, на наш погляд, побудована набагато авторитарніше, ніж загальні заняття. Педагог припускає й імперативний натиск, і вольові односторонні рішення: «ігри закінчено, почалася доросла робота».

Підкреслимо, що в театрі «Тімур», у роботі якого ми відзначали вище багато елементів авторитарно-орієнтованої педагогіки, навчальний процес побудований, гадаю, відповідно до ідеалів розвиваючої діалогічної стратегії. Робота починається з кількох містких слів-установок режисера-майстра, які налаштовують дітей на робочий лад. Ці слова – по суті – апеляція до буттєвих цінностей щодо А. Маслоу, що будуються навколо *істини, добра і краси*. Під час заняття режисер знаходить

⁶ Зокрема, будова школи-екстернату представлялася найбільш зручною для розгортання подібних навчально-виховних відносин. Цікаво, що у вільних взаєминах, що панують у театральних колективах Школи нових театральних напрямків, так само як і в школі-екстернаті, передбачено досить суворий контроль знань: регулярно проводяться заліки та іспити, а не прихід студійця на спектакль чи відповідальну репетицію трактується як НП.

індивідуальний підхід до кожного учня. Творча пропозиція студійця буде вислухана та, за можливості, реалізована у виставі. Керівник підтримує сценічні імпровізації вихованців. Старші діти працюють із молодшими. У колективі панує атмосфера відповідальності та дружності.

Сказане легко пояснити, якщо взяти до уваги, що режисер релігійного театру «Тімур» – висококласний актор, який багато років пропрацював у професійних театрах (чого не можна сказати про інших режисерів спільноти «Сонце»). Майстерність його відточено майже трьома десятками років роботи з дітьми. Мимоволі згадується зауваження Г. Балла, що стосується характеристики категорії свободи – такої важливої у сфері гуманістичної педагогіки: «вільний тільки майстер» [12]. Важлива деталь: багато часу на заняттях відводиться виховним моментам (ще одна риса, характерна для гуманістичної педагогіки [10, с. 63]). Педагог весь час орієнтує дітей на високі морально-етичні цінності: служіння Богу, людині, країні, любов до ближнього, відповідальність за себе та інших тощо. Наполегливість, з якою це робиться, іноді викликає сумніви, але діти уважно слухають педагога вони сприймають ці розмови як належне. По суті, режисер актуалізує психологічний механізм, запропонований А. Маслоу: він орієнтує вихованців на «буттєві цінності», які стають мета-мотивами їхньої активності [98].

Одноплановий театр «День перемоги». Тут режисер припускає у своїй поведінці вільність та безвідповідальність (неявка на заняття, невиконання обіцянок перед дітьми та колегами). Його педагогічні впливи будуються як пошук та очікування натхнення – непостійного гостя митця. Тому хормейстер та хореограф, як правило, замінюють його у навчальному класі. Багато місяців театр може існувати як змішаний танцювально-вокальний гурток із відносинами «максимальної свободи без урахування дитячих вікових особливостей та забезпечення процесу навчання досконалыми, науково та культурно апробованими нормами діяльності», що, на думку Г. Балла, характеризує спрощений варіант

діалогічної стратегії [12]. Але діти люблять режисера – за ті хвилини творчих одкровенень, які переживають із ним зрідка. Не можна відмовити режисеру в його любові та повазі до дітей, що є важливою рисою гуманістично-орієнтованої педагогіки [10, с. 59]. Під повагою ми маємо на увазі тут розуміння та прийняття дитячого психологічного світу, вміння «бути дитиною», говорити з ними однією мовою.

Педагогічні впливи під час постановки вистави (коли необхідна продуктивність роботи) витримуються в жорсткому авторитарному дусі: керівник «дотягнув» до того терміну, коли зволікання неможливе – інакше порушуються важливі обіцянки, від яких залежить існування театру. Це спричиняє перенапругу всього творчого колективу – включаючи батьків студійців, які, однак, загалом позитивно ставляться до педагогічних методів керівника їхніх дітей. Практика показує, що нерідко результат такого порушення всіх педагогічних норм роботи дитячого колективу – найцікавіша вистава, яку потім грають у стінах Академії культури та на серйозних міських сценах. Про це пишуть у газетах, сперечаються професіонали. Подібним чином побудовано роботу в театрах «Зліва направо» та «У-вей».

У цьому стилі роботи ми все-таки вбачаємо такі важливі діалогічні риси: орієнтація на творчість і співтворчість (навіть батьки з ентузіазмом беруть участь у постановці), пошук «спонтанної активності» (Е. Фромм) та «простору в діях», якими не можна нехтувати з погляду Г. Балла у гуманістично-орієнтованому навчанні [10, с. 54]. Зазначимо доброзичливу психологічну атмосферу, яка, зазвичай, панує у колективі. У зв'язку зі сказаним нагадаємо побажання, висловлене К. Роджерсом для педагога-фасилітатора про «відкритість» та «відсутність фасаду» гуманістично-орієнтованого вчителя, «У своїх відносинах з учнем він може бути справжньою, реальною людиною» [205, с. 59]. Креативність студійців в колективах, що ми тут розглядали – одна з найвищих у нашій вибірці.

Режисер колективу «Колібри», на нашу думку, втілює у своїй роботі

прийоми *імперативної монологічної стратегії*. Це виявляється насамперед в орієнтації педагогічних впливів у театрі деякий (досить вузький) професійний зразок, ідеал, до якого підганяє дітей суворо регламентований і насичений графік занять, у яких беруть участь кілька викладачів. В результаті цього на сцені студійці виглядають однаковими, хоч вони жваво розмовляють і співають професійно. Виховні вимоги на заняттях теж оформлені як імперативні вказівки робити так і так, слухатися, намагатися, і так далі. У цьому підході ми вбачаємо характерні риси, відзначені Р. Баллом. Вчений вважає, що слід розрізняти поняття *спеціаліст* і *професіонал*. Якщо перший, на думку Г. Балла володіє техніками, методами та способами своєї справи, то другий, крім цього, має «цінності, ідеали та взагалі цілісну професійну культуру» [10, с. 70]. Ми вважаємо, що така робота характеризує вузько зрозумілий професіоналізм («Спеціаліст подібний до флюсу, повнота його одностороння»).

Театр «Колібри» складається з молодших школярів. Як ми зазначали вище, авторитаризм може бути продуктивним у такому віці – навіть на думку гуманістично налаштованих дослідників (Н. Бурбулес, цит. 12)]. Але подібну картину ми бачили й в молодіжному театрі «Ступені», актори якого – старші школярі та студенти. Тут ми знову спостерігаємо активні вольові педагогічні дії режисера, час на тренінгу протікає дуже насичено. Усі зайняті втіленням ідей керівника. Видно, що останній ретельно готується до занять. План уроку продуманий, музика відібрана та записана у необхідній послідовності. Режисер твердою рукою веде вихованців через терни професійного становлення. Тільки креативність студійців і в «Ступенях», і в «Колібри» – одна з найнижчих за нашою вибіркою.

Цікаво, що комерційна сторона діяльності в обох театрах не акцентується на відміну від колективів, які орієнтуються також на монологічну стратегію, але у її маніпулятивному варіанті (див. нижче). Режисер театру «Слобожанка» використовує у своїх педагогічних впливах умовляння, скарги, тиск. Видно, що керівнику необхідно зробити роботу

якнайшвидше та піти додому. Діти йдуть назустріч – скоріше із жалості до режисера. Можливо, їх залучають обіцяні гастролі, або ж вони не мають фінансової можливості відвідувати інші платні гуртки.

Авторитаризм проявляється також у жанрі вистав, які ставила «Слобожанка»: це примітивні пропагандистські плакати, агітбригада у найгірших її традиціях. Схоже, що керівник – просто поганий педагог, хоча в такому вигляді театр все ж таки існує. Щобільше, на конкурсах подібних колективів «Слобожанка» відзначена численними грамотами та заохоченнями.

Майстер *маніпулятивної монологічної стратегії*, режисер театру «Вітрило» під час уроку використовує безліч різноманітних технік, педагогічних прийомів, несподіваних поворотів дії ⁷. Діти встигають випробувати вплив популярних психологічних тренінгів, медитацій, йогівських асан. Керівник виправдовує своє кредо: «я створюю для дітей чарівну кулю — це світ, в якому вони живуть». Ми вбачаємо в цьому той вигляд маніпуляції, у якому суб'єкт впливу щиро бажає блага для реципієнта, «але сам вирішує, у чому має полягати таке благо» [12]. Значне місце серед педагогічних впливів займають похвали – студійцям окремо та театру загалом, що вочевидь перевищує норми, присутні в інших колективах. Це означає, що інтерес до творчості відсутній (або замалий) але домінує самоствердження та самореклама.

Схожу картину бачимо в «Антуражі». Тут приваблює завзята та розмірена робота в обох колективах. Воістину, «ні дня без рядка». Педагоги активно використовують у роботі масу літератури – це нові методики, педагогічні, психологічні розробки, езотеричні посібники. Крім дійсно цікавої літератури [37; 56; 57; 151], ліберально-орієнтовані режисери використовують модні системи – М. Козлова, та М. Норбекова, низку популярних закордонних авторів. У роботу «Антуражу» запроваджено

⁷ Характерна подробиця: режисер цього театру за сумісництвом працює тамадою на весіллях.

заняття за системою йоги. Запрошений гуру займається з дітьми та з педагогами.

При всій, часом, спірності цієї картини, ми змушені відзначити, що пошук та розробка *системи* театрального навчання тут ведеться більш активно, ніж у театрах, орієнтованих на «одноплановий» варіант гуманістичної стратегії. Ми бачили, що діти не надані самі собі, вони постійно вирішують якісь значущі для них питання, час «стислий» і не витрачається даремно.

Неприємно впадає у вічі випираюча егоцентричність, що панують у колективах, що тяжіють до маніпулятивної стратегії. Якщо в гуманістично-орієнтованих колективах педагоги активно ведуть роботу з припинення дитячого задавцтва, то тут навчальний процес у великій мірі орієнтований на самоствердження, досягнення, саморекламу. Педагоги (не завжди у коректній формі) допускають неповажні зауваження на адресу колег. Діти тримаються зухвало стосовно до інших колективів. Характерна деталь: перед тестуванням дітей, яке проходило у рамках нашого дослідження, керівник цього колективу довго «розминала» студійців – щоб вони постали у кращому вигляді перед гіпотетичними конкурентами. Показники, до речі, вийшли низькі.

Ми вважаємо, що ключовим тут є плюралізм, що передбачає байдужість до думки опонента і виражається в активній діяльності із затвердження своєї позиції перед колегами. У сфері дитячого театру це, на нашу думку, виглядає як запекла конкуренція між колективами та між студійцями одного театру, «зоряна хвороба» дітей та режисерів, нехтування загальними, цеховими інтересами театального співтовариства.

Театально-концертна діяльність

Практично всі режисери причетні до організації тих чи інших концертних, фестивальних та конкурсних форм. Педагогічні впливи тут опосередковані іншими складними взаємовідносинами, в які вступає

керівник театру: з адміністраторами, спонсорами, публікою та іншими творчими колективами. Цінність таких непрямих впливів на дітей дуже велика. По-перше, студійці бачать свого вчителя у складній професійній ситуації, і його поведінка демонструє деякий зразок, який вони наслідуватимуть, опановуючи сценічну майстерність. По-друге, виступ, організований з використанням тих чи інших типів психологічних впливів з боку режисера, стає формою актуалізації різних виконавських та творчих якостей учнів. Спробуємо показати це з прикладу аналізу низки основних видів театральнo-концертної діяльності колективів.

Разові виступи театрів

Спочатку розглянемо ситуації окремого сценічного виступу, оскільки існує значна різниця між великим театральним форумом, куди з'їжджаються багато колективів та поодинокую виставою.

Здається, що проявом *діалогічної розвивальної стратегії* є те, що режисер при організації виступу приділяє пильну увагу розумному балансу інтерактивних, навчальних та виховних впливів (про що згадувалося в параграфі «Методологія аналізу». Так, керівник колективу:

- Стверджує самоцінність цього уявлення як такого (інтерактивний аспект). Тобто діалог з глядачем вартий того, щоб його відновлювати знову і знову. Артиста тягне до глядача як до чарівного магніту, йому треба висловитися, йому треба бути почутим. Звідси інтерес режисерів до внутрішніх показів, камерних виступів батьків, колективів колег. Зокрема, театри «Казка», «Менестрелі», «Я+ти», «Алмарелін» з власної ініціативи регулярно відвідують один одного, привозячи один одному невеликі покази: так сценічне дійство стає засобом спілкування.

- Перед виходом на сцену режисер часто говорить дітям про навчальний аспект сьогodнішнього виступу, невпинний творчий пошук, про планомірне сходження до вершин акторської майстерності. Вихід на сцену стає незамінним та дієвим компонентом тієї школи, яку проходять

студійці у дитячому театрі.

- Особлива увага приділяється виступам у лікарнях, будинках для людей похилого віку, інтернатах, приймачах-розподільниках для безпритульних дітей. Виховні ефекти, що досягаються при цьому мають особливу силу та глибину.

Прояв *однопланової діалогічної стратегії* ми вбачаємо у розрізненості аспектів сценічної діяльності (виховних, інтерактивних та навчальних). Ціла низка режисерів будують театральну-концертну діяльність свого театру на основі КВК, капусників, веселих разових мініатюрних виступів, що не вимагають довготривалого напруження сил і відповідального ставлення. Для керівників театрів «У-вей», «Зліва направо», «15 поверх» важливіше при цьому зберегти добрі, щирі взаємини з дітьми, м'які педагогічні дії (інтерактивний аспект). Напруги, перевантаження, гніт відповідальності, зазвичай виникають у ситуації підготовки та проведення масштабного сценічного дійства можуть зруйнувати «безоцінність, довірливість й щирість почуттів та станів» [70], які панують у їхніх колективах.

Певним виправданням (або поясненням) такого режисерського методу, можливо, можуть служити деякі наукові підходи, які пропонують відмовитися не тільки від авторитарності, а й від «парадигми цілеспрямованих впливів» взагалі, від проєктування бажаного результату та від діяльнісного підходу, який скомпрометував би близькість до тоталітаризму» [27]. Ряд суттєвих критичних зауважень до такого психологічного радикалізму див. у роботах Г. Балла [9].

Інші режисери, які (також неусвідомлено) використовують «однопланову» стратегію («Райдуга», «Наш дім»), орієнтовані інакше: вони акцентують виховні аспекти на дітей та глядачів. При цьому педагоги стверджують, що «театр – це засіб виховання» та апелюють до досвіду А. Макаренка та Я. Корчака. Специфіка такого підходу до даної навчальної форми – бідність сценічних результатів театрів, їхня вузька

моралізаторська спрямованість. Ці роботи привертають увагу вузького кола друзів театру, тому масштаб концертної діяльності тут дуже малий порівняно з іншими колективами.

Прояви *імперативної монологічної стратегії* ми вбачаємо в тій ідеологічній чи політичній ⁸ навантаженості, якою супроводжують режисери деяких дитячих театрів виступи своїх колективів. Так, перед поданням керівник «Тімура» читає проповідь. Його мова набагато довша за ті вступні слова, якими іноді передують режисери свої постановки. Театр часто виступає (за власною ініціативою) у в'язницях та приймальниках-розподільниках безпритульних дітей, інтернатах, колоніях та лікарнях. Безумовно, цей шляхетний вплив на дітей (як студійців, так і глядачів), але суб'єктність їх у цьому випадку відходить на другий план. Християнські постановки «несуть істину і в цьому не може бути сумніву» – стверджує режисер у проповіді.

Театр «Слобожанка» не виступає за своєю ініціативою – приходить директива від начальства й артисти їдуть на виступ, який буде таким, яким його хоче бачити замовник – політизована адміністрація дитячого закладу (керована низкою вищих інстанцій). Такі впливи передбачають дитячий «колектив-транслятор» або «колектив-гвинтик» 12].

Інакше стверджують на цьому етапі «свою правду» керівники, які використовують *маніпулятивну монологічну стратегію*. Так, режисер «Антуражу» тяжіє до організації масштабних дорогих яскравих театралізованих шоу. Ми вбачаємо в цьому саморекламу, яка має виділити колектив з інших театрів. Керівник «Вітрила» зі своїми вихованцями також регулярно влаштовує вистави для багатих фірм міста. Педагогічні впливи тут більше нагадують ринкові взаємини. Комерційні цілі диктують відповідні кошти: на догоду публіці режисер може змусити своїх актрис

⁸ В цьому випадку ми не утверджуємо аполітичність. Але дитяча творчість може бути вільною від миттєвих кон'юнктурних політичних віянь, які завтра можуть виявитися неактуальними: «Служіння муз не терпить метушні...».

виконувати канкан; у музичне оформлення проникають пісні із репертуару радіо «Шансон»; тематика уявлення часом стає «дорослою», яка не має відношення до дитячої творчості.

Організація конкурсів та фестивалів

Здається, що *діалогічна розвивальна стратегія* знаходить своє вираження у незмагальних фестивалях, які з 1999 року організовує у Харкові ініціативна група, що складається з керівників кількох дитячих театрів («Казка», «Менестрелі», «Світложивопис», «Антураж» тощо). Основний пафос таких форумів – об'єднання інтересів режисерів та дітей різних колективів ідеями, цінними для всіх, які включають «правду» кожного. Організатори цих фестивалів акцентують і затверджують широкі професійні цехові принципи, які, використовуючи гуманістичну термінологію, підіймають взаємини артистів до «високого плюралізму», де кожній стороні життєво важливо ознайомитися та взаємодіяти з опонентом, носієм іншого погляду, а не доводити свою перевагу [3, с. 4]⁹. Можна стверджувати, що взаємодії вчителів та учнів на таких форумах сприяють становленню «духовності професіонала» – і рядового студійця, і керівника цілого колективу – у розумінні, запропонованому в гуманістичній психології: «в оволодінні професією процес усвідомлення сенсу своєї діяльності є механізмом становлення духовності» [10, с. 66-67]. Організатори незмагальних фестивалів допомагають вихованцям «представити професійну діяльність у світлі високих сенсів» [103, с. 100 с. 66], щоб ця діяльність набула важливості в очах учнів.

Нагородження переможців у таких фестивалях не передбачається. Усім видаються однакові дипломи та подарунки. Якимось усі учасники поголовно здобули нагороду «Гран-прі фестивалю». Це було сприйнято з гумором та сприяло адекватному спокійному ставленню до формальних

⁹ Автор, як пошукач Інституту психології ім. Г.С. Костюка мав безпосереднє відношення до організації таких фестивалів та формування їх цілей та завдань у дусі діалогічної стратегії.

оцінок. Можна порівняти це з педагогічними прийомами К. Роджерса: він (викладач – Є.В.) не оцінює і критикує, поки учень не попросить якесь судження щодо продуктів його діяльності. Він не проводить іспитів. Він не виставляє оцінок» [204, с. 61].

У ході незмагальних фестивалів організовуються теоретичні семінари, де з керівниками дитячих театрів зустрічаються викладачі театральних вишів, психологи, культурологи, представники влади та преси. Організатори вважають, що таким чином вони «стимулюють внутрішні джерела розвитку» як режисерів, так і їхніх вихованців.

Керівники театрів *однопланової діалогічної стратегії*, якщо й беруть участь в оргкомітеті фестивалю, то результативність їхньої роботи, як правило, дуже низька. Тут швидше можна говорити про пасивний «невплив» (пор. «цілеспрямовані недії» [99]) при загальному споживчому ставленні до форуму. Часто вони взагалі пропускають фестивалі, оскільки, через низьку результативність роботи в їхніх колективах їм просто нічого показати колегам: вони або не зуміли встигнути до терміну з прем'єрою, або рівень їхньої роботи не дозволяє їм постати перед публікою (театри «Зліва направо», «У-вей», «15 поверх», «Наш дім»).

Імперативна монологічна стратегія яскраво проявляється у фестивалі «Духовні сходження», які багато років організовує керівник театру «Тімур». Вистави, які відбираються на фестиваль, проходять сувору цензуру на відповідність морально-етичним нормам, які тут прийняті. Педагогічні впливи у межах «Духовних сходжень» надають також релігійні діячі, які вимовляють проповіді, поширюють літературу. Інша думка не вітається. Зокрема, театр «Алмарелін», орієнтований на східні філософсько-релігійні навчання, не знайшов творчої взаємодії із «Духовними сходженнями».

Тематика «круглих столів», які влаштовують організатори фестивалю, також жорстко окреслена та не допускає протиборства думок. Як і в діалогічно-орієнтованих фестивалях, перших місць та переможених

у рамках «Духовних сходжень» немає. Єдина для всіх надієа зрівнює сильних і слабких у служінні їй.

«Відомчий фестиваль» – так можна назвати опосередковану форму педагогічних впливів, у якій втілено риси авторитарної та маніпулятивної стратегій. Тут діти потрапляють в атмосферу дорослих політичних та адміністративних ігор. Так, організується форум, який може ухвалити лише обрані колективи. Наприклад, серед усіх дитячих театрів вибираються ті, які у своїй роботі втілили б обрядові традиції. Навіть якщо театр «Слобожанка» зробить це на низькому художньому рівні, цей колектив може все ж таки завоювати гран-прі, враховуючи, що у нього не буде конкурентів (або вони виглядатимуть ще гірше).

Маніпулятивна монологічна стратегія. Відомо, що поєдинок – найдавніша форма театральних взаємовідносин. Й. Хейзінга у своїй фундаментальній монографії «Homo ludens. У тіні завтрашнього дня» показав, що трагедія та комедія розпочинаються у сфері змагання. «Поети у суперництві створюють свої твори для діонісійського змагання» [171, с. 236]. Фантазуючи в річищі ніцшеанських міфологем, можна вказати на аполлонічний компонент таких ристалищ. На думку П. Крифта [76], який інтерпретує ідеї автора «Народження трагедії», «там, де йдеться про цінність і ранг, про порядок, вічність цього порядку, про мармурову сталість буття, що виступає в заходах і межах, – там панує і править не хто інший, як Аполлон. Очевидно, на становлення, на зусилля волі він дивиться дуже холодним, дуже відчуженим поглядом — так, як він дивиться на Прометея та його нащадків».

І сьогодні режисери дитячих театрів самі організовують (беруть активну участь в організації) конкурсів, або прагнуть брати участь у престижних змаганнях, задля цього вивозять свої колективи за кордон, долаючи при цьому найскладніші перешкоди – фінансові, організаційні. У той самий час тут є простір для маніпуляцій, які виникають, на думку Г. Балла, як неминучий наслідок ринкових взаємин в умовах конкуренції.

Справді, практично ситуація змагання часто веде до боротьби за перемогу – будь-якими способами. У хід іде тиск на журі, підключення авторитетних покровителів, підтасовування результатів голосування.

Педагогічні впливи скочуються до заохочення заздрощів між студійцями різних театрів, закритості один від одного, неповаги й навіть явної ненависті до «противників». Показовою є багаторічна ворожнеча між «Антуражем» і «Вітрилом». На жаль, такі настрої легко запустити у дитяче середовище. Г. Балл, характеризуючи подібні взаємини у межах маніпулятивної стратегії, звертає увагу на властиву їй тенденції до самоствердження через ідентифікацію з певною групою «своїх» та різке протиставлення її іншим групам. «Ця тенденція містить конфронтаційну складову, яка нерідко реалізується у варварських агресивних формах» [10, с. 96].

Тобто маніпуляція виникає як спроба обманним способом довести всім власну професійну спроможність.

Позаурочні форми роботи

Маються на увазі форми занять, які виходять за рамки обов'язкових тренінгів, репетицій та виступів. Це походи, культпоходи, гастрольні поїздки, творчі зустрічі, дні народження тощо. Через неформальність цього етапу ми не зможемо відокремити тут *розвивальні діалогічні* впливи від *однопланових*. Також слабше буде представлена *імперативна стратегія*.

Діалогічна стратегія. Ми гадаємо, що *творча зустріч* керівників та студійців різних театрів – одна з найбільш характерних діалогічних форм. Мета таких зустрічей – творчий діалог як такий, що передбачає взаємне збагачення, здобуття друзів та колег.

Варіант: керівники театрів «Казка», «Менестрелі», «Райдуга», «День перемоги» привозять на зустріч концертні номери, які можуть виконати. Діти на такій зустрічі присутні, хоча їх небагато – це старші, найздібніші та найзацікавленіші учні. Ці взаємодії часто призводять до неочікуваних

творчих результатів, наприклад так прийшла ідея фестивалю «малих театральних форм», що є своєрідним винаходом харківської театральної спільноти ¹⁰.

Педагогічні впливи в ході таких зустрічей дозволяють студійцям відчувати себе рівними у своїх творчих пошуках з дорослими керівниками, що породжує ті самі «стани» та «особливі форми відносин», про які писав Ю. Полуянов у [122], завдяки яким складається можливість для учнів та вчителів «максимально повно реалізувати свої здібності». Продовжуючи думку вченого, Г. Балл вбачає близькість таких станів до свободи, якщо її трактувати – у гуманістичному дусі – як *«свободу творчості»* (курсив – Г. Б.) [10, с. 74].

Походи та рольові ігри. Багато режисерів активно практикують такі форми, і серед них перший – керівник «Алмареліну», створеного у школі «Очаг» ¹¹. Ми вбачаємо у цьому педагогічному прийомі спробу залучення дітей до буттєвих цінностей (А. Маслоу). Нагадаємо, що «гуманісти» віддають перевагу розвитку особистісного початку над професійним [10, с. 63], тому приділяють особливу увагу виховним впливам. Педагоги вважають, що дитина, яка провела ніч у горах або в лісі, сама приготувала кашу в казанку переживає потрясіння, які неможливо (або майже неможливо) змодельовати у навчальному класі у місті. Відомі численні висловлювання художників, що підкреслюють винятковий вплив переживань на лоні природи з їхньої творчості. Урокам на свіжому повітрі надавав величезне значення В. Сухомлинський: «Я прагнув до того, щоб перш ніж відкрити книгу, прочитати по складах перше слово, хлопці прочитали сторінки найдивовижнішої у світі книги – книги природи» [148,

¹⁰ Театри везуть на такий фестиваль півгодинні програми, в результаті за півдня відбувається перегляд усіх показів. Діти та керівники можуть побачити всі роботи, порівняти їх. На «повнометражному» фестивалі, який розтягнутий на тиждень, цей ефект недосяжний. Так, за два дні можна встигнути провести покази, семінар, круглий стіл та організувати умови для творчого спілкування самих дітей – поза фестивальною програмою.

¹¹ «Очаг», як зазначалося вище, розробляє практично ідеї Школи Діалогів Культур.

с. 30].

Особлива навчальна ситуація – рольові ігри. У рамках нашого дослідження ми не можемо докладно проаналізувати сильні та слабкі сторони цього явища. Відзначимо багатий гуманістичний потенціал таких акцій, за умови, що ними займаються професіонали. Тут може знаходити ґрунт і власне самовизначення учня (він може грати на свій вибір майже будь-яку роль у рамках гри); інтерпретація взятої ролі припускає більший ступінь свободи та творчого внеску; як ніколи актуальною є категорія відповідальності – і за команду, і за себе самого; учень воістину перебуває у ситуації, в якій він майже дорівнює дорослому.

У негативних результатах педагогічних впливів у ході рольових ігор [там же] ми вбачаємо прояви слабких сторін «однопланової» діалогічної стратегії – часом безвідповідальність і «діонісійські» вільності в навчальному процесі. Тут для нас важливо наголосити, що недосконалість методики викладання театральної майстерності породжує ілюзію, що будь-який непрофесіонал може вчити дітей премудростям перетворення, не боячись при цьому порушити психіку учня.

Імперативна монологічна стратегія. По суті, будь-яка зустріч з «Тимуром» перетворюється на *проповідь* його керівника. Він говорить про любов і відповідальність, особистісне зростання і духовність. Виховні бесіди проводять зі своїми студійцями та режисери інших театрів. Але на проповіді в «Тимурі» немає альтернативи – свободи вибору своїх морально-етичних орієнтирів. Тобто, як було сказано вище, педагог поводить так, «ніби він є повноправним суб'єктом і носієм істини» [3, с. 12].

У такому ж ключі розгортаються виховні дії у літньому таборі «Ковчег», організованому режисером театру. Його надзавдання – утвердження християнських православних етичних норм.

Для режисерів, які використовують прийоми **маніпулятивної монологічної стратегії**, характерні позаурочні форми, створені задля

самоствердження себе та своїх студійців і натомість колег. Це може бути фундаментом для маніпулятивного управління своїм колективом: адже якщо «ми – супер», то від студійців потрібні зусилля, щоби весь час підтримувати цей статус; а керує цими зусиллями сам «ляльковод» – режисер. Так, *святкування днів народжень* театрів «Вітрило» та «Антуражу» нерідко виливаються в ритуальні дійства – із запрошенням більшої кількості гостей, з великою помпезною програмою та, нерідко, формальними привітаннями іменинників. Виражається це у заданості та обмеженості теми вистави (що відповідає жанру панегірика), обов'язковості церемоній, покладених у таких випадках (наприклад, виступ адміністрації дитячого закладу, запрошених офіційних гостей), натягнутості всього, що відбувається.

До необов'язкових, позаурочних форм роботи слід зарахувати й *гастрольні поїздки*. Як правило (якщо ми говоримо про театри, керівники яких орієнтуються на маніпулятивну стратегію) – це закордонні дорогі тури або авторитетні міжнародні конкурси України, які підіймають престиж колективу. У таких подорожах, як правило, бере участь не весь театр, а лише ті діти, батьки яких можуть фінансово забезпечити це. Якщо відзначати позитивні сторони, слід підкреслити, що такі гастролі вдосконалюють професіоналізм студійців.

Опитувальник педагогічних орієнтирів режисерів

Цей опитувальник складено на основі характеристик педагогічних стратегій, взятих із робіт психологів гуманістичного спрямування Києва та Харкова [9; 12; 52]. Його текст представлений у додатку.

Згідно з задумом, що лежить в основі опитувальника, кожній із трьох стратегій (діалогічної, маніпулятивної, імперативної) приділено по десять формулювань. Так, формулювання на рядках 3; 5; 6; 9; 10; 13; 27; 28; 29; 30 – характеризують прихильність до діалогічної стратегії; висловлювання на рядках 2; 4; 8; 11; 14; 16; 17; 22; 25; 26 – до імперативної стратегії; на

рядках 1; 7; 12; 15; 18; 19; 20; 21; 23; 24 – до маніпулятивної. Педагогам-керівникам театрів було запропоновано оцінити за п'ятибальною системою кожне висловлювання, далі кількість балів усередині кожної стратегії підсумовувалась і максимальна їхня кількість відповідала – за логікою опитувальника – симпатіям наших реципієнтів.

Усі режисери виявились прихильниками діалогічної педагогічної стратегії. Тобто кількість балів, які вони набрали, оцінюючи висловлювання на рядках 3; 5; 6; 9; 10; 13; 27; 28; 29; 30 – виявилось найвищим. Це, по суті, повторює висновки другої глави про високий гуманістичний потенціал педагогів дитячих театральних колективів ¹². Зважаючи на недосконалість методики, відсутність її валідизації, ми врахуємо її дані лише як допоміжний статистичний матеріал.

¹² Керівниця театру «Арлекін» на перше місце поставила одразу дві стратегії – діалогічну та маніпулятивну. Не може істотно позначитися на результатах аналізу, зробленого вище.

Додаток

Опитувальник педагогічних орієнтирів режисерів:

Оцініть за п'ятибальною шкалою такі висловлювання:
1 Незрілі поняття учнів повинні поступово витіснятися глибшими знаннями. Для цього корисні різні педагогічні «хитрощі».
2 Вчитель знає, що і як робити учневі. Останній має старанно виконувати те, що йому запропоновано.
3 Всупереч різниці у віці, рівні знань та досвіді між дорослим та дитиною, остання має нестандартне бачення, якого часто не вистачає дорослому.
4 Протилежні думки мають бути зведені в навчальному процесі до однієї ясно вираженої думки.
5 Істина – це не догма, а насамперед сама суперечка про істину. У кожного – «своя правда».
6 Варто «серйозно» давати учням свободу творчості та ініціативи.
7 У суперечці слід дійти згоди, навіть якщо для цього, на користь самого ж учня, доведеться переконати його.
8 Якщо дати дітям свободу, вони відіб'ються від рук.
9 Навчальне завдання дитина може виконати різними, несподіваними для вчителя способами.
10 Основа доброго навчання – рівноправна, партнерська взаємодія учня та вчителя.
11 Способи вирішення навчальних завдань, які пропонують діти, як правило, гірші, ніж ті, якими володіє вчитель.
12 Нехай учням здається, що вони самі керують навчальним процесом.
13 Учень вільний по-своєму розв'язувати етичні проблеми, крім випадків, що йдуть всупереч загальнолюдським цінностям.
14 Дитина має засвоїти єдино вірні морально-етичні цінності.

15 Слід підвести учня до правильного способу розв'язання навчальної задачі, щоб йому здавалося, що він сам прийшов до нього.
16 Не хочеш – змусимо, не вмієш – навчимо.
17 Зрештою педагог повинен підпорядкувати собі учня заради його блага.
18 Переконавання і цілі дитини слід майстерно прищепити їй.
19 Вчитель «ліпить» свого учня так, щоб він цього не помітив.
20 Педагогу слід домагатися, щоб дитина була рада втілити цілі вчителя як свої.
21 Свобода – це самообман.
22 Свобода швидко призводить до анархії та свавілля.
23 Керувати учнем допоможе зміна педагогічних методів.
24 Добра освіта там, де високий престиж навчального закладу.
25 Насамперед педагог має спиратися на свою власну сильну волю.
26 Якісну освіту слід давати обраним, талановитим дітям, яких потрібно вчити у спецшколах за особливими програмами – можливо навіть безплатно.
27 Навіть якщо учень ніяк позитивно себе не проявив, слід допомагати йому шукати й відкривати свою індивідуальність.
28 Свобода – це відповідальний вибір та можливість творчості.
29 Повага до думки учня потребує збагачення методів педагогічного впливу.
30 Гарна освіта має бути доступною кожному.

Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки

Анастасія Давітадзе

Українська пісня «Їхав козак за Дунай» в обробці для фортепіанного тріо з голосом Л. ван Бетховена: жанрово-стильові метаморфози ¹³

Наведена інформація щодо походження пісенного зразка та його подальшої долі у світовому просторі. Досліджуються дві обробки української пісні «Їхав козак за Дунай» створені чеським фольклористом та музичним діячем І. Прачем (ім'я при народженні Йоганн Готфрід) та німецьким майстром Л. ван Бетховеном. Перша з них – це обробка-гармонізація пісенної мелодії, яка майже ніяк не змінює характер та зміст пісні (по суті таку роботу можна назвати технічною). Друга обробка – це зразок всеосяжного бетховенського методу опрацювання фольклорних джерел на всіх рівнях музичного змісту від інтонації через композицію до драматургії. Виявлена на рівні тексту пісні діалогічність втілюється у мотивах та тематичних елементах, що були проаналізовані та систематизовані в аналітичному розділі статті. Висновки доводять, що потрапивши до Бетховена українська пісня отримала жанрову та стильову трансформацію від козацької пісні-маршу до ліричної пісні-жалоби у вигляді вокально-інструментальної мініатюри – а отже наповнилася новим жанрово-драматургічним змістом. Окреслені подальші перспективи наукового дослідження.

¹³ Стаття подається у скороченні. Список посилань перероблено, щоб не завантажувати студентів громіздкими переліками літератури. Оригінал опубліковано: <https://www.kharkiv.ua/aspekty/vypusk.php?vol=13&year=2018>

Ключові слова: проблема «фольклор і композитор», Л. ван Бетховен та українська пісні, методи обробки, мотиви та тематичні елементи, жанрово-стильові метаморфози.

Постановка проблеми

У науковому полі проблеми «фольклор і композитор» дуже багато аспектів прояву свого предмета. Одним серед таких, яке ще не пізнано та не досліджено цілком – є творча спадщина Л. ван Бетховена в аспекті звернення композитора до фольклорних пісенних джерел та їх авторська обробка. Обрана тема, хоча й не є науковим відкриттям, але містить в собі ще значущі перспективи. До таких можна віднести: розширення вже відомої типології втілення фольклору в авторській творчості, пошук та відкриття бетховенського методу опрацювання фольклору, що своєю чергою дещо доповнить контекст вже існуючої «психограми митця» (докладніше див. [1]). В статті буде розглянуто та проаналізовано, по-перше, історію написання та подальшу долю в європейській культурі кінця XVIII початку XIX століть авторської української пісні «Їхав козак за Дунай», по-друге, гармонізацію І. Прача, як така, що могла бути відома німецькому майстрові, та, по-третє, створену Л. ван Бетховеном вокально-інструментальну обробку цієї пісні у збірці «Пісні різних народів» – № 19 «Air Cosaque».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окрім вже традиційних праць присвячених темі «композитор і фольклор» Г. Головінського та І. Земцовського [2; 3], знаходимо й новітні матеріали Г. Кочарової та О. Протопопової [6; 9]. Обрана проблематика – «Бетховен і українська пісня» є ключовою у двох статтях Лариси Кіриліної: перша з них – «“Schöne Minka”: доля української пісні у творчості Бетховена», друга – «“Schöne Minka” та її сестри» [4; 5]. Л. Кіриліна уточнює всі припущення щодо можливостей потрапляння тексту пісні до Бетховена, з якої пісенної збірки вона могла бути взята, та які чинники сприяли інтересу Бетховена

до цієї пісні. Подальша доля пісні «Їхав козак за Дунай», яка стосується вже її перебування за кордоном, детально описується в дослідженні Григорія Нудьги [7].

Інше дослідження стосовно обраної теми – Якова Сорокера «Українська пісенність у музиці класиків» [10], яке в 1995 році спочатку було опубліковане англійською мовою, базується на – розгляді музичних артефактів як результату звернення західноєвропейських композиторів-класиків до українського мелосу. Цікаво, що в переліку «Індексу пісенних творів», який знаходиться наприкінці дослідження Я. Сорокера, найчисленніша група пісень – українські. Одну восьму з переліку складають одна польська пісня та тринадцять російських пісень, тоді як українських в цілому – двісті тридцять шість. Окрім цього, в «Індексі» знаходяться імена тих композиторів та посилання на їх твори, в яких з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (детальніше див. [10:164]).

Мета статті – визначити особливості обробки української пісні «Їхав козак за Дунай» Л. ван Бетховеном.

Виклад основного матеріалу дослідження

Українська пісня «Їхав козак за Дунай» є авторською та була створена за різними припущеннями у першій чи другій половині XVIII століття харківським козаком Семеном Климовським, який є автором як музичного, так і словесного текстів ¹⁴. А далі пісня стала набувати все більшої світової популярності «... вперше текст і ноти пісні опублікував гітарист І. Генглез у 1796 році, коли пісня вже набула популярності в Україні та за її межами», – знаходимо у Г. Нудьги [7:189]. Після цього, зазначає дослідник, текст пісні перекладався німецькою (1808), чеською (1814), англійською (1816), польською (1817), італійською (1825), французькою (1830), болгарською, угорською та багатьма іншими мовами. На початку XX століття українська

¹⁴ Окрім цього, С. Климовський створив такі трактати як «Про правду начальників» та «Про смирення найвищих», зміст яких був критично направлений на владу Петра Першого. За однією із версій, невдовзі, харківський козак змушений був покинути межі Харкова, ризикуючи своєю подальшою долею.

пісні поширилась у чотирьох континентах світу, а її мелодія як і текст стають об'єктами для виконання та індивідуальної інтерпретації з боку музикантів та композиторів [5; 7]. Вищезазначене свідчить про безмежний музичний та поетичний потенціал пісні «Їхав козак за Дунай». С. Климівський задумав створити пісню, в якій був би відчутний біль та переживання українців (наслідки полтавської битви 1709 року та утискаючи закони Петра Першого були йому відомі). Саме тому він закладає в неї символіку українства, як прапор, візитівка історичного минулого. Сучасні музикознавці та фахівці української історії звертають увагу на присутні у пісні символи України: «Все, що є у її змісті – це символи України: постать козака, розмова козака з конем, вірним другом у дорозі та бою, діалог з дівчиною, від'їзд на чужину, розлука, хвилювання та тяжкі передчуття. Саме ці ключові моменти пов'язані зі сприйняттям України у світі» [8].

У 1806 році вийшло друге видання «Зібрання народних російських пісень з їх голосами на музику поклав Іван Прач», де у розділі «Українські пісні» та підрозділі «Пісні додані в другому виданні» вже з'являється пісня «Їхав козак за Дунай» (№ 147). Вочевидь, що цей збірник, його музичний зміст були відомі багатьом європейським композиторам, які створювали свої обробки на тему української пісні: Йоганн Непомук Гуммель (1778 – 1837) тріо ор. 78 A-dur для фортепіано, флейти й віолончелі створені в 1818 році. Карл Марія фон Вебер (1786 – 1826) створив Варіації для фортепіано ор. 40 (1815 рік). Варіації мають заголовок *Variations sur une air Russe "Schöne Minka"*. Францішек Лессель (1780 – 1838), навчався у Гайдна, є автором Варіацій для фортепіано № 1 ор. 15 на тему «Їхав козак за Дунай», які декілька раз були перевидані. Генрик Венявський (1835 – 1880) – Варіації для скрипки та фортепіано на тему української пісні; спільно з братом Юзефом (піаністом) створив п'єсу для того ж складу виконавців «Козак і Думка».

Цією ж збіркою користувався і Л. ван Бетховен. Припускаємо, що створюючи свою обробку, він добре знав вже існуючий варіант. Тож, вважаємо за необхідне надати аналіз музичних особливостей пісні у збірці Львова-Прача.

У збірнику пісня «Їхав козак за Дунай»¹⁵ (Andante) представлена поряд з іншими українськими піснями другого видання, що мають різні жанрові нахили та образний зміст. Це повільні або рухливі зразки, дво-, три-, чи чотиридольні, різного об'єму. Обробка І. Прача не містить вступу та завершення як окремих розділів форми, також відсутні означення динаміки та будь-які інші виконавські вказівки – фразувальні ліги, акценти тощо. Натомість в обробці Бетховена вже з'являються фразувальні ліги в партіях скрипки, фортепіано, рідше віолончелі. Відсутні динамічні вказівки у Прача, своєю чергою, є в обробці Бетховена; серед них: *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*. Окрім цього, в партії віолончелі знаходимо уточнення композитора щодо способів звуковидобування, серед яких чергування *pizzicato* та *arco* (як повернення до основного способу).

Звернемося до гармонічної складової обробки І. Прача, яка відрізняється своєю простотою та підпорядкованістю мелодичної вертикалі. Фортепіанний супровід у вигляді гомофонно-гармонічної фактури – це акорди та подвоєнні баси партії лівої руки, мелодичні втори теми пісні у партії правої руки – містить наступну послідовність чотириголосний (іноді п'ятиголосної) гармонічної вертикалі: тоніка *a-moll* (два такти), домінантовий тризвук (такт), домінантовий септакорд, домінантовий секундакорд (такт), тонічний сектакорд і тонічний тризвук (два такти), домінантовий тризвук, потім септакорд із розв'язанням у тонічний тризвук (два такти):

t – D₃₅ – D₇ – D₂ – t₆ – t₃₅ – D₃₅ – D₇ – t₃₅

Далі, без перехідних акордів (знову ж таки слідуючи мелодичній горизонталі) починається *C-dur*, що свідчить про наявність в самій пісні

¹⁵ У збірнику всі тексти українських пісень представлені в російській транслітерації.

ладової перемінності. Гармонічні функції в паралельній тональності майже не змінюються: тонічний тризвук (два такти), далі домінантовий тризвук та слідом за ним домінантовий квінтсекстакорд вже до основної тональності a-moll (два такти), і знову тонічний тризвук (два такти), домінантовий тризвук (такт) і тоніка:

$$T_{35} - D_{35} - D_{56} - t_{35} - D_{35} - t$$

Отже, гармонічна послідовність складається з кварто-квінтових басів в лівій руці та акордів основних ступенів ладу в правій руці. Це свідчить про те, що І. Прач, обробляючи пісню, а точніше, додаючи до неї гармонію, залишає її «без ускладнень», тим самим, посилюючи її початок «з народу». І хоча пісня «Їхав козак за Дунай» має авторське походження, але її автор був непрофесійним композитором, а швидше за все, просто достатньо обізнаний у музиці, для того, щоб створити музичний твір. Навмисність простоти гармонії була дуже доречною, як зазначає автор вступної статті до збірки. А отже така гармонія дуже сподобалася укладачу М. Львову, який казав: «зادля того, щоб не спотворити мелодію, треба супроводити її вірним басом, який був би створений в народному дусі».

Гармонічні особливості пісні безпосередньо взаємопов'язані із ритмічною складовою твору, як музичною, так і вербальною. Відомий зміст пісні (козак від'їжджає на коні за Дунай покидаючи свою дівчину) містить в собі ритм кроку (у даному разі це крок коня), що призводить до появи в пісні рівномірно-акцентованої ритміки – вся мелодія пісні рухається восьмими. Окрім цього, фортепіанний супровід у партії правої руки вторить основній мелодії, а весь його склад у вигляді двоголосся теж рухається восьмими.

Переходячи до розгляду бетховенської обробки виникає логічне питання: чи дотримувався Л. ван Бетховен тієї ж «системи координат», що й І. Прач? З простої гармонізації, яку зробив останній, Бетховен створює пісенну обробку, яка є вокально-інструментальною мініатюрою. Він стає

не тільки гармонізатором зразка, але й змінює та поглиблює деякі стильові та жанрові риси пісні «Їхав козак за Дунай».

Окрім вказівок стосовно динаміки та звуковидобування, про які вже йшлося, німецький майстер створює до пісні велику інструментальну частину – вступ та закінчення. Вступ не квадратної структури, монолітної будови, незавершеного характеру, закінчується на домінантовій гармонії до основної тональності *a – moll*. До четвертого куплету додається трьохтактове розширення (інструментальний програш) на матеріалі вступу, але дещо змінене – це зворот у вигляді трьох секвенційних ланок низхідного руху (мелодико-гармонічний комплекс). Це доповнення у вигляді інструментального програшу після недосконалого кадансу, а після цього 12 тактів тріо-заклучення. В цілому форма пісні – великий період з двох речень заспівно-приспівної структури *a – C – a* (тональний план).

Доля інструментальної частини пісні у цілому складає 29 тактів, а вокальної 16, тож пропорції, фактично, наближаються до визначення 2:1, що свідчить про значну роль тріо-супроводу (46 тактів в цілому). З цього приводу, вважаємо за необхідне навести наскрізний аналіз інструментальної партії всієї пісні.

В обробці Бетховена знаходимо п'ять мотивів та тематичних елементів, які підлягають систематизації:

1. Перший секундовий ламентозний мотив «мі – фа – мі»
2. Мелодичний зворот «мі – соль дієз – мі – соль дієз» (педалювання домінантової функції)
3. Низхідний тетрахорд від третього до сьомого підвищеного ступенів («до – сі – ля – соль дієз»)
4. Підголоскова поліфонія, яка складається вже з відомого мотиву «мі – фа – мі» та кварто-квінтової відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до»
5. Останній названий мотив отримує свій розвиток наприкінці заключної частини тріо-супроводу у дещо варійованому вигляді

(мелодичне варіювання): «соль дієз – ля – соль» і відповідь «соль дієз – ля – до».

Тож, маємо три авторські мотиви Бетховена (перший, четвертий та п'ятий) і два авторські тематичні елементи С. Климівського, які, своєю чергою, свідчать про наявність використання українським козаком мелодичних зворотів характерних для мелодики української пісні в цілому. Всупереч тому, що в тріо є провідні голоси та ті, що доповнюють (наповнюють) гармонію (партія віолончелі), інструментальне тріо за своїм звучанням є збалансованим, однорідним, а кожен з голосів взаємодіє між собою наступним чином.

Рельєфними голосами є фортепіано та скрипка (гармонічна та мелодична функції). У вступі інтонація «мі – фа – мі» почергово відводиться обом інструментам протягом вісьмох тактів, а далі скрипка та фортепіано три такти посилюють домінантову функцію («мі – соль дієз – мі») з розв'язанням вже у дванадцятому такті де починається вокальна партія. Партія віолончелі тут рухається чвертями по першим ступеням тоніко-домінантовим гармонії (ля – мі).

Основна частина починається одразу з вступу вокального голосу. Тут з'являється авторський тетрахорд «до – сі – ля – соль дієз», який дублюється партіями скрипки та фортепіано. До вже відомих функцій фортепіано та скрипки додається інша – посилення вокальної мелодії.

Партія віолончелі в вокальній частині пісні стає більш рухливою, але в неї відсутня різноманітність, її основа мелодія – це ламентозна інтонація «мі – фа – мі», яка водночас проводить в партії фортепіано, та гармонічна функція автентичного баса (знову «мі – ля»).

В основній частині пісні на окрему увагу заслуговує партія фортепіано. Ламентозний мотив у вступі, тут набуває свого розвитку. Бетховен створює до нього відповідь (якщо розглядати перший як питання), яка будується на кварто-квінтових інтервалах та звучить у

верхньому регістрі (друга октава). За для цього був застосований прийом перехрещення лівою рукою правої, що своєю чергою, додає виконавської складності та підкреслює концертну стилістику (у двох реченнях a-moll та C-dur).

Після вже відомого секвенційного ходу з трьох ланок (через подвійну домінанту до основної домінанти тональності a-moll) йде дванадцятитактове тріо-заклучення, яке ніби сумує усі тематичні елементи. Тут є і ламентозна інтонація, яка повторюючись чотири рази, а на п'ятий вже змінюється («мі – фа дієз – соль дієз – ля»), що можна розглядати як розв'язання емоційного напруження, як вихід у духовно-філософську сферу. Секстова інтонація (запозичена Бетховеном з мелодії пісні) теж тут присутня, та доручається скрипці, її можна умовно закріпити за жіночним образом дівчини, яка прощається з від'їжджаючим козаком. Окрім цього, за чотири такти до закінчення в партії фортепіано з'являється варійована ламентозна інтонація «соль дієз – ля – соль дієз» і відповідь «соль дієз – ля – до». Поступово фактура прозорішає та згасає.

Висновки

Що відкриває та пояснює нам зроблений аналіз бетховенської обробки української пісні?

Потрапивши до Бетховена українська пісня отримала жанрову та стильову трансформацію від козацької пісні-маршу до ліричної пісні-жалоби у вигляді вокально-інструментальної мініатюри – а отже наповнилася новим жанрово-драматургічним змістом. Але композитор відчув автентичну маршовість пісні, що підтверджують остинатні фігури супроводу – безперервний рух восьмими у вокальній, фортепіанній партії, що викликає у слухача відчуття руху, кроку та й з ними нескінченної дороги, по якій йде козак з конем.

Уся тканина твору просякнута діалогами голосів. Створюючи авторський мотив – мі – фа – мі, та додаючи до цього мотиву

кварто-квінтові відповіді «мі – ля – сі» або «мі – сі – до», Бетховен насичує фактуру елементами підголоскової поліфонії, що є натяком на діалогічність та питально-відповідну структуру. Серед інших діалогізмів знаходимо ту ж ламентозну інтонацію «мі – фа – мі» та відповідь низхідного тетраходу «до – сі – ля – соль дієз» в вокальному голосі. Першопричина посилення композитором діалогічності фактури – це відчуття та запозичення з тексту пісні, який вже на той час був перекладений німецькою мовою. Позначимо, що в тексті пісні існують кілька героїв, до яких звертається у віртуальному діалозі козак – це його дівчина, а також вірний супутник – кінь. Але більш глибинна діалогічність проглядається у поєднанні класичного та народного мистецтв. Додаючи до пісні професійні академічні засоби музичної виразності – композитор насичує твір класичною стильовою атрибутикою, а, поглиблюючи закладені в пісні жанрові риси ламенто, створює з української пісні своєрідне аріозо німецькою мовою. І хоча, обробка Л. ван Бетховена, в першу чергу, призначалася для домашнього музикування, але водночас вона просякнута рисами класичного стилю, а її елегантність, посилений чуттєвий ліризм відсилають дослідника до вже розпочатого періоду романтизму, який виявився близьким свідомості бетховенського генія.

Перспективи подальшого дослідження полягають у продовженні детального розгляду теми «Бетховен і фольклор». На окрему увагу заслуговують інші композиторські обробки пісні «Їхав козак за Дунай», створені як Л. ван Бетховеном, так і його сучасниками.

Література

1. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : автореф. дис... канд.. мистецтвознавства : 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 224 с.

2. Головінський Г. Композитор і фольклор. З досвіду майстрів ХІХ – ХХ століть. Нариси [Текст] / Г. Головінський. – К. : Музична Україна, 1981. – 279 с. : нот. іл.
3. Земцовський І. Фольклор і композитор : Теоретичні етюди про сучасне мистецтво. – К. : Музична Україна, 1978. – 174 с.
4. Кірилiна Л. «“Schöne Minka”»: доля української пісні у творчості Бетховена» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : Бетховен terra incognita : зб. науч. ст. / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. Вип. 45. – С. 5– 23.
5. Кірилiна Л. «“Schöne Minka” та її сестри» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [<https://lib.knmau.com.ua/resources/catalog/>]
6. Кочарова Г. Проблема композитор і фольклор: стиле-конструктивні фактори [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [<https://www.kharkiv.ua/intermusic/vypusk.php?vol=53&year=2019>]
7. Нудьга Г. А. Українська пісня у світі (дослідження). – Київ, 1989. – 536 с.
8. Пісня Всесвіту – «Їхав козак за Дунай» [Відеозапис] / [Електронний ресурс]. – Телепередача ua:перший. – Режим доступу : [<http://www.1tv.com.ua/video/3129>]
9. Протопопова О. «Поставангардний діалог “композитор – фольклор”: до постановки проблеми» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [<http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>]
10. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. – Вінниця : «Нова книга», 2012. – 183 с.

Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова

Єгор Єгоров

Творчий універсалізм Олександра Міщенка

У дослідженні розглянуто феномен творчої універсальності, репрезентований особистістю заслуженого артиста України Олександра Володимировича Міщенка (1956–2018). Прижиттєве визнання творчих досягнень цього блискучого виконавця-баяніста і педагога, професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, ще не отримало свого гідного відображення в науковій думці – наразі його внесок до українського баянного мистецтва, віддаляючись від художнього контексту 2010 років, лише набуває певної об'єктивності й передумов для перетворення на предмет наукового осмислення. Наукова новизна цього дослідження зумовлена підходом до вивчення мистецької особистості О. Міщенка з погляду творчого універсалізму. На основі дослідження О. Коменди (2020) обґрунтовано теоретичні засади вивчення творчого універсалізму як художньо-філософського принципу мислення, що об'єднує видатних українських музикантів, які належать до різних творчих генерацій і репрезентують різні жанрово-стильові парадигми. У світлі теорії творчого універсалізму особистості представлено панорамний огляд життєвого шляху й доробку О. Міщенка; вперше зібрано й систематизовано маловідомі дані щодо життєтворчості митця. Виокремлено напрями творчої діяльності О. Міщенка (виконавство,

педагогіка, аранжування, наукові дослідження) та оцінено ступінь їх значущості у структурі його творчої особистості. У результаті, як провідну відзначено художньо-артистичну, виконавську складову творчої особистості О. Міщенка, тоді як інші її компоненти набувають статусу допоміжних.

Ключові слова: творчий універсалізм; творчі іпостасі; наукова біографія; творча особистість О. Міщенка; спадкоємність традицій; виконавська майстерність; баянне мистецтво.

Постановка проблеми

Творчий універсалізм у різних структурних проявах постає як художньо-філософський тип мислення, властивий цілому ряду видатних українських музикантів ХХ – початку ХХІ століть, зокрема, представникам баянного мистецтва. На тлі «зоряного неба», сузір'я якого можна було б назвати на честь видатних українських баяністів, «зірка» заслуженого артиста України, професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, Олександра Володимировича Міщенка (1956 – 2018) виблискує яскравим сяйвом. Універсальний тип музичної обдарованості слід вважати якісною характеристикою його творчої постаті, адже самореалізація музиканта відбувалася у сферах баянного виконавства, педагогіки, аранжування, дослідництва.

Несподіваний відхід митця у засвіти у розквіті духовних сил спинив його творчий злет, сповнений енергії та натхнення. Хвилі прижиттєвого визнання досягнень майстра достатньо довгий час не набували свого гідного осмислення в науковій думці. Сьогодні, через шість років після завершення земного шляху артиста, внесок А. Міщенка до українського баянного мистецтва, віддалившись від свого творця, як і від художнього контексту 2010 років, набуває певної об'єктивації й передумов для перетворення на предмет наукового осягнення. Отже, наукове осмислення тієї спадщини, що її залишив по собі непересічний музикант-харків'янин

одразу у кількох царинах своєї творчої діяльності, як і власне феномена його цілісно універсального музичного обдарування, видається нині актуальним музикознавчим завданням.

Наукова новизна нашого дослідження зумовлена вивченням мистецької особистості О. Міщенка як втілення творчого універсалізму. Останні дослідження і публікації за обраною темою. Попри масштабність артистичної постаті О. Міщенка, дослідження його творчої біографії, як і внеску в розвиток баянного мистецтва України, були відсутні до часу її відтворення автором цієї статті у матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023 а) і нещодавній публікації (Єгоров, 2023 б). Реконструкція і періодизація творчого шляху О. Міщенка базується на дослідженнях доробку харківської баянної школи (Стрілець, 2018; Снедков & Снедкова, 2021); довідковому матеріалі (Кононова, 2019); інтерв'ю зі знаним композитором (Гайденко, 2017); публікаціях О. Міщенка, що мають методичну спрямованість (Міщенко, 2016). Висвітлення феномена творчого універсалізму та його репрезентації у постаті О. Міщенка спирається на фундаментальне дослідження О. Коменди (Коменда, 2020) – докторську дисертацію «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» (захищена 2021 року).

Наукова праця О. Коменди містить методологічні засади розробки типології та аналізу структури творчої індивідуальності в музичному мистецтві як втілення діяльнісного універсалізму. Дослідниця класифікує види діяльності особистості в динаміці творчого шляху музиканта на провідні та допоміжні, виокремлюючи типи діяльнісного універсалізму (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал педагог, класичний універсал, тип, що межує з іншими). Аналіз положень наукової концепції О. Коменди став передумовою вивчення творчого універсалізму О. Міщенка як музиканта, що відповідає категорії виконавця-універсала.

Мета статті – обґрунтувати доцільність вивчення мистецької індивідуальності О. Міщенка у світлі теорії творчого універсалізму як типу художньо-філософського мислення та систематизувати напрями його універсальної діяльності у сфері баянного виконавства.

Реалізації мети сприяє вирішення таких завдань:

- виявити риси творчого універсалізму у спадку О. Міщенка;
- виокремити іпостасі у структурі творчої особистості митця;
- визначити сутність феномена його творчого універсалізму.

Отже, творчий універсалізм як тип мислення виступає об'єктом дослідження; риси універсалізму творчої особистості О. Міщенка – його предметом.

Методологія дослідження. Для втілення пропонованої мети застосовано декілька підходів і методів. Методи систематизації та узагальнення, наукового опису та оцінки застосовано при опрацюванні розрізнених фактологічних відомостей про видатного українського баяніста; історико-біографічний та хронологічний підходи – при відтворенні значущих подій життєтворчості митця; феноменологічний метод вибраний для осмислення унікальної творчої особистості О. Міщенка, а також усвідомлення його історико-художньої місії в контексті баянного мистецтва. Особливості творчого обдарування, різнобічна суто музична і науково-освітня діяльність видатного представника харківської баянної школи осмислюються з погляду концептуальних положень теорії діяльнісного універсалізму, розробленої О. Комендою (2020).

Виклад основного матеріалу дослідження

У сучасному українському музикознавстві розвиток теорії творчого універсалізму постає як актуальна мета багатьох досліджень, адже ця наукова концепція відповідає завданню розкриття тієї структурно-функціональної специфіки мистецької діяльності, що

споріднює як різні покоління музикантів, так і представників різних композиторських та виконавських шкіл.

На кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського протягом її славної тривалої історії працювала велика кількість баяністів, чий творчий шлях відповідає критеріям творчого універсалізму. У плеяді знаних корифеїв, які працювали тут від середини XX й на зламі XX – XXI століть – В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, І. Снедков. Одним із найяскравіших представників діяльнісного універсалізму в українському баянному мистецтві на цьому часовому відтинку можна вважати й видатного музиканта – заслуженого артиста України, професора, лауреата міжнародних конкурсів О. В. Міщенка, чий життєвий шлях і творче самовираження як Музиканта понад 40 років (1975–2018) були пов’язані із ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Отже, творчий універсалізм як характерний художньо-філософський тип мислення і діяльності об’єднує видатних представників різних генерацій харківської баянної школи другої половини XX – перших десятиліть XXI століття. Таке спостереження дає змогу дійти висновку щодо того, що українське баянне мистецтво протягом цього історичного періоду потребувало інтенсивного розвитку, що й зумовило появу музикантів універсального типу, в особі яких поєднувалися іпостасі виконавця, педагога, композитора, диригента, науковця, музичного діяча. Таким чином, виникнення феномена творчого універсалізму в українському баянному мистецтві, що об’єднує видатних музикантів різних генерацій, постає як історико-художня закономірність.

У спостереженнях щодо особистості О. Міщенка з позицій теорії творчого універсалізму слід виходити з оцінки артистичної складової його комплексного музичного таланту як провідної. Саме на відзнаку блискучої виконавської майстерності постійно концертуючого баяніста-віртуоза О. Міщенко 2003 року був удостоєний звання заслуженого артиста

України, залишаючись і досі єдиним його носієм серед таких яскравих представників харківської баянної школи, як Л. Горенко, В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, І. Снедков, А. Стрілець, чий талант відзначено високим званням заслуженого діяча мистецтв України. Непересічні виконавські здібності О. Міщенка виявилися ще у період навчання, що підтверджує їх оцінка професором В. Подгорним, який, згідно зі спогадами сучасників, вважав його своїм найкращим на той період учнем.

Подальшому творчому розвитку О. Міщенка як віртуозного виконавця сприяли його численні концертні виступи в баянному дуеті із заслуженим діячем мистецтв України, професором І. Снедковим, які розпочалися 1979 року і принесли обом виконавцям любов і визнання слухачів, а також широку відомість як в Україні, так і у світі. Дует відзначено першою премією престижного міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (Німеччина, м. Клінгенталь, 1996), призовим місцем конкурсу «Citta di Castelfidardo» (Італія, м. Кастельфідардо, 1994). Географія гастролей виконавців протягом 1979–1999 років охоплювала Україну, США, Францію, Німеччину, Італію, Болгарію, Норвегію, Литву. Натхненна гра видатних баяністів привернула увагу багатьох українських композиторів. Для зіркового дуету баяністів писали твори відомі харківські композитори В. Подгорний, А. Гайденко, І. Гайденко, В. Золотухін, а також киянка Ж. Колодуб і польський автор Б. Преч (п'єса «Ассо-duo»). Завдяки сценічній діяльності дуету фонди державних радіокомпаній поповнилися 49 записаними музикантами концертними творами різноманітних стилів і жанрів.

Таким чином, блискуча виконавська діяльність у складі баянного дуету з І. Снедковим, що тривала 20 років, набула значення першого етапу творчого розквіту О. Міщенка, коли він накопичив унікальний мистецький досвід і отримав слухацьке визнання.

По завершенні виступів дуету (1999) І. Снедков і далі концертував у ансамблі й створював інші музичні колективи («Bis+X», «3+2»), у той час, як О. Міщенко обрав шлях сольного виконавства.

Отже, від 2000 року, разом із новим тисячоліттям, розпочався другий етап розквіту виконавського мистецтва О. Міщенка (що тривав до кінця його життєвого шляху), коли він досяг визнання як соліст. Маєстро співпрацював із провідними оркестрами країни – Заслуженим академічним симфонічним оркестром радіо і телебачення України, Національним ансамблем солістів України «Київська камерата», Національним оркестром народних інструментів України, Академічним оркестром народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, Академічним симфонічним оркестром Харківської філармонії, симфонічним, народним, а також камерним оркестрами Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Молодіжним академічним симфонічним оркестром (створений у Харкові 1993 року). Плідною була співпраця О. Міщенка з видатними українськими диригентами – В. Гнедашем, В. Жорданією, А. Калабухіним, В. Савіних, І. Корнєвим, О. Мариниченком, Ю. Янком, С. Кочаряном, В. Куценком, І. Шаповаловим, Ш. Палтаджяном, С. Литвиненком.

Продовжував О. Міщенко й ансамблеві виступи, темброва палітра яких значно розширилася, – в дуеті із С. Низькодубом (кларнет), М. Чернявською (віолончель), у складі квінтету інструменталістів із В. Золотухіним (синтезатор), Г. Куперманом (скрипка), В. Соляниковим (фортепіано), С. Мельником (контрабас). Музикант шукав нові темброво-виразові можливості інструмента, сміливо виходячи за межі традиційно властивого баяну «народного колориту».

Важливого значення у творчій долі Олександра Володимировича набув його концерт у Києві (2011 р.) із Національним оркестром народної та популярної музики (диригент – С. Литвиненко), який передував запису його компакт-диска із цим колективом. Тоді О. Міщенко презентував цікаву

програму з оригінальних баянних творів сучасних композиторів – Л. Корхі, Р. Гальяно, В. Власова, а також спеціально присвячених йому як видатному виконавцеві-віртуозу композицій: «Концертіно-рітміко» І. Гайденка та Концерту № 2 для баяна з оркестром А. Гайденка. У цілому ж, О. Міщенко як виконавець зробив 55 фондових записів, які увійшли до музичних колекцій Національної радіокомпанії України.

З множини творчого потенціалу баяніста-виконавця як провідної іпостасі О. Міщенка проростає друга грань діяльнісного універсалізму творчої особистості музиканта – педагогічна.

Свою педагогічну діяльність у ХНУМ (тодішній ХІМ) імені І. П. Котляревського О. Міщенко почав одразу по його закінченні (1980) як викладач кафедри народних інструментів України по класу баяна, ансамблю, а згодом, диригування та методики викладання гри на баяні. Протягом 38-річного періоду своєї плідної педагогічної праці Олександр Володимирович створив і очолив авторську виконавську школу, що відобразила його масштабний художньо-артистичний досвід. Бувши яскравою особистістю та блискучим концертним виконавцем, він сформував чіткі творчі принципи й фундаментальну науково-методичну базу, що дозволили йому виховати декілька поколінь учнів, для яких він був своєрідним «центром тяжіння», серед них – численні лауреати національних та міжнародних виконавських конкурсів.

Рельєфною була і педагогічна стратегія Вчителя. Професор орієнтував студента передусім на опанування класичної академічної музики, з якою пов'язував істинний шлях досягнення високих щаблів виконавської майстерності. У спеціальному класі О. Міщенка ¹⁶ велика увага приділялася творам Й. С. Баха, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта,

¹⁶ І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожого, Р. Столбунов, О. Бурдюг, Д. Жаріков, В. Султанбеєв, М. Борзенко, О. Яновський; в останні роки – І. Плюшко, Є. Єгоров; лауреати фольклорних фестивалів – А. та В. Гейко та ін. Педагогічна складова діяльності О. Міщенка висвітлюється також у нашій попередній публікації (Єгоров, 2023 б).

Й. Гайдна та іншим зразкам світової класики, перекладення яких вдало звучали на баяні. Щодо оригінальних творів зауважимо, що фундамент навчального репертуару складали музичні п'єси із традиційної баянної скарбниці. Однак Олександр Володимирович прагнув «крокувати у ногу із часом», опановуючи разом зі студентами цікаві сучасні баянні композиції.

Учитель ретельно відстежував динаміку розвитку кожного студента й обирав для опанування такі твори, які мали продемонструвати його сильні сторони та допомогти розкрити нові виконавські здібності. Надаючи лаконічний аналіз репертуарній політиці у класі спеціальності О. Міщенко, виокремимо за рівнем складності три категорії творів, яким професор віддавав перевагу у своїй викладацькій роботі:

- посильні для учня твори, у процесі роботи над якими уможлиблюється зосередження на втіленні художніх завдань та відносно швидко досягається рівень майстерного виконання (О. Гравітіс, Скерцо з Сонати для фортепіано; Е. Макдоуел, «Ведмідь та кравець»);
- твори «на виріст», орієнтовані на розкриття нових виконавських здібностей, покращення слабших сторін та висвітлення сильних (В. Зубицький, Токата з Джаз-партити № 1; В. Подгорний, «Присвячення Карузо»);
- серйозні, високохудожні, фундаментальні твори на довгострокову творчу перспективу (В. Зубицький, Джаз-партита № 2, В. Подгорний, Елегійна фантазія на тему «Повій, вітре, на Україну») ¹⁷.

Наведена класифікація є константою у доборі О. Міщенком репертуару для своїх учнів. Щодо її конкретного наповнення (тобто рекомендованих для виконання творів), то воно цілком залежало від індивідуальних творчих можливостей учня, його виконавського рівня, художніх вподобань, якості інструмента тощо. Отже, у репертуарній політиці Вчителя поєднувалися константне (принцип «триярусного»

¹⁷ Наведені приклади – це твори, які Вчитель пропонував мені до опанування на 1 курсі ХНУМ імені І. П. Котляревського) – Є.Є.

розподілу творів) і мобільне (націленість на виконавські можливості студента зумовлювала рівень пропонованих до репертуару творів).

І в такому диференційованому ставленні до індивідуальності учня він на практиці втілював «спадкоємність поколінь» як загальну основу виконавської школи, успадкувавши її засадничі педагогічні принципи від свого власного наставника, В. Я. Подгорного та його «школи».

Органічною взаємодією з виконавським досвідом характеризувався авторський курс лекцій О. Міщенко з методики викладання гри на баяні, де було враховано етапи становлення творчої індивідуальності студента-баяніста. Олександр Володимирович сповідував індуктивний метод як основу теорії баянного викладання, що спостерігається у самій структурі розробленого ним курсу. Логіка побудови курсу «Методика викладання гри на баяні» базувалася на поступовому переході від простого до складного. На початку курсу (перше знайомство учня з інструментом) Олександр Володимирович пропонував зацікавити початківця можливостями баяна, й надалі поступово переходив до розгортання фундаментальних питань педагогічно-виконавської майстерності. Свої заняття Олександр Володимирович супроводжував яскравими музичними прикладами, які власноруч і виконував на баяні, демонструючи при цьому не тільки найвищу виконавську майстерність, а й вільне орієнтування у загальнокультурному просторі, адже баянне мистецтво розумілося їм як його невіддільна частина. Наприклад, в інтерв'ю А. Гайденку він казав: «Обов'язково граю окремі фрагменти, щоб студент почув різницю звукового втілення на баяні органних, клавірних, фортепіанних, скрипкових творів. При необхідності докладно розповідаю і про техніку звуковидобування» (Гайденко, 2017: 30).

Менш помітною, але досить важливою була педагогічна робота Олександра Володимировича у класі диригування. Як сольний виконавець, О. Міщенко постійно співпрацював з кращими оркестрами та диригентами, отже, мав значний багаж практичних і теоретичних знань у

цій сфері музичної діяльності. Варто визнати, що не кожний студент, який вивчає диригування як одну з обов'язкових фахових дисциплін, стане диригентом творчого колективу, але в ході цих занять педагог має можливість прищепити йому любов до музики, глибше занурити учня у її прихований світ. Саме це Олександр Володимирович вважав своєю головною місією при вивченні зі студентами диригентського мистецтва. На цій хвилі вихованці класу диригування О. Міщенка часто блискуче складали екзамени та державні іспити, продовжували спеціалізуватися як диригенти. Наприклад, студент Р. Ущиповський обрав фахову профілізацію «оперно-симфонічне диригування», а останній з випускників класу, нині – доктор філософії, викладач кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського О. Литвищенко, пройшовши диригентську школу О. Міщенка, став керівником студентського оркестру баяністів.

Клас диригування, очолюваний О. Міщенком, сприяв чималому культурному збагаченню студентів. Адже на заняттях панувала високоестетична атмосфера, звучала жива музика у виконанні чудових концертмейстерів. Зі слів Олександра Володимировича: «У моєму диригентському класі постійно звучать твори К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; романтиків – К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Дж. Россіні, А. Дворжака, В. Белліні, Й. Штрауса, а також твори фундаторів українського музичного мистецтва – С. С. Гулака-Артемовського, М. В. Лисенка» (цит за: Гайденко, 2017: 33). Зі студентами О. Міщенко прагнув взаємодіяти на засадах творчої співдружності, але разом із тим – підтримував «високу планку» – прагнення до ідеалу як у мистецтві, так і в житті.

Діяльність аранжувальника як напрям творчої самореалізації Олександра Володимировича є настільки суттєвою, що формує окрему іпостась у системі його творчої універсальності. З огляду на історію формування мистецтва аранжувальника як складової творчості митця, відзначимо, що саме активна 20-річна концертно-виконавська діяльність в

ансамблі з І. Снедковим сприяла створенню величезної кількості майстерних перекладень та редакцій творів для дуету баяністів, більшість з яких успішно пройшли випробування концертним виконанням. Як підсумок творчої діяльності славнозвісного дуету постають збірки опублікованих перекладень з «репертуарного портфелю» ансамблю «О. Міщенко – І. Снедков». Матеріалом для своїх виконавських редакцій та перекладень, як правило, О. Міщенко обирає цікаві, значущі твори, які ще не були представлені у баянно-дуєтній виконавській версії або взагалі не дуже відомі. Таким чином, діяльність О. Міщенка-аранжувальника набувала ще й просвітницького значення.

Творчий доробок Олександра Володимировича у цій сфері складається з десятків різноманітних опусів, наприклад, в останню збірку «Концертні твори для дуету баяністів», видану 2016 року, увійшли такі твори:

1. Ф. Куперен, «Будильник»;
2. Л. Дакен, «Зозуля»;
3. А. Вівальді, Концерт для двох альтів і струнного оркестру (друга і третя частини);
4. Й. С. Бах, Фінал сонати сі-мінор для флейти та клавесину;
5. В. Птушкін, «Старовинна французька пісенька»;
6. В. Птушкін, Галоп із «Театральної сюїти»;
7. В. Власов, «Сторінка з одеського альбому»;
8. А. Гайдено, «Коло»;
9. В. Подгорний, Концертний вальс на тему «Київського вальсу»;
10. Ж. Колодуб, «Братське коло»;
11. І. Стравінський, «Чорний концерт» для кларнета та джаз-оркестру (1–3 частини).

Стисло аналізуючи цю репертуарну збірку, доречно звернути увагу на те, які саме твори були обрані О. Міщенком для аранжування в останній період творчості: збірка містить музику різних стилів і жанрів – від творів

французьких клавесиністів та епохи Бароко до композицій наших сучасників. В опусах Ф. Куперена та Л. Дакена, представлених в перекладенні й цікавій виконавській редакції Олександра Володимировича, він бере на себе відповідальність за інтервальне збагачення деяких фрагментів, враховуючи особливості звучання баянного дуету. У перекладеннях та виконавських редакціях творів А. Вівальді та Й. С. Баха аранжувальник майстерно реалізує у баянній фактурі і сольну, і акомпанувальну функції. Звертаючись до творів В. Птушкіна і В. Власова, у версії для баянного дуету аранжувальник збагачує їх барвами багато тембрового інструмента. (До речі, твір В. Власова «Сторінка з одеського альбому» був записаний О. Міщенком на компакт-диск і у версії з оркестром). Твори А. Гайдена, В. Подгорного та Ж. Колодуб, що входили до репертуарної скарбниці дуету «О. Міщенко – І. Снедков», представлені в тих аранжуваннях, що пройшли перевірку часом і сценою. До перекладення для дуету баянів кларнетового концерту І. Стравінського О. Міщенко підходить досить оригінально – залучає до виконання ударні інструменти. Варто підкреслити, що майже весь масив аранжувань, що належать О. Міщенку, здійснені ним для дуету баяністів. У зв'язку з цим справедливо відзначити роль його незмінного партнера в дуеті, І. Снедкова, у створенні найкращих баянних аранжувань та їх відповідності еталонним теоретичним і практичним критеріям перекладення, яка піднесла їх до рангу «перлин» сучасного баянного репертуару. Вочевидь, найвищій професійній якості цієї кропіткої творчої, почасти композиторської, роботи сприяла і друга освіта О. Міщенка – навчання на історико-теоретичному факультеті вишу, яке органічно доповнило його заняття по класу баяна. Видається, що саме воно дало і міцний поштовх подальшій діяльності О. Міщенка як науковця-дослідника, яка продовжувалась все його життя. Загалом він є автором більш ніж 40 публікацій, серед яких, крім нотних збірок з баянними перекладеннями, – численні праці, що мають здебільшого

методичне спрямування й присвячені практичним і теоретичним питанням формування, розвитку й удосконалення техніки гри на баяні («Виховання навичок інтонування на баяні», 1989; «Деякі особливості ансамблевої техніки в ансамблі баянів», 1989; «Початкове музичне виховання в класі баяна», 2018), стильової інтерпретації («Особливості інтерпретації музики Бароко на баяні», 2006; «Інтерпретація музики Бароко ансамблем баяністів», 2007), аранжування та виконавського редагування баянних творів («Перекладення музичних творів для дуету баянів», 2000; «Методика перекладення музичних творів для ансамблю баянів», 2001; «Регістрування в ансамблі багатотембрових баянів», 2011), музикуванню у баянному ансамблі, у тому числі його психологічним аспектам («Принципи добору репертуару для ансамблю баянів», 2001; три випуски методичного посібника «Дует баяністів (питання теорії і практики)», 2001–2004, «Психологічні особливості ансамблевого музикування», 2001 та ін.).

Як можна помітити, наукові інтереси О. Міщенка сфокусовані на мистецтві баянного виконавства, отже, попри значущість і величезну практичну цінність його дослідницької діяльності, яка складає ще одну грань творчої універсальності митця, все ж таки ми розглядаємо цю його іпостась як допоміжну, підкорену головній – артистичній, виконавській.

Усвідомлюючи тісну кореляцію охарактеризованих вище іпостасей визначного українського музиканта протягом його життєво-творчого шляху, ми, таким чином, вбачаємо сутність феномена творчої універсальності О. Міщенка в тому, що його різнобічна діяльність сконцентована в нескінченному духовно-художньому світі баяна, де він репрезентував себе як виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник.

Вивчення особистості О. Міщенка у феноменологічному ракурсі уможливорює висвітлення тих сторінок його біографії, які у сфері баянного мистецтва є визначними, а саме:

- велика кількість фондових аудіозаписів (49 – у складі дуету з І. Снедковим, 6 – соло з Національним оркестром народної і популярної музики під орудою С. Литвиненка);
- досвід співпраці О. Міщенка як соліста з дев'ятьма оркестрами та 12 диригентами;
- видання шести нотних збірок для ансамблю баяністів, де опубліковано близько 40 творів у аранжуваннях О. Міщенка, серед них – 11 творів крупної форми (А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, В. А. Моцарта).

Вельми характерними рисами особистості Олександра Володимировича були невпинне прагнення досконалості та вимогливість до себе. Ці якості підштовхували його до діяльнісних звершень протягом усього його життя. Вивчаючи численні творчі артефакти митця та збираючи свідчення сучасників О. Міщенка, ми рухаємося шляхом усвідомлення його історико-художньої місії в контексті баянного мистецтва.

Висновки

Феномен творчого універсалізму як художньо-світоглядного типу мислення у різних структурних проявах є характерним для цілого ряду видатних представників української музичної культури, у тому числі баянного мистецтва ХХ–ХХІ століть.

Спираючись на дослідження О. Коменди (2020), в якому представлені ознаки творчого універсалізму, та поширюючи їх на мистецьку постать О. Міщенка, статусом провідної ми наділяємо його артистичну виконавську іпостась, що підтверджується яскравою й тривалою концертною діяльністю митця, увінчаною званням заслуженого артиста України, тоді як інші грані властивого йому універсалізму – діяльність педагога, аранжувальника, науковця – визначаємо як допоміжні. Останні протягом всього його плідного творчого шляху були підпорядковані меті

удосконалення мистецтва баянної гри та фахової освіти у цій сфері, постійного розширення баянного репертуару – на підтвердження права улюбленого ним інструмента на повноцінне концертне життя. Таке «баяноцентристське» спрямування всіх складових творчої діяльності митця, як результат, привело до створення ним власної авторської школи баянного виконавства.

Отже, у непересічній і вже історичній постаті О. Міщенка рельєфно репрезентовано феномен творчого універсалізму в його виконавському різновиді, який полягає у діяльнісній сфокусованості митця на нескінченному музичному світі баяна. Саме системна єдність та кореляція всіх розглянутих видів діяльності, реалізованих майстром у духовно-художньому просторі баянного мистецтва, який в його трактуванні ставав дійсно безмежним, становить сутність феномена універсальної творчої особистості О. Міщенка.

Перспективи дослідження.

Зазначимо, що творчий спадок О. Міщенка – записи концертних виконань, численні методичні праці й аранжування – ще потребують свого подальшого осмислення й оцінки спеціалістів як передумов їх широкого використання у практичній діяльності баяністів-виконавців і науковців.

Література

Гайденко, А. П. (2017). Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). У зб. М. А. Давидов (ред.), «Виконавське музикознавство». Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 23, сс. 26–35. Київ; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М.

Сгоров, Є. (2023 а). Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Сгоров, Є. (2023 b). Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо педагогічного процесу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 69, 159–179.

Коменда, О. І. (2020). Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Кононова, О. В. (2019). Міщенко Олександр Володимирович. Енциклопедія сучасної України. (Онлайн-видання). URL: <https://esu.com.ua/article-68090> Міщенко, О. В. (2016). Концертні твори для дуету баяністів. Харків: Мадрид.

Снедков, І. І., & Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904

Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 49, 141–156.

Театр – колыска європейської культури

Володимир Откидач

Нотатки про музично-розважальний театр

Існує величезна кількість статей, книжок, спогадів та думок театральних діячів, режисерів, музикознавців, артистів театру, які діляться своїми роздумами про шляхи становлення та розвитку музично-розважального театру. На основі широкого комплексу літературних джерел автор-укладач зробив спробу стислого компілювання цих матеріалів з метою упорядкувати всі ці відомості та скласти об'єктивну картину зародження та функціонування цієї театральної галузі від витоків до XX ст.

Ніхто у світі не встановив та й не встановить точного року народження театру. Ніхто на всьому світі не сказав, та й не скаже, на якому аркуші календаря слід було б позначити його початкову дату. Час існування театру вимірюється небувалою за історичними масштабами мірою – часом існування самого роду людського. День виникнення театру прихований за гірською грядою віків і тисячоліть, що давно минули, в глибинах найдавнішої, найбільш віддаленої від нас епохи історії людства. Залучення до праці принесло їй поетичне прозріння: людина стала знаходити у собі поета, естетичну здатність поетичного сприйняття світу.

У ті далекі століття у поезії, що тільки що народжувалась, не було могутніх крил, її ще не торкнулося потужне дихання вільного польоту. До якогось терміну, до певної пори призначення її зводилося лише до підлеглого супроводу обрядів та ритуалів, що утверджувалися у побуті

первісної громади. А коли настав час її зрілості, самостійності поетичного існування, поезія вирвалася на волю, обірвавши пута колишньої нероздільності з побутом. І тоді настав час зближення долі поезії з долею театру.

В античні часи, ще понад двадцять століть тому, про таємну суть тієї сили, що так владно тягне людину до театру, розмірковував грецький комедіограф Аристофан. За що люди люблять театр? Вони люблять і цінують, відповідав перший комедіограф людства, за правдиві промови, за добру пораду та за те, що розумніше та краще роблю громадян рідної землі. У словах Аристофана, не потьмянілих за тривалу низку минулих століть, пізнається вище естетично-моральне, духовне, громадське призначення театру – бути для людей школою життя.

У золоту пору дитинства людства перші поети землі – великі грецькі трагіки Есхіл, Софокл, Евріпід, як добрі генії поезії схилилися над колискою театру. Вони викликали його до життя. І вони повертали його до служіння людям, до прославлення духовної могутності людини, її невгамовної сили, моральної енергії героїзму. За ними, могутніми своїми попередниками, підіймався Евріпід – найтрагедійніший поет античного світу. Відмовляючись від заданості міфологічних сюжетів, він виковував реальні характери людей, які живуть пристрастями, розпаленими почуттями, думками, переживаннями.

Есхіл, Софокл і Евріпід започаткували великий початок великій справі. Століття за століттям – у всі часи, в усі епохи, прожиті незліченними людськими поколіннями, театр незмінно, невідривно супроводжував рух історії людства.

Найдавніший витвір людини, до наших днів він зберігає незмінну привабливу силу, незнищенну життєстійкість, той чудодійний еліксир молодості, секрет якого так і не відкрили алхіміки середньовіччя. В усі попередні епохи завжди жила в людині вічна потреба в театрі. Та потреба,

що зародилася на стародавніх діонісійських святах виноградарів на честь міфічного божества земної родючості.

Театр – видовищний вид мистецтва і є синтезом різних мистецтв – літератури, музики, хореографії, вокалу, образотворчого мистецтва, має власну специфіку: відбиток дійсності, конфліктів, характерів, де головним носієм є актор.

Мистецтво театру, на відміну від інших мистецтв, живе мистецтво. Воно виникає лише під час зустрічі з глядачем. Воно засноване на неодмінному емоційному, духовному контакті сцени та залу. Велика мука для актора виступати перед порожнім залом, без жодного глядача. Під час вистави душа актора спрямована до глядача, так само як душа глядача звернена до актора.

Глядач приходить на театральну виставу не як сторонній спостерігач. Він не може не висловлювати своє ставлення до того, що відбувається на сцені. Вибух схвальних оплесків, веселий сміх, напружена тиша, що нічим не порушується, зітхання полегшення, безмовне обурення – у найбагатшому різноманітті проявляється глядацька співучасть у процесі сценічної дії. У театрі виникає святкова атмосфера, коли така співучасть, таке співпереживання досягають найвищого напруження.

Театр – мистецтво як би подвійно колективне. Театральну постановку, сценічну дію глядач сприймає не поодиноці, а колективно, «відчуваючи лікоть сусіда», що значно посилює враження, художню заразливість того, що відбувається на сцені. Значною мірою саме цим визначається величезна соціально-виховна роль театру. Мистецтво, яке створюється і сприймається спільно, стає у справжньому сенсі слова школою. «Театр, – писав прославлений іспанський поет Г. Лорка, – це школа сліз та сміху, вільна трибуна, з якою люди можуть викривати застарілу чи хибну мораль і пояснювати живими прикладами вічні закони людського серця і людського почуття».

У театрі, у жвавій спільноті людей, які зібралися на сценічну виставу, можливо все: сміх і сльози, горе і радість, неприховане обурення і буйне захоплення, смуток і щастя, іронія і недовіра, зневага та співчуття, насторожена тиша і голосне схвалення – всі багатства емоційних проявів та потрясінь людської душі. Театр розкриває філософські уявлення про світ у конкретних чуттєвих формах, дозволяє увійти в простір можливого та неможливого за допомогою гри.

Така стисла сутність театрального мистецтва. Цілком зрозуміло, що наступник – музично-розважальний театр – також в багатьох випадках успадкував всі ті риси, які притаманні театру.

Наданий матеріал являє собою компіляцію з різних книг та видань, присвячених історії розвитку музичного театру. Тут зібрано думки театральних діячів, режисерів, музикознавців, артистів театру, які діляться своїми роздумами про шляхи становлення та розвитку музично-розважального театру.

Просто неба

1. Розваги

Людство завжди поділяло свою діяльність на два види: вкрай необхідну для життя (полювання, землеробство, харчування, війни, турбота про себе та житло, відтворення собі подібних) та розважальну.

Саме слово розвага можна трактувати як діяльність заради задоволення, проведення дозвілля. Є також синоніми цього поняття – потіха, забава, які бувають як індивідуальні, так і групові.

У Стародавньому Єгипті найчастіше розвагами слугували різноманітні ігри, а також жонглювання, полювання, катання на човнах. Про значення музики у Стародавньому Єгипті свідчать настінні рельєфи храмів та гробниць. Найдавнішими музичними інструментами єгиптян

були арфа та флейта. У період Нового царства єгиптяни грали на дзвонах, бубнах, барабанах та лірах, які ввозилися з Азії.

Стародавня Греція була країною з високим рівнем своєї культури, коли боги та царі, об'єднуючись, визначали сенс людського життя, у тому числі характер розваг. Безпосередньо цьому аспекту буття сприяв Діоніс (надалі він же – Вакх), і в грецьких розвагах співіснували неприборканий розгул і весела блазнівська гра.

Популярне у Греції філософсько-етичне вчення гедонізм (головний представник Епікур) стверджувало, що рушійною силою мотивів та вчинків людини є отримання насолоди, задоволення. Це і є основою людського щастя. У Стародавній Греції були популярні спортивні вправи, ігри, змагання (згадаймо Олімпійські ігри). У приватному дозвіллі влаштовувалися бенкети, застілля. Тут влаштовувалися артистичні вистави, проводилися конкурси імпровізованих промов та ігри в порівняння, розгадувалися загадки. Також відомий був давньогрецький театр.

У Стародавньому імперському Римі прагнення до розваг, на відміну від Греції, набуло занепадницького характеру. Дія інтермедій переривалася бродячими циркачами – акробатами, ілюзіоністами, пожирателями вогню, майстрами ходіння на ходилицях, танцями та сценами бійок. Міми задовольняли потреби нижчих верств населення, а вищі стани створили собі тонше мистецтво – пантоміму. У Колізеї, на головній арені Риму, проходили бої гладіаторів, звіроборців. Поряд із кривавими фіналами та похороном полеглих, тут мали місце романтичні епізоди поклоніння переможців своїм прекрасним дамам. Загалом видовища Стародавнього Риму за зовнішньої помпезності відрізнялися жорстокістю. Девізом голодних мас під час насаджуваних владою свят було знамените «Хліба та видовищ!».

У Стародавньому Римі розваги були кількох видів. Римський театр успадковував традиції давньогрецького, але багато в чому втратив той серйозний просвітницький характер і пафос, яким був грецький театр.

Окрім трагедій і комедій, у римському театрі було безліч простих і нижчих жанрів, а професія актора не була шанованою. Найчастіше акторами були раби чи вільновідпущеники.

Існувала спеціальна урочиста церемонія – тріумф. Вона присуджувалася як нагорода в тих випадках, якщо перемога виявилася нищівною і загинуло безліч ворогів. Полководця, який повертався з війни з перемогою, виходив зустрічати весь Рим. Це було найграндіозніше шоу. Тріумфатор в'їжджав у місто на позолоченій колісниці, пишно розряджений, в оточенні членів своєї родини. Спеціальний раб тримав у нього над головою лавровий вінок і одночасно шепотів йому на вухо: «Memento mori» («пам'ятай про смерть») – щоб той не дуже задавався. Процесію супроводжували артисти – міми, фокусники, акробати та жонглери, щосили розважаючи натовп.

У Стародавньому Римі були й доволі жорстокі розваги.

1. Злочинці на гойдалках. Це були гігантські гойдалки, які могли підіймати людей у повітря на 5 метрів. На цих гойдалках розміщували злочинців із руками, пов'язаними за спиною. Потім гойдалки розгойдували, а під них випускали диких тварин, які не могли дістати до людей, які злітали в небо на гойдалках, але стягували їх униз, коли опускалися, і розривали на шматки.

2. Дикі тварини, що вискакують з-під землі. У Колізеї було безліч люків та підйомників, які вели до підвальних приміщень. Зазвичай на засуджених випускали левів, вовків, барсів та ведмедів, причому тоді, коли вони найменше цього очікували.

3. На сцені розігрувалися міфічні смерті. У Колізеї для глядачів показували сцени із міфів стародавнього Риму. Але це були не літературні твори у виконанні акторів, це були масові вбивства із засудженими злочинцями у головній ролі. Приміром, в одному шоу розігрували тортури Прометея: злочинця прицвяхували до хреста та розпороли йому живіт. Після цього на нього спустили ведмеда. В іншому випадку злочинець

відігравав роль Орфея з лірою, який приручав тварин. Він думав, що всі тварини на арені ручні, але насправді випустили туди голодного дикого ведмедя.

4. Жінки вбивають одна одну. На арену випускали не лише чоловіків, там також боролися й жінки. На відміну від чоловіків, ці жінки, як правило, були не підготовленими, тому їх випускали або одна проти одної, або проти карликів.

5. Морський бій. В історії є кілька підтверджених випадків, коли Колізей затоплювали водою, щоб влаштувати повномасштабну морську битву. На затоплену на глибину кілька метрів арену запускали флотилії суден, екіпажі яких складалися із засуджених ув'язнених, які згодом билися один з одним на забаву натовпу.

Цікаво, що всі ці розваги в Стародавньому Римі не були своєрідним шоу-бізнесом: їхнє відвідування було безплатним, мало того, організатори ігор та вистав були зобов'язані за свій рахунок забезпечити глядачів також святковим частуванням та напоями (нагадаємо: «Хліба та видовищ»).

У середні віки в Європі працювати в недільні дні та дні християнських свят було заборонено. Після недільної меси парафіянам хотілося розважитися, і танці та співи нерідко відбувалися прямо на церковному дворі, хоча священники засуджували таке проведення часу. Середньовічні театральні вистави головним чином народною мовою в тій чи іншій формі пояснювали Святе Письмо. Були й мандрівні актори (гістріони, шпільмани, жонглери), які намагалися різними прийомами здивувати та розсмішити публіку. Щороку проходили карнавали.

Розваги в Новий час. В Англії XVII ст. були популярні такі жорстокі розваги, як цькування звірів (бика, ведмедя, собачі та півнячі бої). Кінні змагання не розглядалися як спорт до початку XVII ст., коли їхня популярність почала поступово зростати. Дуже популярною розвагою для заможних людей було полювання. Вже з'явився професійний театр, причому спектаклі були поєднанням драми, опери та балету. Між

драматичними сценами нерідко вставляли танці, які часто не мали жодного відношення до тексту п'єси.

Царина розважального художнього виконавства та її напрями називалися по-різному. Згодом розважальність починає ставати розумним мистецтвом з характерами із плоті та крові.

Малі форми з давніх-давен тяглися до високого рівня виконавського мистецтва, але змушені були пристосовуватися до різної обстановки, поєднуватися з діяльністю стійких, стаціонарних закладів. До речі, ці пристосування не стільки ускладнювали життя відкритого мистецтва, скільки збагачували його, урізноманітнювали авторські та виконавські прийоми. При цьому завжди неухильно зберігалися вироблені віками постулати малої форми та інші ознаки майбутньої естради – відкритість, несподіванка, різноманітність. У світі досить давно існує театр, на сцені якого розігруються різноманітні протяжні вистави. Але є ще подібність театру – відкриті підмостки, де показуються короткі твори різних видів мистецтва.

У традиційному театральному спектаклі взаємне спілкування персонажів лише іноді поєднується зі зверненням до глядачів. Тут актори грають для публіки, граючи між собою.

У мистецтві відкритих підмостків все навпаки: сенс цієї галузі творчості не просто в безперервному спілкуванні з глядачами, а в тому, що тут артисти безпосередньо грають з публікою. Глядачі перестають бути глядачами, а стають учасниками того, що відбувається.

Є ще один вид театральної гри, де немає ні сцени, ні відкритих підмостків, а є безмежні простори природи або павутиння міських вулиць та майданів. Маються на увазі свята, гуляння, карнавали, олімпіади, коли спілкування людей стає загальним, спонтанним, випадковим і тому несподіваним і особливо цікавим.

Карнавал – свято, пов'язане з перевдяганнями, маскарадами та барвистими ходами, оригінальне спілкування учасників, одягнених у

найрізноманітніші костюми та до невпізнання замаскованих. На карнавалі всі актори. Карнавали проводилися протягом усіх епох і у всіх народів через можливість перевтілюватися на якийсь час в іншу істоту. Це був театр, але особливого роду – театр усередині публіки.

Вплив, який продовжує чинити на художню культуру явище карнавалу, надзвичайно великий і досі остаточно ще не осмислений. Веселі безумства карнавальних свят задовольняли споконвічну потребу людини у грі, самовираженні, прагнення до створення ідеальної форми існування. Основні естетичні властивості карнавалу – святковість буття, розігрування учасниками карнавалу ідеального варіанта реального життя, пародійність форм – виявилися дуже важливими для художньої культури і, тією чи іншою мірою, послужили джерелами нових жанрових утворень.

Карнавал реалізується у художній творчості трьома іпостасями: як принцип мислення, як естетичне дійство (свято) та як художня форма. Зважаючи на закладену в його основі ігрову природу, карнавал більшою мірою пов'язаний з мистецтвом театру. Карнавал і театр мали спільного «прабатька»: обрядові мімічні ігри, пов'язані зі святами вмираючих і воскресаючих богів родючості. Саме слово «комедія» має принципово «карнавальне» походження, бо в перекладі означає «пісня комоса», тоді як «комос» – це хода натовпу ряжених, що напідпитку, які обсипали один одного жартами й насмішками на сільських святах на честь Діоніса.

Аж до офіційного народження карнавалу в 1296 р. свята карнавального типу існували пліч-о-пліч з театральним мистецтвом і розвивалися разом з ним. Практично у кожному театральному жанрі античності та середньовіччя можна виявити ознаки майбутнього карнавального дійства.

Ще ближчі до карнавалу римські Сатурналії, в яких дотримувався один з основних законів карнавалу: тут на час свята пани ставали «рабами», а раби «панами». В XI-XII ст. створюються спілки народних блазнів та музикантів-гістріонів, майбутніх учасників карнавалу. В XV ст. у

самостійний жанр виділяється плебейський фарс, переклик якого з карнавалом особливо явний: це насамперед ходи масок і пародійний характер дійства. Нарешті, кульмінація в історії народного «майданного» театру – італійська комедія дель арте (XVI в.), в якій дослідники неодноразово відзначали прямі зв'язки з карнавалом тієї самої епохи; з карнавальних ігор до комедії потрапляють маски, дух нестримних веселощів і свободи.

Взаємодія та взаємовплив театру та карнавалу здійснювалися не тільки в рамках народного майданного мистецтва. Карнавальні прийоми ми зустрічаємо у творчості багатьох драматургів від античності до наших днів. Так, пародійність є основою комедій Аристофана. Один із найбільш типових прийомів карнавалу – принцип «перевертнів», переодягань, підміни одного персонажа іншим (жінки – чоловіком, слуги – паном) – часто зустрічається як у римській комедії, так і в комедіях Шекспіра. На ньому зав'язаний конфлікт у спектаклях «Дванадцята ніч», «Комедія помилок», «Багато шуму з нічого». Карнавальна плутанина панує у виставах «Сон у літню ніч» і «Віндзорські пустунки». Але й у трагедіях великого драматурга ми зустрічаємо карнавальний мотив масок і маскараду («Ромео та Джульєтта»), специфічний прийом театру в театрі («Гамлет»).

Ще більшою мірою карнавальний прийом переодягання реалізується в комедіях Лопе де Вега: знатний кабальєро перетворюється на вчителя («Вчитель танців»), безрідний секретар стає багатим дворянином («Собака на сіні»). Але особливо стараються слуги (прототипами яких були, частково, карнавальні блазні та дурні), одягаючи то плаття лікаря («Мадридські води»), то жіноче вбрання («Хитромудра закохана»).

Карнавальні мотиви пронизують п'єси Мольєра, Бомарше, Тіка та ін. Паралельно вони продовжують розроблятися в сюжетах ярмаркових театрів і разом з останніми, у XVIII ст., потрапляють у так звані «вистави з музикою», які називалися тоді «оперетами».

Простежимо далі, який вплив справив карнавал, зокрема, на оперету. Проте до народження оперети як жанру у сучасному його розумінні залишалося ще ціле століття.

«Оперету» XVIII ст. можна вважати лише одним із джерел нового жанру. Серед попередників класичної оперети дослідники називають італійську комедію дель арте, іспанський народний фарсовий театр, французькі ярмаркові вистави. В XIX ст. до них приєдналися окремі форми майданної культури, що переселилися в численні кафешантани паризьких бульварів. Музично-драматичною формою класична оперета найбільше зобов'язана французькій романтичній «комічній опері» в XIX ст. (Буальдє, Герольд, Адан, Обер), німецькій (Лорцинг, Ніколаї), а також італійській опері-буф (від Перголезі до Россіні та Доніцетті). Але чи всі джерела жанру названо? Ні, бо разом з оперетою на сцени Парижа та Відня прийшов карнавал.

Спочатку карнавал проникає у жанр музичної комедії як один із витоків, частково асимільований у театральних попередниках оперети, потім починає відігравати самотійну роль. Як самотійне явище карнавал в опереті реалізується а) як мотив; б) як принцип мислення; в) як художня форма.

Наведемо приклади функціонування карнавалу як сюжетний мотив.

Дія численних оперет відбувається на тлі карнавалу («Карнавал у Римі», «Ніч у Венеції», «Летюча миша» Штрауса; «Граф Люксембург», «Паганіні» Легара; «Фея карнавалу», «Фіалка Монмартру» Кальмана; «Коломбіна» Рябова та ін.)

Карнавальний мотив маски зустрічається в «Принцесі цирку» Кальмана, «Летючій миші» Штрауса.

Мотив «перевертнів», підміни однієї дійової особи іншою: а) рокування «жінка-чоловік» («Прекрасна Олена» Оффенбаха, «Донья Жуаніта» Зуппе, «Тоді у Севільї» Самойлова); б) рокування «слуга-пан»

(«Жебрак-студент» Мілльокера, «Голландочка», «Графиня Маріца», «Баядера» Кальмана).

У чому причина такого частого звернення авторів оперет до образів карнавалу? Щоб відповісти на це питання, необхідно розглянути роль карнавальності як принцип мислення.

1. Ідея гри, нереальності спочатку закладена у природі театру. Але театр створює свій умовний світ, «другу естетичну реальність», що існує за певними законами. Оперета також створює другу естетичну реальність, закони якої багато в чому близькі до карнавального. Так, в опереті, в єдиній просторовій системі співіснують на рівних умовах і ідеальні ліричні герої, і посткарнавальні блазні-простаки, і коміки. Тобто тут одночасно діють два протилежні закони піднесення над реальністю (герої) та зниження її (простаки та коміки). На таких же умовах існує і карнавальне буття, яке, будучи ідеальним стосовно дійсності, водночас маніпулює сміховими пародійними формами.

2. Наступною особливістю, що пов'язує карнавальний та оперетковий світи, є атмосфера піднесеної святковості.

Оскільки оперета як жанр сформувалася за доби пізнього романтизму, надалі необхідно розглядати поняття «карнавальності», «свята» з погляду не ренесансної, а романтичної естетики. Комедія для романтиків – вираз «святкових веселощів». Оперета стала формою, що втілила романтичне розуміння свята.

3. Розглянемо ще одну сполучну ланку оперети та карнавалу – мотив маски. Маска тут може нас зацікавити як ознака типажності. Щодо історії, то з давніх часів у всьому світі маски відігравали важливу роль у театральній традиції. В Європі використання масок у мистецтві вперше було широко представлено у древніх греків і римлян. Загальновідомий символ театального мистецтва – маска, що сміється і плаче, бере початок у давньогрецькому театрі. Розквіт масок припав на епоху Відродження. Велика кількість балів і маскарадів, карнавалів та інших вистав, що

відбувалися на вулиці або палацовій обставі, створювало попит і сприяло процвітанню маскового ремесла.

Театральна маска фіксує той чи інший характер: ненажера, балакун, шарлатан, брехун у римських ателанах, невдалий Панталоне, лукавий Арлекін у комедії дель арте. У класичному театрі типажність властива драматургії XVIII ст. (Мольєр, Корнель). У XIX–XX ст. розвиток театральної драматургії спричинило змішанню амплуа. Однак у жанрі оперети донині зберігаються чіткі розмежування: герой-героїня, простак-субретка, комік-каскадна стара. Вплив на оперету карнавального принципу масок-типажів виявився сильнішим, ніж театральні віяння XIX–XX ст.

4. У жанрі оперети віднаходить втілення один із центральних карнавальних принципів – принцип двох світів. Він простежується в опереті Ф. Зуппе «Мадемуазель Нітуш». Тут світ розколюється на дві половини – жіночий пансіон і театр, утворюючи цим систему двійників. Тут же простежується і карнавальний принцип «перевертнів»: святий отець виявляється квітучим бонвіваном, а зразкова вихованка відчайдушною шахрайкою.

5. Пародійність, яка відіграє таку важливу роль у карнавальних світах, стала відмінною рисою французької оперети. В спектаклях Оффенбаха «Орфей в пеклі» та «Прекрасна Олена» виникає ефект карнаального «світу навиворіт», в якому олімпійські боги та відважні герої поводяться, як найзатятіші грішники. Знаменитий канкан, який танцюють олімпійці, що розгулялися, шокував глядачів XIX ст., але таке зниження високого і, тим більше божественного, було можливим і цілком природним у дні карнавальних свят.

В опереті «Летюча миша» Й. Штрауса карнавальність проявляється як місце дії (бал у князя Орловського) і як принцип (рокірування «слуга-пан» – служниця Адель зображує баронесу, директор театру Фальк видає себе за лакея; підміна «масок» – основні герої грають своїх реальних

і уявних двійників: Альфред – Генріха, Генріх – уявного маркіза, Розалінда – вигадану герцогиню).

Приклади такого проникнення карнавальності в музичний театр можна продовжити. Вони стосуються не лише жанру оперети, а й зачіпають оперу та балет. Але саме в опереті у всій повноті втілилися основоположні принципи карнавальності: створення та існування ідеальної святкової – «другої естетичної реальності», в якій діють закони пародійності, «змішування» піднесеного та смішного, соціальних «рокірувань», дія міфічного часу у міфічному просторі. В атмосфері особливої святковості, що сягає корінням у передкарнавальні міфічні дії, є секрет життєздатності цього жанру, його незмінна привабливість.

2. Ярмарки

Дозвілля є невіддільним атрибутом народу. З давніх-давен найвідомішим місцем проведення дозвілля були ярмарки. У наукових джерелах можна віднайти такі дефініції ярмарку: регулярне торговище широкого значення; ринок, який регулярно, не періодично організовується в традиційно установленому місці; масові акції та ін.

Ярмарки були своєрідними явищами, залежно від місця та часу проведення. Ця своєрідність відображена у сучасній святковій культурі, яка для вираження самобутності та оригінальності залучає новітні технічні засоби, матеріали та інформаційні технології. Ярмарок, щорічна рясна ринкова торгівля у певні дні, присвячена зазвичай якомусь святу (сільськогосподарському, релігійному, цивільному), стала жанрово-творчим і матеріальним стимулом розвитку вуличного театру. Ярмаркові артисти шукали все нові й нові виразні засоби, які викликали б інтерес у глядацької аудиторії, у зв'язку з чим, відповідно, з'являлися нові сюжети, святкові персонажі, жарти та трюкові набори.

У Китаї та у великих центрах Близького Сходу ярмарки приурочувалися до релігійних свят. Вони проводилися також під час

Олімпійських ігор у Стародавній Греції та були регулярними в епоху Римської імперії. Важливим періодом становлення ярмарків є перша половина XII ст. У цей час ярмарки набули широкого поширення у Франції, Англії, Швейцарії.

У середньовіччі ярмарки були однією з найважливіших подій у суспільстві не лише тому, що на них продавалися різні товари, а й тому, що купці приїжджали з різних міст, залишалися у місті тривалий час і витрачали частину виручених коштів у хостелах, магазинах тощо. Також люди могли обмінятися новинами з віддалених регіонів. На ярмарках були присутні ворожки, музиканти, актори, дресувальники тощо. Таким чином, ярмарок був ще розважальним центром для людей.

Навколо ярмаркових площ, коштом від торгівлі, будувалися храми, стадіони, театри, кремль та культурні споруди для народних гулянь. Розташовувалися ярмарки на перетині торгових шляхів та доріг. Ярмарок – основне місце народної культури, який створював та затверджував святкові, освітні та ділові програми розвитку поселень, міст, держав та їх спілок.

Спеціалізованими заходами, що складають ярмарки, є: фестивалі, виставки (промислова виставка, всесвітня виставка), олімпіади, аукціони, біржі та інші формати концентрованої публічної діяльності, які можуть проводитися як окремий захід та належить до базарного рівня економіки. Спеціалізованими ярмарковими заходами створювали попит на нові вироби та послуги, перетворюючи їх на товар – те, що легко та систематично збувається у значних кількостях, обмінюється на інші цінності, у тому числі на гроші.

У XVIII-XIX ст., у період ярмаркового розвитку вуличного театру, різниці між цирковою та театральною формами не існувало – вони були об'єднані у прості форми народних розваг: дресовані тварини у супроводі комічних коментарів, гра на музичних інструментах з використанням елементів акробатики та жонглювання. Але у видовищній формі було

велике значення і художнього слова майстрів-зазивал, які у прозі чи віршованій формі привертали до себе увагу, чим допомагали створити атмосферу та підготувати глядача до вистави.

Вбираючи традиції ярмаркових свят, форма організації простору вуличних вистав набувала двох видів: хода, що розгорталося в русі, і вистава в колі, тобто момент, коли глядачі вишиковувалися по колу, а артист давав свою виставу в центрі. Це вимагало від артистів, які виступають на вулиці, психологічної підготовленості, знання характерів та вміння спілкуватися з публікою. Вистави давалися з метою заробітку – пропаганда та громадська агітація з'явилися пізніше.

Ідучи на ярмарок, люди не лише купували та продавали різні товари. На ярмарках вони весело проводили свій час. На ярмарках люди дізнавались багато різної інформації, знайомі, які жили в різних поселеннях і не мали змоги часто бачитись, зустрічались, жінки з дочками відвідували бали, чоловіки укладали різні угоди й грали в азартні ігри.

Отже, осмислення минулого, ознайомлення з витоками національної культури дозволяє усвідомити трансформаційні процеси розвитку культури на сучасному етапі та побутування традицій. Тому подальшою потребою сьогодення є вивчення та збереження традицій, адже вони – це основа нації, її візитна картка у світ. Свого часу М. Гоголь у своєму творі «Сорочинський ярмарок» описав проведення ярмарку в українському селі та проведення різних заходів відпочинку на ньому.

Розглянемо ярмаркову культуру як культурно-дозвіллове явище.

Ярмарки – регулярні торговища, широкого значення: ринок, який регулярно, не періодично організовується в традиційно установленому місці; сезонний розпродаж товарів одного чи багатьох видів. Ярмарки – це масові акції, які влаштовуються торговими відомствами та культурно-просвітницькими закладами, з метою розпродажу товарів народного вжитку і вдосконалення організації вільного часу населення в вихідні та святкові дні. Ярмарки й в далекі роки завжди розглядались не

тільки як місце, де можна придбати необхідні товари, але й ще як привід для ігрищ, забав і веселощів. Каруселі, катання на санчатах, ляльковий театр, імпровізовані концерти, а також різного роду змагання на силу, спритність, витривалість, які дійшли до нашого часу – все це відгуки минулих ярмарків.

На українських ярмарках можна було зустріти чимало колоритних фігур тогочасного святково-розважального комплексу. Тут виступали циркачі, фокусники, мандрівні актори, співаки й танцюристи, сліпі кобзарі та лірники, петрушечники й вертепники, шарманщики, астрологи та факіри.

Якщо розглядати еволюцію ярмаркової культури, то можна зазначити, що вони виникли в Європі в раннє середньовіччя в умовах панування натурального господарства, коли торгівля мала непостійний епізодичний характер і обслуговувала привілеї заможних верств суспільства, постачаючи їм, головним чином, рідкісні й дорогоцінні привізні товари.

На українських ярмарках народились нові мистецькі жанри: вертеп; інтермедії; райок – ярмаркова скринька з двома круглими отворами, в яких були збільшувані скельця, крізь які глядачі розглядали картинки, що були прикріплені до дерев'яної осі, що оберталась всередині ящика; балаган, репертуар якого складався з примітивних п'єс героїчного, сатиричного та побутового характеру, а також пантомім, інтермедій, співів, танців, виступів силових акробатів, факірів, дресованих ведмедів, з демонстрації різних фокусів та з неймовірних обіцянок показати теля з п'ятьма головами, жінку-змію, найтовщу дівчину у світі; в балаганах використовувалися декораційні ефекти, польоти, провали, перетворення, повзали гігантські змії, оживали клумби квітів, літали добрі й злі духи, обов'язково вживалися світлові ефекти – схід і захід сонця, водоспад, видіння.

Уже в 1840-х рр. в Україні діяло 12 тис. ярмарків, в тому числі 178 великих і середніх. Сорочинський не був ні найбільшим з них, ні

найвідомішим. Село Великі Сорочинці, напевне, й залишилося б, як і багато інших сіл Полтавщини, маловідомим, якби його не прославив на віки Гоголь.

Нині вже ніхто не буде заперечувати, що виставки та ярмарки мають надзвичайне значення в економіці країни як важливий чинник розвитку внутрішнього ринку та експорту, інноваційного процесу, виробничої кооперації, залучення інвестицій та технологій. Ну а, звісно, культурно-мистецькі заходи завжди були жаданими гостями на подібних зборищах торгівців та покупців. Отже, можна сказати, що ярмарки були й залишаються основним місцем проведення дозвілля українського народу.

У поєднанні з гулянням

3. Трактири, кабачки, паби, бари

Розважальному мистецтву стало холодно, незручно і безгрошово просто неба. Особливо в осінньо-зимову пору. Артистам треба було шукати собі цілорічний притулок із постійним заробітком. Роботи під дахами балаганів та виставок на всіх не вистачало. Так мистецтво легких жанрів породичалося з закладами, пов'язаними з харчуванням, частуванням, ласощами, святковим гулянням.

Один і той самий процес, яким щодня і навіть кілька разів займається людство, називають по-різному. Лікарі, вчені та люди, які працюють на кухні й при кухні, називають цей процес досить прозаїчно – харчуванням. В їхніх професійних розмовах фігурують білки, жири, вуглеводи, вітаміни, калорії та кілокалорії, різні інгредієнти в грамах, з яких у результаті виробляється щось їстівне.

На щастя, нормальній людині здавна властиве прагнення отримання задоволення від самих, здавалося б, земних потреб (пригадаємо відомий роман Ф. Рабле «Гаргантюа й Пантагрюель»). І тому «процес їжі» давно

вже придбав щось більш значне і змістовне не тільки в гастрономічному, а й в емоційному та естетичному сенсах.

З підйомом ремісництва, розширенням торгових контактів, промислового виробництва, з розвитком наземного транспорту різко зросла кількість мандрівних і подорожуючих. Торгові агенти – комівояжери, ділові люди, допитливі натури залишали на якийсь час обжиті місця і пускалися в дорогу. Знадобилися заїжджі двори, станції для зміни коней, готелі для заможного люду. І скрізь для проїжджих мав бути готовий і стіл, і будинок.

Господарі придорожніх закладів поступово почали дбати про привабливість своїх приміщень. Чистота та порядок, зручні меблі, пристойний посуд, ввічливе обслуговування. Так і виникала відповідна атмосфера, яка підтримувала гарний настрій.

Про те, як людство ушляхетнювало процес насичення, написано вже чимало книг. Цю сферу поведінки людини вивчали й фізіологи, і соціологи, і дієтологи, і майстри кулінарної справи. Найменшою мірою нею займалися естетики, хоча ті ж правила гарного тону, стиль обслуговування – категорії не лише прагматичні, а й естетичні.

І що прикро: історики та теоретики майже не торкалися питань поєднання трапези з мистецтвом. Звичайно, прикладне мистецтво, що бере участь у парадному гулянні, і розвивалося, і вивчалось (йдеться про інтер'єри та меблі, про посуд), але мова про інше. «Справді, чи варто обтяжувати черево всякою їжею, ласощами та солоднечами, якщо при цьому очі, вуха та дух наш не насолоджуються сміхом, іграми та жартами?» – стверджував Е. Роттердамський.

Давайте подумки заирнемо у невеликі за розміром заклади, де виникло поєднання застілля з елементами мистецтва. Почнемо зі старої доброї Англії. Паби виникли кілька століть тому спочатку як придорожні готелі, де пасажери кінних екіпажів могли не лише випити, закусити, а й переночувати.

Потрібно зупинитися на фігурі бармена. Вони, як правило, чудово запам'ятовували смаки відвідувачів. Авторитет бармена не піддавався сумніву: він має право відмовити в черговому келиху людині, яка, на його думку, випила вже достатньо. По суті, бармен – це той самий артист розмовного жанру, той самий конференсьє, від винахідливості та особистої чарівності якого залежить популярність закладу.

Нині вже ніхто не зможе точно визначити, хто зробив рішучий крок назустріч один одному – власники закладів, де можна було перекусити, випити, посидіти з друзями, чи артисти-умільці, яких не влаштовувала сезонна робота просто неба.

4. Франція: кафешантани, кафе-концерти

Слід зазначити, що побутова культура народів Центральної та Західної Європи була вищою, ніж культура Євроазіатської її частини. Прилюдне споживання алкоголю регулювалося жорсткіше, що надавало можливості навіть у найзатрапезніших закладах створювати затишок. Так склалося, що саме маленьким кафе, які поширилися Францією, судилося стати найзручнішим притулком для камерного розважального мистецтва.

На початку XIX ст. кількість подібних закладів зросла, а 50-70-ті рр. того ж століття вони функціонували у всіх кварталах Парижа. До трьох причин відходу артистів під дах (негода, неорганізована публіка та її неплатоспроможність) додалася ще одна. Зростала кількість охочих виявити свої таланти, і для дебютів найбільше підходили маленькі кафе з програмами виключно музичної спрямованості. Допоки розважальне концертування проходило просто неба, на ярмарках і гуляннях, воно нерідко мало нехай і прикритий, але ігровий характер. Поборників високого театрального мистецтва це не турбувало (адже ярмарковий театр – для людей). Але як тільки деякі номери в кафе стали схожими на маленькі моновистави, виник протест з боку шановних, визнаних театрів, підтриманий відповідними рескриптами. Ще б пак: королівські

(імператорські, державні) театри у всіх країнах були храмами мистецтва, гордістю нації, що зберігали традиції вітчизняної класичної культури! А тут, бачите, плебейські розваги починають змагатися зі сценічними опусами!

Та й самі господарі кафе, анітрохи не сумніваючись, за наявності двох доданків – частування та художньої частини – пріоритетним вважали застілля. А якщо так, то і планування приміщення, і обслуговування замислювалися відповідним чином. Для артистичних виступів відводився мізерний простір, який не дозволяв виконувати в кафе нічого, крім пісень та музики. Кафе, де виступали артисти-співаки, почали називати кафешантанами («кафе, де співають»).

Про танцювальні номери в кафешантанах і мови не могло бути, не кажучи вже про циркові жанри. Подіум споруджувався дуже рідко, артисти співали, стоячи на підлозі. Та й навіщо цей подіум потрібний, – міркували власники кафе, – адже співака треба слухати, а бачити зовсім не обов'язково!

Разом з тим, щоб утримати постійних відвідувачів, створити аудиторію завсідників, господарям кафешантанів доводилося вдаватися до всіляких хитрощів. Заохочувалося ходіння артистів між столиками та індивідуальне спілкування з відвідувачами. У багатьох шантанах дозволялося курити, і в цьому полягала їхня привабливість, хоча робила чималі незручності вокалістам. Деякі власники кафе обробляли вуличні фасади та інтер'єри із зухвалою розкішшю.

Історики вважають, що у 1840-1850-ті рр. серед кафешантанів були першими літні заклади Єлисейських полів. Розташовувалися вони під дахами, на напіввідкритих верандах, і з 1848 р. почали завойовувати популярність у парижан своєю доглянутістю, а головне оригінальністю та сміливістю побудови програм.

Міська влада продовжувала здійснювати суворий контроль за збереженням монополії королівських драматичних театрів на сценічне

мистецтво. Нікому іншому не дозволялося грати сцени з п'єс, вимовляти монологи та читати вірші. Виступаючим у кафе було суворо заборонено носити костюми, що навіть віддалено нагадують театральні, використовувати реквізит. Так, наприклад, носіння тростини або комірця, що пристібається, обкладалося штрафом. Жінкам – актрисам належало бути у вечірніх сукнях, а чоловікам – у фраках. Але найголовніше, кафе-артистам не дозволялося когось зображати, вести діалоги з партнерами. Не заборонялося лише одне – співати.

Наступний хід у розвитку кафе-концертних форм зробили ті підприємці, які мали дар передбачення. В кафе стали виникати пристойні підмостки для виступаючих, але при цьому довелося жертвувати кількістю посадкових місць. Отже, треба було терміново компенсувати збитки та розширювати площі самих залів. Почалася «будівельна лихоманка». Реконструювалися, будували заново, купувалися більш місткі приміщення. Заодно оснащувалися якимось обладнанням самі підмостки.

На той час важливо було отримати дозвіл на театралізацію концертних виступів. Різно зростала конкуренція: кількість закладів, де показувалися розважальні програми, продовжувала збільшуватися. По суті, не залишалося жодного значного кафе, а згодом і ресторану, де б не звучала музика, де не співали б і не танцювали артисти. В основному це були любителі, напівпрофесіонали, а отже, рівень їхньої обдарованості та майстерності далеко не завжди задовольняв аудиторію. Підприємці (вони ж по суті були й режисерами) шукали вихід із ситуації. Він їм уявлявся таким: потрібно компенсувати, заповнити нестачу таланту та вмінь іншими компонентами. Йшлося про творчість авторів і сценографів.

З особливою гостротою відразу виникла нова фінансово-економічна проблема. Спочатку в кафешантанах охочих виступити перед публікою було багато, і виступали дебютанти безплатно. Напівпрофесіонал задовольнявся мінімумом, сам при цьому піклуючись про свій репертуар, акомпанемент, костюм, реквізит. Тепер же у кафе почали працювати

здебільшого професіонали. Їм потрібна була гарантована плата за своє мистецтво. Звичайно, відвідувачі завжди самі й відшкодовували закладу ці витрати, але робилося це по-різному. Найпростішим способом виявлялася певна націнка до вартості всіх страв та напоїв, що замовляються, яка компенсувала, поряд з оплатою за «інтер'єр» та обслуговування, вартість концертної частини. Та й господарський прибуток закладався туди ж. Націнка ця була як досить скромною, так і дуже відчутною. Все залежало від престижності закладу, від шику обстави, від числа та рівня майстерності артистів.

Ми з вами торкнулися історії так званих малих закладів, що поєднали воедино мистецтво та застілля. Але поряд з кафе, кабачками, шинками, виникли великі розважальні заклади, що утворилися на базі ресторанів або кафе-концертів.

Можна сказати, що в останні десятиліття XIX ст. і було закладено фундамент професійного синтетичного мистецтва відкритих підмостків. Саме французи заклали основу зримого співу, коли слухачам хотілося не лише слухати, а й бачити артиста.

Реформа 1867 р. обернулася воістину революцією у сфері мистецтва відкритих підмостків. Тепер можна було співати не лише від свого імені чи «ніби від свого імені», а й від імені ліричного чи комедійного персонажа. З'явився термін «театралізована шансонетка», тобто в буквальному перекладі «пісня з жестами, жестикуляцією».

Отже, кінець XIX ст. у Франції був ознаменований зближенням мистецтва відкритих підмостків та театру. Артисти кафе-концерту отримали дозвіл співати, зображуючи (чи навіть повністю втілюючи) персонажів пісні.

Зближення із театром

5. Ярмарковий театр

«Орфей у пеклі» (1858) і «Прекрасна Олена» (1864) до певної міри підбивають підсумкову рису тривалої боротьби буржуазного театру з тогою і котурнами, які, фігурально висловлюючись, були естетичною зброєю класицистичного театру у Франції. Однак не тільки в цьому полягала боротьба.

Глядачі, що переповнювали «Буфф-Паризьєн» та «Вар'єте» в роки Другої імперії, навряд чи потребували самоствердження в розбитті античної міфології. Пародія тут застосовувалася як засіб камуфляжу – йшлося про сатиру на сучасність. Отже, не можна зрозуміти адресу пародії, якщо не мати на увазі, що починалася вона не заради того, щоб «завдати останній удар» Олімпу чи Трої, а як одна з можливостей висловитися про те, що діється на нинішньому Олімпі, у сьогоднішній Трої.

Боротьба з класицистичним театром, якщо епізоди з «Орфеєм» та «Оленою» брати ізольовано, сама по собі не характерна для другої половини XIX ст. Її джерела ведуть нас до кінця XVII й початку XVIII ст., причому прийоми її, колись настільки ефективні, використовуються тепер у новій обставі й для інших цілей. Щоб зрозуміти значення і зміст цієї боротьби, доведеться повернутись у минуле.

Протягом довгих десятиліть йшла запекла війна між французькими придворно-аристократичними театрами: Музична академія – Гранд-Опера, Комеді Франсез і на відомому етапі Італійська комедія, з одного боку, і театрами соціальних низів, що знаходили собі притулок спочатку на весняному ярмарку Сен-Жермен і літньому ярмарку Сен-Лоран, а пізніше – на бульварі Тампль, – з іншого.

Саме там, у демократичних районах Парижа, в оточенні базарних павільйонів, купецьких крамниць, кабачків та шинків стали виникати наприкінці XVII ст. численні балагани жонглерів, канатохідців, лялькарів,

дресувальників, які залучали на свої вистави натовпи відвідувачів ярмарку та публіку, що приходила сюди спеціально, щоб провести час у гостях у комедіантів.

Слід особливо відтінити різношерстість аудиторії ярмаркових театрів. Це суттєво важливо для розуміння адреси їхніх вистав: публіка тут складалася не тільки з «простолюду», який, звичайно, складав основний контингент глядачів на ярмарках Парижа, а й з тих верств, які загалом виявлялися мішенями для сатиричних стріл акторів.

Наприкінці XVII ст. ці ярмаркові постановки нагадували циркові дивертисменти. На той час про справжні спектаклі з примітивною хоча б драматургією думати не доводилося. Тому заважали суворі правила урядової монополії, надані лише королівським театрам. Артисти ярмаркових сцен не мали права користуватися найсильнішою зброєю театру – словом. Воно було привілеєм королівських театрів. До них слід віднести й Італійський театр, який за спеціальними контрактами виступав у Парижі з репертуаром комедії масок. Італійці спочатку грали рідною мовою, потім, підкоряючись необхідності зробити свої спектаклі максимально дохідливими для широкої публіки, стали перемішувати італійську мову з французькою, перейшовши на своєрідний волапюк, який припав до душі публіці.

На долю ярмаркових артистів випали лише «безсловесні» жанри. Актори були позбавлені можливості звертатися до зв'язкових сюжетів, зміст яких безпосередньо доходив би до публіки. У таких спектаклях актор був відсутній. На його місці лицедіяв головним чином циркач, який іноді за допомогою нехитрого сюжету пов'язував окремі акробатичні та ексцентричні номери у більш-менш цілісну пантомімічну виставу. У міру того, як на щорічних ярмарках починав складатися образ театрів такого типу вистави балаганів почали набувати все більш складної форми. Ярмаркові театри послідовно прагнули до того, щоб поєднувати циркову

постановку з хоча б примітивною п'єскою, в якій слово зайняло б належне місце.

Боротьба за слово і була вихідним моментом у затвердженні ярмарковими театрами свого місця у сценічному мистецтві Парижа. Так, попри всі наявні положення та привілеї, ярмаркові театри хитрували у важкій науці, як обминати рогатки, розставлені на їхньому шляху.

У 1697 р. було перервано діяльність Італійської комедії у Парижі. Репертуар італійців став до цього часу найпопулярнішим у Парижі, і ярмаркові театри явковим порядком замістили вигнану з Франції труп. Вони почали грати п'єси, які були добре відомі публіці. У своїх спектаклях вони оперували тим самим італо-французьким жаргоном. Фігури Арлекіна, Панталоне, Меццетіна, Доктора, перейшовши на ярмаркові підмостки, відразу почали набувати рис французів. Тому слід вважати, що у рубежу XVII-XVIII ст. ярмаркові театри просто перейшли до жанру комедії масок. Вони переклали цей жанр французькою мовою, точніше, мовою Парижа того часу.

Почалася хвиля переслідувань. Привілейовані театри вимагали заборонити на ярмарках репертуар італійців. Смуга запеклої боротьби ярмаркових театрів за право існування ще більше ускладнилася з того часу, як після смерті Людовіка XIV, італійські комедіанти повернулися до Парижа. Вони відразу ж включилися у переслідування ярмаркових театрів, вимагаючи рішуче заборонити користуватися репертуаром, який мав вважатися власністю італійських труп.

Отже, боротьба за слово. Іноді дозволявся лише монолог, а діалог категорично заборонявся. Говорити було не можна, але співати не заборонялося до певного часу. До співу Французькій комедії, яка конкурувала з ярмарковими театрами, не було справи. Тому замість реплік у відповідь, які були заборонені, партнер співав пісню.

Публіка чудово розуміла, чому актори на сцені поводяться так несвідомо, і бурхливо реагувала на витівки винахідливих ярмаркових

артистів. У такому типі постановки були риси протесту проти утисків. Глядач таким чином ставав співучасником у боротьбі за існування демократичного театру.

Інший спосіб обходу повної заборони слова полягав у тому, що актори не обмінювалися словесними репліками, а відповідали один одному текстами, написаними на плакатах, які в потрібну мить виймалися з кишень і демонструвалися глядачам. У якийсь період це був єдиний можливий спосіб продовжувати сценічну діяльність: закон вимагав від ярмарку німих вистав.

Ярмарковий театр послідовно застосовував низку прийомів, які допомагали обійтися без слова, що звучить, і при цьому доносити сенс до глядачів. Якщо спочатку тексти реплік виймалися з кишень і показувалися публіці, то потім театри почали робити інакше: тексти спускалися на плакатах зверху, прямо над актором, який мав вимовити ці слова. Звідси один крок до співу. Вступала музика, що грала відомий усьому Парижу мотив. На нього й було написано вірші. Підсажені в залі для глядачів артисти співали куплет. Публіку запрошувалася взяти участь у співі. Глядачі починали підспівувати акторам, які сиділи та стояли біля них. Заборона не була порушена: на сцені грає пантоміма, а співати у залі для глядачів ніхто заборонити не може.

Водевіль, до якого спочатку вдавалися лише за потребою (оскільки ярмарковим акторам забороняли говорити), був погано використаний. У ньому не було тонкості думок, делікатності у виразах, бракувало смаку у доборі музики. Це був необроблений алмаз у руках, якому не знали ціни і якому поступово автори стали знаходити найкраще застосування.

Під водевілем тут розумілася пісенька, переважно сатиричного змісту, яка увійшла до музичного побуту Франції ще в середні віки. Водевіль – цікавий вияв непереможного бажання народу висловити свою думку на все, що відбувалося в Парижі та, власне, у всій Франції.

Поява водевільного куплету в драматургії ярмаркового театру кладе початок розвитку її у бік, який незабаром призведе до утворення нового жанру – комічної опери. Однак самий термін – комічна опера – стосовно стану ярмаркового театру першої половини XVIII ст. слід приймати з великими застереженнями.

Куплет на існуючу музику додавав до спектаклю ярмаркового театру музично-співочий елемент. Проте це ще не робило ярмарковий спектакль законним видом музичного театру. Побутові наспіви використовувалися для безлічі різноманітних куплетів. З вистави у виставу, в різних п'єсах повторювалася та ж сама музика. Крім того, як показав час, теперішній куплет швидко набридав публіці, тому що їй набридала та сама музика. Публіці хотілося нових мелодій, а кількість їх була обмежена, та й самий характер їх був однотипним. Виникла потреба у створенні спеціальної музики для водевілю. І коли це сталося, почалася нова фаза в історії ярмаркової вистави як явища музичного театру.

Всі ці ускладнення у розвитку драматургії ярмаркового театру відбувалися за безперервних переслідувань і заборон. Виникнення водевільного куплету, який почав звучати у виставі, не торкалося інтересів Французької комедії, яка боялася лише розмовного діалогу, але водночас викликала протести з боку іншого монополіста – Музичної академії, яка вимагала начисто заборонити співи на ярмарку.

З появою композиторів змінюється і тип музики у спектаклях ярмаркового театру. Тепер ярмаркові трупи не обмежуються чисто куплетною формою. Вони вводять дуети, розгорнуті арії та навіть ансамблі. Водевільний куплет, таким чином, зігравши свою важливу роль, став поступатися своїм місцем іншим, складнішим і різноманітним формам.

Поруч із комічними операми, комедіями зі співом, продовжував розвиватися інший жанр – комедійно-буфонний – на кшталт п'єси з водевільними куплетами. Він набув назви комедії-водевілю, а потім став

просто називатися водевілем. Старовинний термін, що позначав особливий рід куплетно-пісенної поезії, втратив своє споконвічне значення і став визначенням драматичного жанру – комедії положень і характерів з вибагливою інтригою, безліччю буфонних положень і ексцентричних ходів, що супроводжувалися серією куплетів і арієт на існуючу музику.

Однак подібна кристалізація жанрових видів відбулася значно пізніше, до початку XIX ст. Ближче до середини XIX ст. водевіль остаточно самовизначається; це комедія для драматичного театру, музика в ній відіграє чітко підпорядковану роль. Мабуть, можна сказати, що не в музиці тут справа, а в дотепному та дошкульному тексті водевільних пісеньок і куплетів, які співалися спочатку акторами, а потім і паризькою вулицею на наспіви, що існували.

Якщо до середини XIX ст. відбулося це радикальне відокремлення комедії-водевілю від того жанру, який іменувався комічною оперою, то відбувалося й інше: саме до 50-х років відноситься і поява нового самостійного жанру – оперети.

Але і комічна опера, і водевіль у його теперішньому розумінні, і оперета вийшли з одного кореня – з художньої практики ярмаркових театрів.

Якщо шукати пояснення значення репертуару ярмаркового театру, доведеться прийняти за основу тезу, що ярмаркова п'єса на той час у своїх головних рисах була комедією норівів, дзеркалом, що відображало деякі істотні аспекти дійсності тієї епохи. У цьому секрет успіху ярмаркового театру на той час і причина, чому він, як найактивніший фактор руху, увійшов до історії французького сценічного мистецтва загалом.

Прийнявши репертуар італійців, паризький ярмарковий театр зберіг лише обличчя і найменування італійських персонажів, а самих цих героїв докорінно переосмислив. Італійські маски набули рис французів. Маски стали легко пізнаваними. Вони втратили риси звичних масок і стали

виразно схожими не на носіїв жорстко встановлених амплуа комедії масок, а на багатьох парижан, які сиділи в залі для глядачів.

Успіху ярмаркового театру сприяли не тільки його автори. Він був би немислимий без талановитих акторів-буфонів, і він мав їх у своєму розпорядженні. Історії відомі імена багатьох артистів, які поєднували у собі сатириків, співаків, танцюристів, канатохідців, ексцентриків, фокусників, дресувальників. Зважаючи на все, це були синтетичні актори, чиє мистецтво ще не знало жанрових поділів – вони вміли все! Їхня майстерність не заперечується і противниками ярмаркового театру. Такі критики нарікали на грубість і підкреслену пряність вистав, але визнавали, що сцена перебувала в руках беззаперечних майстрів.

Ярмарковий театр бере на себе завдання викриття видимого благополуччя і показної чесноти вищих станів і буржуазії, що розбагатіла. Ярмаркові театри у своїх буфонадах незліченну кількість разів поверталися до цієї великої теми, загострюючи її, виставляючи на посміховисько мораль панівних кіл. Звичайно, це не єдина тема, ярмаркові артисти торкалися у своїх виставах всього, що «звучить сьогодні», включаючи фінансові афери, суддівські зловживання, вдавання святенників тощо.

У 1721 р. вкотре розпочалася нова смуга обмежень. На вимогу привілейованих театрів ярмаркові актори знову змушені були повернутися до спектаклів, у яких допускалися лише монологи. Легко помітити, що цієї пори, стверджуючи прийоми нестримної ексцентріади, ярмарковий театр водночас відстоював право на таку систему сценічної виразності, яка рішуче протистояла естетиці привілейованих театрів на той час.

Поступово шукання у цій сфері множаться, закріплюються та згодом визначають жанрові особливості багатьох французьких театрів так званого легкого жанру. Те, що в цю епоху виникає в результаті запеклої боротьби демократичного театру з аристократичним, надалі звернеться до суми прийомів, стане сценічною традицією, яка буде такою ж привабливою, як і в епоху ярмарків.

6. Англія: ресторани та палаци-вар'єте

Відомо, що ресторан – це заклад для святкового застілля. Майже завжди з вишуканим інтер'єром, концертною вар'єте-програмою, чудовою кухнею та обов'язково з особливим стилем обслуговування.

Історики однастайні в тому, що кафе з музикою та співом народилося й утвердилося у Франції, а великі ресторани-вар'єте почали з'являтися в середині XIX ст. в Англії, які згодом швидко поширилися всією Європою.

Цікаво відзначити, що ресторани-вар'єте в початковий період їхньої діяльності отримали англійське найменування «мюзик-холів» (музичних залів), і воно на деякий час закріпилося за такими закладами. Ці мюзик-холи навіть віддалено не були схожі на ті видовищні розважальні театри, які під тим самим ім'ям трохи пізніше мали величезну популярність.

Власники готелів, розкиданих по всій країні, давно звернули увагу на нудьгу та неприкаяність своїх постояльців у вечірній час. Вдень гостям нудьгувати бувало ніколи – підприємцям через справи, мандрівникам – через велику кількість вражень. А ось після ресторанної вечері, у сутінках, навіть у пристойно обставлених апартаментах проводити час було нецікаво. Вихід було знайдено. У готельному ресторанному залі столи швидко очищалися від використаного посуду, постояльцям, що повечеряли, пропонувалися напої, а на невеликих відкритих підмостках починали концертувати артисти.

Англійське розважальне професійне мистецтво одразу утвердилося багатожанровим. У мюзик-холах при готелях стали виступати не лише співаки, а й акробати та коміки. Тут же з'явився ведучий (на зразок конферансьє), який, сидячи в кутку сцени, оголошував номери й коротко коментував те, що відбувається. Це був типово англійський конферансьє – неквапливий, солідний, небагатослівний. На відміну від французьких кабарецьєрів і російських ярмаркових закликальників, їхній англійський родич не був схильний до іскрометних імпровізацій.

В Англії доволі тривалий час діяв закон, що забороняв використовувати на естраді видовищні жанри, що нагадували театр. Монополія королівських театрів тут, як і у Франції, ретельно охоронялася. Але ці суворі обмеження було скасовано 1843 р., майже чверть століття раніше, ніж у французів. Тому програми в музичних залах готелів одразу виявлялися різноманітнішими. Тим більше, що циркові номери взагалі не заборонялися – цирк не асоціювався з високим мистецтвом театру.

Ч. Мортон називають «батьком англійського мюзик-холу». Він не створив спеціальних концертно-театральних закладів, а започаткував відкриття ресторанних залів з вар'єте-програмами. Мортон чудово зрозумів особливості атмосфери закладів для великої аудиторії. По суті, це було те ж масове навколяярмаркове свято, але яке було заховане під дах і забезпечувало всіх зручними місцями за столиками.

Мортон всією своєю душею був пов'язаний зі звичаями свого часу: він відмовлявся користуватися друкарською машинкою, телефоном, який він називав «диявольською коробкою», автомобілем, і водночас він умів ставити найсучасніші спектаклі. Мортон помер, не залишивши статків, бо гроші для нього ніколи нічого не означали, але він спорудив собі пам'ятник – мюзик-хол.

Із самого початку багато власників ресторанів-вар'єте стали наслідувати традиції Мортонна, споруджуючи зали місткістю 800-1000 глядачів. У багатьох холах ситуація була досить стандартною. Скрізь довгі столи. Відвідувачі пили, закушували та без сорому розмовляли, іноді навіть зовсім не звертаючи уваги на виступаючих. Для адміністрації холів забезпечити успішне поєднання застілля та мистецтва виявлялося нелегкою справою. У свій час це вдавалося Мортону, але далеко не всім його послідовникам.

Можна стверджувати, що успіх діяльності такого типу закладів завжди залежав від взаємодії трьох впливових складових – розуму, смаку та

розторопності організаторів, від таланту та знову ж таки смаку осіб творчого складу та від рівня культури відвідувачів.

І все-таки головна проблема за всіх часів функціонування ресторанів-вар'єте полягала у пошуках ідеального поєднання мистецтва та гастрономії. Для деяких підприємців такої проблеми не існувало: мистецтву в ресторані вони відводили прикладну роль. Прийнятним варіантом, напевно, став би повний поділ у часі застільної та концертно-видовищної частини. Але це не дуже подобалося публіці. Їй хотілося, щоби на столі завжди щось було.

Але, хай там що, повністю відокремити трапезу від видовища не можна, тому що тоді зруйнується головне – святковість застілля. Отже, треба було продовжувати пошуки зручного поєднання двох доданків, а це потребувало певних зусиль.

Однак необхідно порушити й питання про зміст художнього аспекту діяльності ресторанів-вар'єте, не забуваючи про те, що поняття вар'єте означає різноманітність. Тож багатобарвність жанрів, їх поєднання та контрастність, легкість їх сприйняття були основою концертної програми у ресторані. Пріоритетними жанрами тут були хореографія та інструментальна музика. Танець може приносити задоволення не лише своєю цілісною драматургією, а й просто красою пластики окремих його моментів. Тобто, на вар'єте-танець можна «поглядати», але не обов'язково дивитися безвідривно. Інструментальна музика переважно підтримує певний настрій, теж не вимагаючи зосередженого сприйняття. І лише у випадках віртуозного виконавства виникає бажання не лише почути, а й побачити музиканта-віртуоза.

Зримі циркові жанри (акробатика, еквілібр, ілюзія) близькі до балету по сприйняттю, але цирк вимагає не розсіяної, споглядальної, а зосередженої уваги, щоб не пропустити той чи інший трюк. Тому пріоритети циркових жанрів у ресторанних умовах знижено.

Тепер про спів. Знаючи про різноманітність пісенних жанрів, можна переконано прогнозувати успіх жартівливих сюжетних пісеньок у танцювальних ритмах, а також популярних раніше добре відомих ліричних пісень. Завжди приємно почути ще й ще раз знайомий та улюблений твір. А ось прем'єра нової пісні в ресторанних умовах іноді загрожувала несподіваним результатом. Тому перше місце було відведено жартівливим пісенькам у танцювальних ритмах. Першість тут визначається не тільки їх нескладною змістовністю та гумором, який, якнайкраще, збігається із загальною атмосферою святкового застілля. Свій внесок робить і ритм, що змушує слухачів відчувати особливі відчуття активності своєї життєдіяльності. Він був допінгом, що стимулював народження нових намірів та бажань.

Згодом у залах мюзик-холів стихнув дзвін посуду, припинилися застільні розмови. Атмосфера наблизилася до театральної. Реформа, що насувається, не була одностайно підтримана публікою. Але коли з'ясувалося, що не йдеться про заміну одних закладів іншими, а про співіснування і тих та інших видів дозвілля, хвилювання затихло. Щобільше, і аудиторія розділилася у своїй прихильності до пріоритетів: хтось більше поклонявся обжерливості на тлі «прикладного мистецтва», комусь ближче було мистецтво, нехай навіть найлегших жанрів.

Декілька іменитих лондонських мюзик-холів («Ампір», «Тіволі», «Театр-вар'єте», «Вестон мюзик-хол» та ін.) досить тривалий час дотримувалися концертної, а не театральної традиції, підкріплену лише сценографічними вишукуваннями. Кінець захопленням класичною хореографією на сценах лондонських мюзик-холів поклало ревю. Англійці любили і наївну оперету, і балет, а ревю-вистави поєднували й те, й інше. Ревю було завезено до Лондона з Парижа, який стрімко випереджав у пошуках нових форм англійських колег.

Саме собою ревю – це огляд, побудований за своєю логікою, де самостійно значущі номери підпорядковані тематичному чи сюжетному

стрижню. Публіці пропонувався повнометражний спектакль, що йде за принципом «нон стоп», без зупинки та, наскільки можна, без пауз. Публіка входила і йшла тоді, коли їй заманеться. Хтось дивився те саме два-три рази. Дирекція годувала артистів та персонал, що цілий день не покидали театр. Коли оркестр пив чай чи вечеряв, на сцені йшли скетчі та співали солісти, але під акомпанемент фортепіано.

В англійських розважальних закладах, де йшли концертно-театральні програми, незабаром було запроваджено заборону на продаж у самому залі для глядачів напоїв, закусок, тютюну. Величезні театральні зали, складна акустика, розміри сценічних майданчиків, їхня висока технічна оснащеність – все це змушувало творчий склад шукати нові жанри та постановчі прийоми, щоб задовольнити аудиторію глядачів.

Наставала епоха вар'єте-танцю, пишної сценографії та єдиної дії – тематичної чи сюжетної. Театр почав диктувати свої вимоги. Набувають поширення масові спортивно-акробатичні живі картини, позбавлені активної драматургії. Проте своєю скульптурністю, виразною статурою вони справляли яскраве враження на глядачів.

Жіночий балетний ансамбль (girls) утвердився як обов'язковий жанр вар'єте-театрів. Балетні композиції подібних ансамблів ґрунтувалися на ідеальній синхронності рухів усіх танцівниць та на лінійності танців щодо залу для глядачів. Завжди вражали великі батмани з абсолютно однаковим кутом підйому струнких ніг у балерин, що танцюють єдиним рядом. А якщо додати до цього зовнішню схожість артисток, однаковий ріст, витонченість статури, уніформу костюмів та перук (або зачісок), то без сумніву можна погодитися, що ансамблі герлс – особливий жанр.

Другою відмітною ознакою видовищного вар'єте-театру була пишна та оригінальна сценографія, яка відповідала архітектурі будівлі. І хоча Англію заслужено визнають батьківщиною таких видовищних театрів, Франція дуже швидко підхопила естафету, і починаючи з 1869 р., переважно на базі великих кафе-концертів один за одним виникають у

Парижі такого роду театри. Багатьом із них судилося увійти в історію вар'єте-мистецтва.

7. Франція: «Фолі Бержер», «Мулен Руж»

Спробуємо відновити деякі сторінки історії двох відомих паризьких видовищних театрів. Почнемо з найповажнішого за віком та найпопулярнішого в минулому театру «Фолі Бержер».

Офіційна назва театру народжувалося у суперечках. За вкоріненою традицією, подібні заклади в Парижі найменувалися двома словами. Перше могло означати якийсь предмет, якусь живу істоту, якесь явище, і тут воно знайшлося швидко – «фолі», що означало «божевілля», «захоплення», «нерозсудливість». Стосовно емоційної розкутості артистів і глядачів це поняття підходило якнайкраще. Складніше було вигадати другу частину назви. Нерідко розважальні заклади включали ім'я вулиці, де розміщувався ресторан чи театр. Але біда: будівля своїми фасадами виходила відразу на три вулиці!

І ось комусь спало на думку іронічно, але по-доброму віддати данину улюбленому королевою Марією-Антуанеттою стилю сентиментальних буколів, пастуших пасторалей, і в назві нового театру поєдналося, здавалося б, непокдане – «бержер» (пастушки) та «фолі» (божевілля). Новий мюзик-хол отримав виразну назву «Пастуші безумства», відкриття якого відбулося в 1869 р.

Початок діяльності «Фолі Бержер» був дуже невдалим. Театр пережив масу метаморфоз. Були періоди панування оперети, водевілю, пантоміми й навіть класичної музики. Але пізніше саме тут уперше в Парижі було поставлено хоч і безсюжетне, але змістове ревю під назвою «Місце молодим» (1886). З цієї постановки й розпочалася всесвітня слава «Фолі Бержер».

Начебто висновок про причини зростаючої популярності «Фолі» напрошувався сам собою: глядачів приваблювали зустрічі з суперзірками

або з молодими артистами, які подавали великі надії. Але цей висновок був би неточним, вірніше неповним. На спектаклі сюди таки йшли, перш за все, як на видовище.

Перший період діяльності «Фолі Бержер» за змістом видовищної частини мало чим відрізнявся від кафе-концертів. Глядачі мали право називати «Фолі» «напів-театром, напів-кафе-концертом». Пріоритет тут віддавався концертуючим артистам.

Напевно, варто згадати видатних виконавців, які в різний час виступали у «Фолі Бержер»: А. Дункан, Мінстенгет, М. Шевальє, Ж. Габен, Ж. Бейкер, Ч. Чаплін, Ш. Трене, Е. Піаф, Е. Фіцджеральд, М. Марсо, Ш. Азнавур, Ф. Сінатра, І. Монтан, Д. Холлідей, Е. Джон та багато ін.

Тепер необхідно розповісти про інший найбільший вар'єте-заклад, що розвивав традиції, які виникли в паризьких танцювальних залах. «Мулен Руж», що відкрився в 1889 р. (рівно через 20 років після створення «Фолі Бержер»), має вельми своєрідну історію зародження.

У квітні цього року закрутилися розцвічені червоними лампочками крила млина біля величезного приміщення, схожого чи то на ангар для машин, чи то на залізничний дебаркадер. Але всі відвідувачі сходилися на думці, що тут немає ні занепаду краси, ні убогого інтиму монмартрських кабачків. Уздовж внутрішніх стін зали на метровій висоті тягнулися галереї зі столиками. Як не дивно, але публіка танцювала мало. Вона приходила сюди як до театру – побачити майстрів танцю, скористатися послугами бару та завести нові знайомства.

З роками зал ставав все ошатнішим і ошатнішим, одна з його стін була дзеркальною з самого початку, і в поєднанні зі світлом люстр, прожекторів, вогнів рампи створювалися незвичайні, оригінальні ефекти. Насправді спочатку у великому «ангарі» «Мулен-Руж» панувала своєрідна клубна обстава. Артисти демонстрували своє мистецтво у «чистому вигляді», без декорацій, в оточенні публіки. Це було дуже відкрито, ще й дозволялося спілкуватися з аудиторією.

8. *Англійські клуби*

В історії людства існували спеціально створювані для спілкування в певних цілях (політичних, професійних, релігійних) товариства, спілки, гуртки, громади, організації, інші об'єднання людей, які, однак, ще не мали назви «клуб». Це давньогрецькі гетерії, давньоримські колегії, французькі салони, російські вітальні, які були своєрідними клубами прихильників політичних партій, ремісників чи віруючих, дворянської знаті.

Людство не єдине у конструкції своєї спільноти. Звичайно, пристрасті бувають найнесподіванішими. Стосовно творів мистецтв та їх авторів розкид шанувальників буквально неоглядний. Щодо легкої популярної музики, словесного гумору та різнопланових вар'єте-виконавців, то тут шанувальників ще більше. Взагалі, люди, що спалахують якоюсь ідеєю, мрією, пристрастю, завжди шукали й знаходили собі союзників. Та й просто ті, хто любить спілкування в іграх і розвагах або віддає перевагу комфортному відпочинку, потребували партнерів.

Зазираючи у стару, добру Англію, як тривалий час її шанобливо іменували у країнах Європи, побачимо, що саме там, ще наприкінці XVII ст. зародилися клуби, яких уже на початку XVIII ст. налічувалося чимало. Причому не тільки у Лондоні, а й в інших англійських містах. Поруч із клубами функціонувало багато кав'ярень і таверн. На початку XIX ст. роль клубів ще більше зростає. Вони стали закритими закладами зі своїм строго контрольованим складом членів клубу, своїм статутом та солідними вступними внесками.

Щодо атмосфери англійських клубів, то вона була дуже нерівномірною: десь виникали громадські дискусії, а десь на тлі шарудіння газетних сторінок переважно панувала тиша. Також багато з'являлося клубних закладів, де збиралися люди зі схожими інтересами, пристрастями, дивацтвами. Загальні захоплення, плюс володіння яким-небудь мистецтвом, плюс виховане почуття гумору – ось фундамент радості, виникнення тих вар'єте-моментів.

Спочатку «клуби» – не за назвою, але як ідея організації людей із загальними інтересами – з’явилися в античності. Всі охочі об’єднувалися у великі групи, які регулярно збиралися в певному місці й обговорювали проблеми, що їх цікавили, ділилися знаннями та досвідом. Після епохи Середньовіччя під словом клуб розумілася організація, для відвідування зборів якої потрібно було стати її членом, внести плату, розділяти спільні інтереси й дотримуватися правил групи.

У XVII-XVIII ст. з повсюдним поширенням в Європі чаю та кави стали з’являтися відповідні клуби. Це були досить респектабельні товариства – «джентльменські клуби», куди було не просто потрапити сторонній людині. Вони швидко перетворилися на місця обговорення важливих суспільних, політичних та економічних тем.

До XIX ст. свої клуби були у всіх поважаючих себе спільнот. Існували клуби офіцерів, моряків, суддів, членів парламенту, адвокатів, вчених тощо. Для спільних зборів коштом від членських внесків купувалися земельні ділянки, де будувалися клубні будівлі, або приміщення орендувалися. Тоді ж поняття клуб стало застосовуватися до різних організацій, які не ставили основною метою спілкування, проте об’єднувалися під загальними інтересами. З’являлися атлетичні, альпіністські, шахові, спортивні, літературні, автомобільні, музичні, мистецькі клуби.

Клуб як духовна спільність творчого самовираження однодумців засобами колективного лицедійства є, на наш погляд, початком театру. Саме клуб, як первинна соціальна група, задовольняє іманентно властиву людям потребу у спілкуванні, причому у спілкуванні не як самоцілі, а як головному та ефективному засобі досягнення поставленої ними мети. Спершу клуб любителів театру, потім театр. Спочатку суспільство охочих грати, потім гра. Спочатку гурток, коло спілкування на основі предметної діяльності, потім сама ця діяльність та спілкування в ній, через неї, у тому ж колі. Театр без клубу-об’єднання так само немислимий, як клуб-установу неможливо собі уявити без театру, театрального колективу.

9. Французькі кабаре

Париж на наприкінці XIX ст. став безперечним центром культури та розваг Європи. Знов згадаємо про Монмартрський пагорб, де колись розташовувалося однойменне село. Це місце поступово ставало притулком осіб «вільних професій». Актори, музиканти, поети, художники орендували там скромне житло та приміщення для майстерень. У погожий час останні займалися живописом прямо на вулицях та майданах цього району. Там виникало багато невеликих клубів за інтересами, причому артистична фантазія наділяла кожного з них неповторною своєрідністю. З'являлися і богемні суспільства, братства, навіть секти. Життя на Монмартрі і біля нього вирувало, кипіло, не знаючи втоми.

У грудні 1881 р. актор-розмовник Салі відчинив двері першого артистичного клубу-кабаре під назвою «Ша нуар» («Чорний кіт»). Мабуть, передусім треба розповісти про походження назви первістка. Тут існують різночитання. Десь і кимось пояснювалося, що «чорний кіт – найдавніший мешканець пагорба, веде свій родовід і від диявола, і від бога. Він втілює мудрість і хитрість, свободу та вічну потребу у грі». Є посилення і на розповідь Е. По «Чорний кіт». Ну, і просто на тротуарі перед входом до клубу організатори знайшли прилюдне худе чорне кошеня, і долю назви кабаре було вирішено за одну хвилину.

Отже, фігура чорного кота стала «фірмовим знаком», його зображення було поміщене на фронтоні будівлі прямо над входними дверима, і позиція його на горельєфі здавалася активно-агресивним (не проходите, мовляв, повз!). Забігаючи наперед, зазначимо, що, коли становище «Ша нуар» зміцнилося і кабаре перемістилося в іншу будівлю, кіт, який там, як і раніше, перебував на своєму місці над дверима, прийняв, по волі скульптора, іншу позу – гордо і самовдоволено дивився він на перехожих, зовсім і не збираючись когось силоміць затягувати всередину.

І все-таки стиль і характер діяльності того чи іншого кабаре насамперед визначалися особистістю кабарет'єра (господаря та ведучого в

одній особі). Два антиподи – Р. Салі («Ша нуар») та А. Брюан (сусіднє кабаре «Мирлітон») суперничали, добре усвідомлюючи полярно протилежний стиль свого спілкування з відвідувачами та всіляко уникаючи його коректури. Адже завсідники ходили до них саме через своєрідність характерів цих лідерів та неповторність атмосфери, ними створеної.

У «Ша нуар» офіціанти носили костюми академіків, вирізнялися підкресленою манірністю. Салі вражав усіх вишуканою ввічливістю. До всіх гостей він звертався не інакше як до аристократів – мілорд, монсеньйор, дуже болісно реагував на будь-які прояви нешанобливості.

Майже три роки проіснувало кабаре «Ша нуар» у стінах, що нагадували про Людовика XIII. Згодом дітищу Салі стало тісно: «весь Париж» сюди прямував вечорами. Було вирішено переїжджати до більш просторого приміщення. Нове приміщення нагадувало фешенебельний особняк. Відвідувачів зустрічала оголена Венера. Статую охороняв швейцарський гвардієць. Він же ударом алебарди по сходах сповіщав про прибуття чергового гостя. Зала, присвячена творчості Війона, була прикрашена величезними панно. Біля каміна на візантійських колонах розташовувалися скульптурні зображення двох котів із людськими обличчями. Тут же можна було прочитати девіз нового «Ша нуар» – «Монмартр – гора, що грає». Поблизу лежали кам'яні молитовники, на них теж знайшли собі місце статуї котів, що граються.

Однак, вирішивши жити з розмахом, «Ша нуар» скоро виявився віч-на-віч з безгрошів'ям і не зміг залишатися колишнім щоденним місцем зустрічі представників паризької богеми. Салі був змушений відчинити двері для всіх охочих провести час у незвичайній, ні на що не схожій обставі. Стороннім відвідувачам було не лише цікаво побувати в «Ша нуар», а й втішно було виявитися допущеними до «вівтаря», стати зарахованими до сонму служителів муз. За подібне залучення треба було платити, і власники тугих гаманців платили не скуплячись. Здавалося, фінансового краху вдалося уникнути.

Але для сторонніх відвідувачів потрібно було постійно винаходити щось нове, а це виявлялося не під силу «вільним художникам». Життєдіяльність кабаре, заснована на імпровізації, на темах та сюжетах сьогоденішнього (навіть не вчорашнього) дня, на колективній творчості присутніх колег, на атмосфері, не могла витримати щоденного режиму театрального закладу. Спочатку виступи для платної публіки відбувалися не щодня й у формі вільного концерту перед столиками. Роль кабарецьєра тут виявилася менш значущою. Салі став просто режисером-організатором, буваючи на публіці «на свята». Та й сам «Ша нуар» став іменуватися більш респектабельно – «Шануарвілем». Так клуб-кабаре поступово перетворювався на театр-кабаре, і не ставши театром, разом зі смертю Салі в 1897 р. припинив своє існування.

Тепер подумки повернемося знову у 80-ті рр. XIX ст., але вже в інше досить відоме кабаре Монмартру під назвою «Мирлітон» (1885). Очевидці відгукувалися про приміщення цього кабаре не інакше як про «сирий підвальчик з їдким запахом суміші тютюнового диму і прокислого пива», про «задимлений підвальчик, так глибоко захований під землю, що шум, який панував там, не привертав уваги поліції», де «дозволено кричати як завгодно».

Французький поет, шансоньє, володар кабаре «Мирлітон» А. Брюан був повною протилежністю Салі. Як досить відомий автор і виконавець балад, куплетів, модних пісеньок він виступав у багатьох кафе, був запрошений і в «Ша нуар», але незабаром розлучився з Салі. Виникло його власне кабаре, де Брюан утвердив свій стиль та атмосферу.

Тепер уважніше вдивимось у змістовну частину кабаре́тних вечорів. У всіх відвідувачів, які збиралися під дахом будь-якого клубу-кабаре, існувала потреба в інтелектуальніших розвагах, ніж споглядання жіночого балету або пишної сценографії в умовах мюзик-холу. Мистецтво в кабаре – і пісеньки, і вірші, і музика – все мало доволі глибокий сенс і завжди оригінальну форму.

Саме в артистичному кабаре свого часу з'явився жанр, якому судилося стати однією з найулюбленіших інтелектуальних розваг – пародія. З перших років свого існування цей жанр розмежувався на пародію-жарт і пародію-сатиру. Перша жартувала з виконавської манери артиста, з того, як він тримався на естраді, якими інтонаціями, жестами, якою мімікою найчастіше користувався у своїх виступах. Але набагато гострішою завжди виявлялася пародія на автора, на авторські уподобання змістовного і формального стилю, на претензійність, на примітивізм, та й просто на невдалі опуси, якими автор пишався.

До речі, коли згодом сатиричні жанри увійшли до великих концертних зал, підтвердилося, що все-таки камерна обстава більше відповідає відвертим, гострим розмовам, яких вимагає спрямованість цих творів. І річ тут не лише в тому, що такі виступи кимось могли бути розцінені як антиконституційні. Справа в неоднорідності великої аудиторії, де збиралися люди різних соціальних і естетичних симпатій і антипатій, і, отже, в неоднозначності їх реакцій на той чи інший твір.

Клубний конферансьє, якому життя привласнило «посаду» кабарецьєра, змушений був стати майстром на всі руки. Розповідаючи про Р. Салі та А. Брюана, підкреслювалася необхідність поєднання якостей організатора, підприємця та артиста розмовного жанру, причому артиста – ерудита в галузі всіх видів і жанрів мистецтва, в галузі політики, що добре розуміється на психології клубних завсідників і до того ж здатного сформувати та далі зберегти свій оригінальний образ-характер (імідж), який був головною привабливою силою для відвідувачів.

Передвісники оперети

10. Водевіль

Розглядаючи історію російської драматургії, дослідники зазвичай фокусують увагу на жанрах «високої драматургії». У той час сама

специфіка драматургічної творчості вимагає звернення до жанрів масової драматургії, оскільки саме вони є носіями уявлень про сценічність п'єси.

Водевіль став для російського театру в XIX ст. найрепертуарнішим жанром, своєрідною квінтесенцією уявлень про театральність. Всупереч тому, що у XX ст. цей жанр у «чистому» варіанті зустрічаються набагато рідше, ніж у XIX, драматурги інколи продовжують звертатися до елементів його поетики, через що можна говорити про вплив водевілю на драматургічну практику XX-XXI ст.

Заведено вважати, що з кінця 1850-х рр. питома вага водевілю в драматичному репертуарі починає знижуватися, у другій половині XIX ст. водевіль майже повністю витісняється із репертуару іншими жанрами. І в 1860-х водевіль сходить зі сцени, поступаючись місцем опереті – новому синтетичному жанру.

Історія водевілю в репертуарі XIX ст., його кількісне переважання та вміння проникати в інші жанри підтверджують припущення про те, що з цим жанром асоціюється поняття розважальності, успішності п'єси у публіки.

Не можна не визнати того, що на зміну підйому прийшло виродження жанру, але це характерно для більшості течій, шкіл і напрямів не тільки в театрі та літературі. У випадку з водевілем занепад зумовлений тим, що, як констатують деякі дослідники, «для розваги райка довели цей веселий, дотепний рід театральних п'єс до такої вульгарності, що справжній аматор театру сумно дивиться на нього як на неживий острів». Але навіть поверховий погляд на подальшу історію театру свідчить про те, що все не так однозначно, адже наявність низькопробних авторів не має нівелювати жанр як такий. Водевільний жанр продовжував і продовжує існувати у деяких постановках старих класичних водевілів на театральній сцені XX – початку XXI ст., особливо це стосується театральних факультетів та ВНЗ.

Водевіль – це твір комедійного жанру частіше малої форми, в якому домінує динамічна інтрига, насичена елементами плутанини, помилок,

обманів, збігу обставин, їх швидка зміна. З комедією положень і побутовою комедією водевіль зближує стихія гри, що пронизує всі рівні тексту – від розвитку дії до мови персонажів, спрямованої на комічне заломлення дійсності, народження життєрадісного сміху, що робить спектакль живим, веселим, видовищним; але відрізняє властива саме водевілю музична складова, яка характеризує або героїв, або є продовженням попереднього музичного номера.

Проте швидкоплинний час вносить свої корективи, і нині, поряд із традиційними постановками класичних водевілів, виникають нові. Це призводить до змін як змістовності, так і форми існування цього виду видовищного мистецтва.

Щодо українського водевілю, то, як явище для української літератури XIX ст., це характерний літературний феномен, на жаль ще мало досліджений істориками літератури й літературознавцями. З'явившись в українській літературі у перших десятиліттях XIX ст., цей своєрідний зразок комедійного драматичного твору, що поєднує інтригу з піснями, танцями, які давали можливість максимально розкритись обдаруванню актора, набуває в Україні неабиякої популярності й водночас життєвості та життєздатності.

Деякі дослідники схильні вважати, що музична комедія «поглинула» водевіль. Але ж він існує як самодостатнє драматичне явище. Щоправда, у низці водевілів відсутній такий чинник як музичний супровід, що більше характерне для оперети. У водевілі основна дія відбувається поза музикою і часто виявляється в драматичних діалогах. Коли б ми вдалися до спроби вилучити з водевілю музичні номери, ми аж ніяк не порушили б його драматичної цілісності. Врахуймо й іншу специфіку обох жанрів: оперета складається із балетного дивертисменту і танців дійових осіб. Порядок елементів часто чітко визначений: діалог, спів, танець. Поміняти їх місцями, дати, скажімо, танець до співу неможливо: «зіб'ється дихання». Такій послідовності водевіль не підкоряється; це означає, що він живе

іншим, відмінним від оперети, сценічним життям. У давнину водевіль включав куплети й танці, що виконувались у ході дії акторами-універсалами.

Отже, на кінець XVIII ст. водевіль формується як окремий вид драматичного твору і театральної вистави, а саме – як невелика, найчастіше одноактна п'єса. Жартівлива пісенька, яка не тільки самостійно функціонує, а і є структурним елементом п'єси – вже не притаманна йому ознака. Непоказовими є й танці, що його супроводжують, навіть взагалі музичний супровід. Усе це розуміється лише як можливе, а не обов'язкове. Цією формальною ознакою водевіль відрізняється від оперети, що теж виникла й швидко розвинулася в XIX ст.

Однак водевіль утвердився не як частина (скажімо, фінал) іншого розгорнутого драматичного твору, а як самостійний завершений окремий твір. Підкреслимо при цьому, що цей твір відзначається постійною ознакою, властивою і його основі – веселим, гумористичним характером. Так склалося історично: водевілі-пісні виконувалися самодіяльними народними мандрівними співаками в п'єсах, що ставилися ярмарковими театрами протягом тривалого часу.

Надалі у розвитку цієї жанрової форми величезне значення мають два чинники.

Наприкінці XVIII ст. на батьківщині водевілю, у Франції, створюються спеціальні театри. Так, у 1792 р. в Парижі відкривається професійний театр, призначений для постановки п'єс виключно цього жанру. За свідченням дослідників, такі театри виникають і в інших місцях, що мало величезне значення для поширення водевілю уже як твору драматургії, в якому залишаються виразними й сценічні особливості водевілю-пісеньки з її музичним оформленням, супроводом та танцями. Водевілі-п'єси дедалі впевненіше входять до репертуару багатьох театрів, набуваючи широкої популярності.

Другим особливо важливим чинником у цьому процесі той, що водевіль перестає бути безавторським твором – він привертає до себе увагу талановитих письменників, які стали творцями цього жанру. Наприклад, у Франції – Е. Скріб, Е. Лабіш.

Український водевіль одночасно з російським виникає на початку XIX ст. На думку дослідників, український водевіль бере початок в інтермедії, вертепній драмі. Його ознаки – реалістичність, народний характер гумору, широке використання фольклору, народнопісенної творчості, що виявилось у водевілях «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Простак» М. Гоголя, «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» А. Велісовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «По ярмарку» М. Янчука та ін.

Як і у французькому (і взагалі західноєвропейському) та російському водевілях, в українському водевілі наявні ті персонажі, що створюють загальногуманістичний контекст буття людини, але, безперечно, значна кількість їх має виразну етнохарактеристику.

Цим, зокрема, український водевіль вигідно відрізняється від зразків цього жанру в літературі російській, на чому слушно наголошує П. Хропко: «Як гумористична одноактівка водевіль культивувався у творчості російських драматургів перших десятиріч XIX ст. – О. Шаховського, О. Грибоєдова, П. Вяземського, М. Хмельницького, В. Сологуба. Хоч автори й зверталися до тем народного життя, однак у водевілях ці теми не знаходили належної реалізації; за спостереженням М. Гоголя, дійові особи російських водевілів здебільшого «ані французи, ані німці, а якісь химерні люди, що не мають рішуче ніякої пристрасті та різкої фізіології».

Розглядаючи водевілі в контексті розвитку української літератури, слід визнати, що цей жанр, як і інші літературні явища певної доби, зазнає безперечного і безпосереднього впливу тих стильових явищ, що характерні для літератури цієї доби загалом. Відповідно до потужного

індивідуального, особистісного струменя, притаманного добі романтизму, водевіль у цей час тяжіє до імпровізаційної легкості у діалозі, а гра актора – до безпосереднього спілкування із глядачем та до природності, безпосередності поведінки актора на сцені.

Специфіка українського водевілю прочитується і в афористичності, властивій мові його героїв. У водевілях присутні численні прислів'я та приказки, що надають змоги оцінити й світорозуміння героїв, і комплекс моральних норм, що керує ними в їхніх вчинках.

Важливу дидактичну настанову має у водевілі й тип героя. Особливість його забезпечується такими провідними рисами, як наявність значного життєвого досвіду, виваженого погляду на життя.

Нарешті, важливий концепт у водевілі забезпечується і синкретичністю, що притаманна цьому жанру. Значною мірою специфіку жанру водевілю в системі української драматургії забезпечує і переважання в ньому так званої етичної проблематики. Проблеми етики й моралі – засадничо основоположні для українського водевілю.

Отже, враховуючи особливість жанру та його відмінність від близькоспоріднених жанрово-видових форм, можна констатувати, що водевіль – драматичний, як правило, на одну дію твір, основу якого становить побутовий сюжет з гострою інтригою, вирішеною в анекдотичному плані, та додаткові елементи, а саме музична складова – пісні й танці. Саме це, можна припустити, дозволяє не лише схарактеризувати суть жанру, але й провести чіткі межові лінії між водевілем, комедією, зокрема, музичною комедією та оперетою.

Зв'язок українського водевілю з традиційним для вітчизняної літератури «піснеспівом» забезпечив водевілю на українських теренах неповторність і повноправність.

Український водевіль є невіддільною частиною європейської культури XIX ст., він виник і розвинувся в контексті європейських мистецьких віянь, хоч значною мірою сформувався на ґрунті українських

народних традицій, про що свідчить його глибока фольклорна та соціально-історична природа.

Український водевіль XIX ст., концентруючи увагу на загальноестетичних людських цінностях, рівною мірою висвітлює загальногуманістичний контекст буття людини, виявляючи при цьому історико-культурну етнохарактеристику буття українського народу, що вигідно відрізняє вітчизняний водевіль від водевілю в російській літературі.

II. Зингшпіль

Зингшпіль (нім. Singspiel) – форма музичної вистави, властива Німеччині та Австрії, у якій поєднуються спів і діалоги.

Автори сучасних музикознавчих розвідок усе активніше звертаються до концептуального переосмислення ролі певних жанрових моделей у розвитку музичної культури, опановуючи периферію музично-історичного процесу, яка забезпечує безперервність національної традиції. Завдяки цьому стає можливим, з одного боку, об'ємно висвітлити культурно-історичну ситуацію, з іншого, – об'єктивувати її. З цього погляду, показовою є ситуація в німецькому оперному театрі: зингшпіль як жанр німецької культури не втрачає актуальності в оперному мистецтві, однак походження від міської балади й орієнтація на побутову проблематику сприяли витісненню його на периферію наукових інтересів.

В історичній ситуації німецького музичного театру саме зингшпіль, не обмежений жанровими канонами, як і французька *opéra-comique*, став універсальною жанровою моделлю, яка надавала можливості осмислювати всі злободенні проблеми нації. Засобами зингшпілю втілювалася і суто побутова проблематика, і філософські концепції містериального плану.

В австро-німецькій оперній культурі другої половини XVIII ст. репертуар музичної сцени визначала італійська опера в канонізованих альтернативах *seria* і *buffa*. Національною опозицією усталеної жанрової

моделі став зингшпіль – німецький варіант комічної опери з розмовними діалогами. Зингшпіль, як і французька *opéra-comique*, перетворився на універсальну жанрову модель, смисловим акцентом якої було осмислення актуальних проблем нації.

Наприкінці XVIII ст. зингшпіль став знаковим жанром для німецького театру. З дотриманням композиційних засад опери з розмовними діалогами у зингшпіль втілювався зміст справді універсального діапазону – від низького побутового до філософського. Щобільше, на ідейному метарівні зингшпіль виявив здатність віддзеркалювати міфи свого часу.

Німеччина вперше репрезентувала себе як національна оперна школа, а розвиток романтизму в її культурному просторі випереджає оперний театр Західної Європи у формуванні національного жанру романтичної опери. Розвиваючись у царині первозданного романтизму, німецький оперний театр керувався естетикою і відчуттям епохи, яка утверджувала на сцені легендарно-фантастичну поетику лицарського Середньовіччя, вводячи у жанровий канон незнаний вимір потойбічного, ірраціонального і містичного.

Таким чином, німецький «зингшпіль» – щось середнє між народною розмовною комедією та оперетою в сучасному сенсі не мав у своєму розпорядженні матеріалу художньої народної пісні, жвавої та запальної, якою був у авторів французької комічної опери.

12. Комічна опера

Комічна опера – драматичний твір легкого чи комічного характеру, зазвичай зі щасливим кінцем, часто може включати розмовний діалог.

Форми комічної опери вперше виникли в Італії наприкінці XVII ст. До 1730-х рр. з'явився новий оперний жанр *opera buffa* як альтернатива *opera seria*. Вона швидко дісталася Франції, де стала *opéra-comique*, і, зрештою, у наступному столітті французькою оперетою.

У 1752 р. італійською трупною, що гастролювала в Парижі, була виконана опера композитора Дж. Перголезі «Служниця-пані». Цей твір зустріли надзвичайно гаряче. Успіх «Служниці» пробудив активний інтерес до створення комічних опер з оригінальною музикою. Саме з цього часу французька комічна опера отримала цілком обґрунтоване право іменуватися такою.

Як відомо, зі «Служницею-пані», вірніше, з грандіозним успіхом, що випав на її долю в Парижі, пов'язане виникнення так званої «війни буфонів», галасливої та темпераментної дискусії з приводу шляхів розвитку оперного жанру, в якій зіткнулися погляди прихильників комічної, буфонної опери та опери «серйозної», що відштовхувалася від класицистичних традицій.

Історія цієї «війни» широко описана у літературі. Достатньо лише підкреслити, що поштовх, і дуже сильний, до виникнення французької національної школи комічної опери було дано саме у 1750-ті. І Франція створила свою національну школу, яка не є наслідувальною щодо італійської опери-буф. Інші ідейно-естетичні стимули спрямували її розвиток у бік від сформованих традицій італійської школи: французька комічна опера самовизначалася під сильним впливом Просвітництва й енциклопедистів.

Крім цього, французька комічна опера рішуче затвердила поєднання прозаїчного (без співу) діалогу з музичними номерами різної будови. Можна сказати, що тривалий етап боротьби за слово вплинув на затвердження діалогу, вільного від співочих форм. Цей момент дуже важливий для встановлення її особливостей, тому що вимагав своєї артистичної школи, що поєднує дані співаючого актора з даруванням артиста-буфона, який володіє не простою майстерністю гри на рівні драматичного театру.

Ці риси, типові саме для французької школи комічної опери (на відміну від італійської), визначатимуть надалі структурні особливості комічної опери початку XIX ст. та оперети, яка виникне в середині століття.

Вплив енциклопедистів суттєво зачепив комічну оперу. Драматург М. Седен виявився сильно захопленим ідеями цієї групи просвітників, провісників майбутніх соціальних змін у Франції. Вплив енциклопедистів на комічну оперу позначився на рішучому повороті від бурлескного типу драматургії до сентиментального, до «слізної комедії», що набуває тоді головного значення серед напрямів французького мистецтва. Цей поворот виявився вирішальним для комічної опери 1760-1780-х рр.

У співдружності з Філідором, Монсиньї, Гретрі Седен зближує комічну оперу з французькою драматургією того часу, зокрема, посилюючи літературний устрій своїх творів. Одночасно він різко підіймає роль композитора: саме на той час починає закладатися будівля комічної опери першої половини майбутнього століття, що дала чимало зразків високої культури цього музичного жанру.

Багато чого, що розвинулося у творчості Буальдє, Обера, Адана, у зародку виявляється саме тоді. Настає час, коли авторів комічних опер починають називати з прізвища композитора, а ім'я лібретиста поступово відступає на другий план.

У пору Седена і музикантів, що працювали з ним, буфонада, ексцентричні прийоми, настільки характерні для комічної опери попереднього етапу, відходять убік. Проте слід пам'ятати, що бурлескова комедія не відмирає. На бульварах, як раніше на ярмарках, продовжують існувати театри, що культивують «старі, наївні» жанри. Вони розвиватимуться й надалі. А це дасть змогу традиціям зберегтися у живому вигляді. Згодом Оффенбах та Ерве, на початку свого шляху, повернуться до цих традицій в іншу епоху та за інших умов.

І все ж тимчасово традиції бурлескного театру відсуваються в тінь. Для того, щоб зрозуміти коріння цього явища, потрібно врахувати

загальний умонастрій французького суспільства в кінці XVIII ст. Головним героєм цього часу стає персонаж із соціальних низів. Він уже не просто посміюється з вищих станів, він тепер активно протиставляє їм людину зі свого середовища. Комічна опера, що прагне йти нарівні із запитами епохи, висуває новий тип творів, у яких подібні ідеї постають яскраво вираженими.

У цей час особливе місце займає А. Гретрі, творець низки комічних опер, близьких за характером своїх сюжетів та ідейної спрямованості до міщанської драми. Гретрі обирає, як правило, героями своїх творів людей простого звання, городян та селян. Сюжетні мотиви, які він розробляє, незабаром приведуть його до революційної тематики, зроблять ім'я Гретрі багато в чому визначальним для особливостей музичного театру. Він же одним із перших прийде до жанру «опери порятунку», яка відіграє важливу роль у революційну епоху.

Опора на селянський мелос, паризький міський фольклор, правдивість інтонаційного ладу, прагнення реалістичної характеристики сценічних образів і ситуацій, нарешті, тенденція до психологічної виправданості поведінки героя, переданої засобами музики, – ці риси типові Гретрі. Тією чи іншою мірою, залежно від міри композиторського обдарування, їх можна виявити і в інших авторів комічних опер тієї епохи.

У роки, що йдуть за революцією 1789-1793 рр. та Імперією, комічна опера приходить до нового етапу свого розвитку. На ній позначається вплив панівного цієї пори романтизму, і жанр чуйно реагує на сучасні поклики часу, відгукуючись на головні художні смаки суспільства. І цього разу виникає нове покоління композиторів та драматургів, які присвячують свою творчість комічній опері. Висуваються нові імена, які створюють твори значно досконаліші та складніші в музично-драматичному відношенні.

Ф. Буальдєс – найзначніший з авторів комічних опер початку ХІХ ст., залишив важливий слід в історії цього жанру. Повз його впливу не пройшов ніхто з подальших творців комічних опер у Франції.

Серед наступних композиторів: Д. Обер, який успішно співпрацював з драматургом Е. Скрібом, який сприяв тому, що сюжети комічних опер виявилися щільно пов'язані з панівним літературним напрямом епохи – романтизмом. Серед інших – А. Адан та А. Грізар.

Романтичний напрям у французькій комічній опері зазнає відомих змін. І все-таки всупереч тому, що країна пройшла через дві революції (1830, 1848), наперекір того, що реалістичний напрям у літературі та театрі владно заявив про себе до середини століття, комічна опера продовжувала бути вірною прапору романтизму.

Вплив італійської та французької форм поширився на інші частини Європи. Багато країн розробили власні жанри комічної опери, використовуючи італійські та французькі зразки поряд зі своїми власними музичними традиціями. Приклади: німецький Singspiel, віденська оперета, іспанська zarzuela, російська комічна опера, англійська балада та савойська опера, Північноамериканська оперета та музична комедія.

Західна оперета

13. Народження оперети

Оперета – жанр музичного театру, у якому музичні номери чергуються із діалогами без музики. Оперети пишуться на комічний сюжет, музичні номери в них коротші за оперні, загалом музика оперети носить легкий, популярний характер, проте успадковує безпосередньо традиції академічної музики. Джерела оперети сягають глибини століть. Вже в античних містеріях на честь бога Діоніса, які вважаються прообразом європейської драми, можна виявити деякі жанрові ознаки оперети: поєднання музики з пантомімою, танцем, буфонадою, карнавалом та любовною інтригою. Помітний вплив на загальну еволюцію оперети справила грецька і римська комедія, потім комедійні персонажі у середньовічних мораліте, містеріях та міраклях.

Оперета – це музично-театральний жанр. Саме слово «оперета» у перекладі з італійської означає «маленька опера». Вже з перекладу стає зрозуміло, що від звичайної опери оперета мало відрізняється. Оперета, як правило, носить легкий, розважальний характер, вона не має бути трагедією. Головна відмінність оперети від опери – танець, кожна дія часто закінчується танцем. Як правило, кордебалет показує найпопулярніший танець свого часу, таким чином можна відразу визначити в який час і в якій країні було написано оперету. Ще одна відмінність маленької опери від її «старшої сестри» – усі вокальні партії, як правило, написані у пісенно-куплетному жанрі. Це пов'язано з розважальним характером оперети, куплетні пісні набагато легше сприймаються слухачами.

Оперета виникла у середині XIX ст. у Франції, а до кінця століття поширилася практично по всій Європі. Батьками оперети вважаються Ф. Ерве та Ж. Оффенбах, саме вони створили перші твори цього жанру та поставили їх на великій сцені. Перші оперети були пародіями на літературні твори, ситуація змінилася, коли публіці набридло постійно

дивитися пародії, їм хотілося чогось більшого, тому композитори відмовилися від пародій і почали створювати власні комічні твори.

До речі, до початку XIX ст. поняття «оперета» вже існувало. У розмовній промові «оперетками» називали невеликі опери на відміну від фундаментальних чотирьох- та п'ятиактних опер серйозного змісту. Але творчість Ф. Ерве і Ж. Оффенбаха наділила колишній термін новим змістом. У їхньому розумінні оперета стала веселим, буфонним, іронічним, нерідко – фантастичним видовищем, зостаючись вірною синтезу музики, співу, танцю та діалогу.

В Австрії, слідом за Францією, теж захопилися оперетою, і найбільш відомим і шанованим композитором виявився Й. Штраус-син. Він був дуже надзвичайно яскравим автором легкої музики, написав масу танцювальних п'єс для оркестру і понад десять оперет, з яких дві – «Летуча миша» та «Циганський барон» – досі популярні в усіх країнах світу.

У першій половині XX ст. розквіт ще один напрям музичного театру. Мається на увазі «нова віденська оперета», музика якої ґрунтувалася на сучасних мелодійних інтонаціях та танцювальних ритмах. Знаменитими виявилися композитори Ф. Легар та І. Кальман. Говорячи відверто, драматургія більшості неовіденських оперет досить елементарна. Сюжети схожі один з одним, але приємна, мелодійна музика та яскраві танцювальні ритми фокстроту, танго, уанстепу згладжують легкопередбачувану драматургію, а за високої виконавської майстерності старі оперети добре сприймаються публікою й у наші дні.

Структура багатоактного опереткового спектаклю, підкоряючись розвитку сюжету в цілому, все-таки складається з окремих номерів: арій (монологів), дуетів (діалогів), ансамблів (масових сцен) тощо. Глядачі-слухачі наперед налаштовують себе на сприйняття деяких номерів, що виконуються прийомами відкритого мистецтва – спілкуванням із залом та демонструють віртуозну психотехнічну майстерність. Фактично жанр

таких спектаклів окупається поєднанням театру та концерту, що й подобається постійним глядачам.

14. Франція: Ерве, Оффенбах, Лекок, Планкет

Слово «оперета» зустрічається ще в далекі часи, але означало воно зовсім не те що ми звикли розуміти під ним нині. В XVII в. оперетою називають дрібні урочисті вистави чи інтерлюдії, – своєрідні прологи до великих і пишних театральних видовищ. А пізніше оперетами стали називати маленькі опери, в яких лише співають. У середині XVIII ст. з'являються зінгшпілі, спектаклі, де співи вже чергуються з діалогом. Найбільш близька західній опереті всім своїм ладом, стилістикою та манерою комічна опера, завезена з Італії до Парижа, де судилося народитися опереті.

Особливості оперети є насамперед у синтетичності, в органічній єдності слова та музики, співу та танцю. У цьому різноманітті засобів вираження, сплавлених в одне ціле, в єдину, нерозривну тканину сценічної дії, і є специфіка жанру.

Ще в середині XVIII ст. до Франції приїжджає трупа італійської опери-буф, і з цього моменту починається формування французької комічної опери. Її мелодії прості та наївні, у них широко використовуються народні мотиви, і звучать вони щиро та лірично. Її герої вже існують у реальному побутовому середовищі, а не у піднесених сферах, де дано жити лише богам та людям царської крові. Вони, ці нові герої, живуть веселим і яскравим живим життям, вони вміють любити й страждати.

У 1854-1855 рр. на бульварах Парижа з'являються один за одним театри легкого жанру. Вони тісняться, конкурують, згоряють і знову з'являються як метелики-одноденки, заманюючи публіку всіма видами розважального видовища – водевілями, легкими комедіями, пародіями, театралізованою естрадою. Але на бульварі Тампль відкрився новий театр «Фолі-Нуviel», керований якимось Ерве, і незабаром завойовує

популярність своїми спектаклями на кшталт ревю. А потім на Єлисейських полях, цій головній вулиці Парижа, під час Всесвітньої паризької виставки загоряються вогники іншого маленького театрика. Його господар поки що нікому не відомий музикант Ж. Оффенбах. Цим двом театрам судилося закласти основу нового жанру.

У творчому доробку Ерве далеко не все рівнозначно. Він пише твори, пародії на великі опери Мейєрбера і Россіні з їх перебільшеною пишністю та ошатністю оркестровки, він ніби сперечається з модною тягою до вокальної віртуозності й повертає нас до блискучої буфонади комічної опери з вільною імпровізаційністю.

Ерве-композитор не володів ні яскравістю обдарування Оффенбаха, ні його майстерністю. Його творчі можливості нижчі. Мелодії Ерве досить одноманітні, часом примітивні. Велику форму він творить майже виключно у пародійному плані – дається взнаки відсутність техніки. Найкраще Ерве відчувається в області дрібних форм естрадної та побутової музики. Крім того, він хороший стилізатор, який легко відтворює чужий композиторський почерк.

Головна перевага Ерве – його безумовне та бездоганне знання театру, почуття театральності. Його музика може бути й невисока за своїми чеснотами, але вона завжди на місці, виконує певну драматургічну функцію і тому справляє необхідний ефект. До того ж він обдарований драматург, автор більшості лібрето своїх оперет.

Театри на французьких бульварах – приватні. Вони працюють на комерційній основі. Їх репертуар цілком визначається смаками буржуазної та дрібнобуржуазної публіки, яка складає основну масу відвідувачів. Переважна більшість бульварних театрів культивують на своїх підмостках легкі жанри: водевіль, огляд, буфонаду, пантоміму.

У 1850-х до сім'ї цих жанрів додається весела оперета, якій судилося стати одним із найяскравіших явищ художнього життя. Новий жанр виникає зі схрещення різних тенденцій, що йдуть від комічної опери та

комедії з водевілями, ексцентричної буфонади, пантоміми, пародії, огляду, кафе-концерту.

Зробившись згодом повноцінним та повноправним жанром музичного театру, оперета вбере досвід комічної опери попередніх десятиліть. Подібно до ярмаркових комедій, оперети сповнені злободенних натяків. Вони нерозривно пов'язані з побутом французької столиці, з міським музичним фольклором, із традиціями славетних паризьких співаків-шансон'є. Завдяки цьому опереті вдається стати глибоко сучасним, демократичним мистецтвом.

Набагато повнішою, щасливішою та удачливішою була доля однолітка, сучасника, а певною мірою і конкурента Ерве, великого пересмішника, дотепника Ж. Оффенбаха. Його музика то прозора, як у Моцарта, то переливається всіма фарбами іронії та сарказму.

Офіційним днем народження оперети вважається 5 липня 1855 р. Цього дня Ж. Оффенбах, справжній парижанин, хоч і уродженець німецького міста Кельна, відкрив свій маленький театр на Єлисейських полях – «Буф-Паризьєн». Протягом наступних двадцяти років він написав і поставив у театрі 89 оперет, серед яких «Орфей в пеклі», «Прекрасна Олена», «Паризьке життя», «Перикола» та багато інших. Оффенбах, чудовий театральний композитор – динамічний, життєрадісний, блискучий та елегантний – створив оперету як художнє ціле і підняв її до неперевершених висот.

Оффенбах постає перед нами як один із найбільших сатириків історії музики. Мета його сатири – побут і звичаї Другої імперії. Оффенбах був – хоч як це не голосно звучить – одним з обдарованих композиторів ХІХ ст. Тільки працював він зовсім в іншому жанрі, ніж Шуман чи Мендельсон, Вагнер чи Брамс. Це був блискучий музичний фейлетоніст, сатирик-буф, імпровізатор, фокусник, музичний трансформатор і престижиджитатор, який бездоганно знав вимоги та смаки своєї публіки, але водночас вмів зберегти свою творчу індивідуальність.

У музиці Оффенбах спокушає незвичайною простотою. Він уникає всього складного та рафінованого. У гармонійному відношенні він досить примітивний: завоювання романтиків, Листа, Вагнера його анітрохи не цікавлять. Оркестрування Оффенбаха також просте і прозоре. Його партитури ніколи не перевантажені. Але головну роль партитурах Оффенбаха, безперечно, відіграє ритм. Його танцювальні ритми перехльостуються далеко за межі опереткових сцен і бульварних театриків: вони доводять до несамовитості, до знемоги, на публічних балах, у всіх незліченних розважальних місцях, де замість чинних вальсів відправляє свої розбещені оргії канкан.

З другої половини 1860-х рр. оперети Оффенбаха розпочинають свою тріумфальну ходу за межами Франції. Публіка – у несамовитому захваті; мелодії Оффенбаха співають на вулицях, у кафе, міцно входять у побут побутової музики. Критика ж, залякана репутацією Оффенбаха – амораліста і циніка, у більшості випадків сприймає його в багнети. Вагнер, озлоблений паризьким провалом «Тангейзера», мав до Оффенбаха ненависть. У ненависті до Оффенбаха Вагнер не був самотній. На початку франко-пруської війни берлінський Союз музикантів ухвалив розпочати справжній похід на Оффенбаха, запропонувавши низку заходів бойкотного характеру, щоб паралізувати згубний вплив його оперет та пародій.

«Оффенбахіади», як стали згодом називати твори Оффенбаха, стають тим зарядом бадьорості, яким ніби наелектризована публіка, що рветься до його театру, співає його куплети та пісні, танцює знаменитий оффенбахівський канкан. Не одразу приходить композитор до тієї розгорнутої, великої опереткової форми, яка приносить йому світову славу. Він наполегливо та невтомно працює в театрах, для яких пише всілякі дрібниці, найчастіше вставні, не надто пов'язані з дією номера. Пізніше він пробує свої сили у складніших музичних формах, які приводять його до створення шедеврів, приносять йому нечуваний успіх і визнання, які назавжди вписали його ім'я в історію світової музики.

Оффенбах – перший справді великий класик оперети. Його чудовому таланту оперета завдячує своїми першими блискучими успіхами та широким міжнародним визнанням. Ерве, який виступив піонером, «розвідником» жанру, надалі був змушений задовольнятися скромною роллю послідовника Оффенбаха.

Згодом популярність Ерве та Оффенбаха поступово падає і главою французької оперети стає Лекок. Його творчість багато в чому визначила подальші шляхи розвитку жанру.

Ця роль приходить до композитора цілком заслужено. Лекок яскраво талановитий, тонко відчуває театр, з великим мистецтвом будує музичну форму, зближуючи її з оперною. Він гідний наступник і продовжувач Оффенбаха, але ще більшою мірою – Обера та інших представників французької комічної опери першої половини століття. Лекока не цікавлять пародії, йому чужа сатира. Бувши дуже плідним, він не завжди знаходить лібрето, що відповідає рівню його обдарування. У багатьох випадках Лекок виявляє явну невибагливість, звертаючись до примітивних фарсових сюжетів. Ось чому з усієї великої спадщини композитора (понад 50 оперет і комічних опер) лише «Дочка мадам Анго» та «Жирофле-Жирофля» більш-менш міцно збереглися в репертуарі багатьох театрів.

Шлях, намічений Оффенбахом, який набув розвитку у найкращих оперетах Лекока, знаходить послідовників у творчості Е. Одрана та Р. Планкета. Перший відомий як автор лірико-побутової оперети «Маскотта», написаної в традиціях пізнього Оффенбаха і сюжетно нагадує «Периколу». На відміну від нього Планкет відроджує традиції романтичної, комічної опери на кшталт «Білої дами» Буальдєс. Його знаменита оперета «Корневільські дзвони» написана на сюжет легенди про дзвони занедбаного старовинного замку, які мають задзвонити з появою законного господаря.

Французька оперета цього періоду остаточно узурпує тематику та сюжети комічної опери. Вона все далі йде від сучасності, стає суто

розважальним жанром. Одран та Планкет – останні представники «золотого століття» французької оперети. 1880-ті рр. – початок її занепаду. Оперета деградує, вироджується. Її сюжети дрібнішають, вона скочується до грубого фарсу, до непристойностей.

Безсумнівно, більшу і значну постать у розвитку французької опереткової школи являє собою Планкет. У 1887 р. з'являються «Корневільські дзвони», що вражають щирістю інтонацій, романтичною схвильованістю та правдивістю музичної мови. Ця оперета стає одним із найрепертуарніших творів опереткової класики на світовій сцені.

Після класиків французької оперети Лекока, Одрана та Планкета до початку XX ст. цей жанр занепадає. На зміну йому приходять фарси з пікантностями та непристойностями, всілякі естрадні огляди, спектаклі мюзик-хольного типу.

Лекок – творець нового напрямку у французькій національній опереті. Його творчість відрізняється романтичними рисами, що підкуповує м'якою лірикою. Оперети Лекока за своїми жанровими ознаками дотримуються традицій французької комічної опери з широким використанням народнопісенного начала, поєднанням зворушливої чутливості з живими та переконливими побутовими характеристиками. Музика композитора відрізняється яскравою мелодійністю, традиційною танцювальною ритмікою, життєрадісністю та гумором.

Франція перестає бути законодавицею моди жанру оперети. Відтепер ця роль на багато десятиліть переходить до Австрії.

15. Австрія: Зуппе, Мільокер, Штраус, Легар, Кальман

До кінця XIX ст. у молодому жанрі оперети, що виник у Парижі, спостерігаються докорінні зміни. В результаті французька оперета поступається першістю віденській, і відповідно «опереткова столиця» переміщується до Відня.

Чому це сталося? Довгі роки французька оперета харчувалася талановитою та щасливою співдружністю: Оффенбах – Мельяк – Галеві. Найкращі зразки жанру – «Прекрасна Олена», «Синя борода», «Паризьке життя», «Герцогиня Герольштейнська» та інші – були створені цим чудовим терцетом. Співдружність композитора та лібретистів розпалася на початку 1870-х.

Відень здавна був одним із найзначніших, найпомітніших центрів музичного та театрального життя Європи. Згадаймо, що саме у Відні створив свого безсмертного Орфея Глюк, що тут творили найбільші композитори Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. У Відні бурхливо процвітало меценатство, заступництво талантам, тут мистецтво було «в моді».

Віденська оперета на довгі роки стає королевою сцени, найпопулярнішим у всьому світі видом мистецтва зі своїми законами, своєю естетикою та особливим національним колоритом. У цієї законодавиці нових музичних та сценічних форм, нової поетики, нового стилю опереткового мистецтва – своя передісторія. Якщо прамати французької оперети – комічна опера, то австрійська пов'язана в минулому з демократичними формами пісенних творів, зінгшпілів з їхнім химерним поєднанням буфонади та романтичної феєрії, гостро сучасних елементів побуту та далеких від життя фантастичних сюжетів.

До середини XIX ст. складається стиль танцювальної віденської музики, знаменитого віденського вальсу, який стає предметом культу чи не всієї Європи. Вальс – демократичний, але він проникає і в аристократичні салони. Формою вальсу користуються великі класики: Моцарт, Бетховен, Шуберт.

У відпрацьованому, удосконаленому вигляді вальси Й. Ланнера та Й. Штрауса-батька стають не лише найпопулярнішою танцювальною формою, а й хоровою. Такі передумови розвитку оперети Австрії. Її завозять із Франції, але на рідному ґрунті зріють паростки майбутнього

«віденського» опереткового стилю. Він складається під безперечним впливом Оффенбаха, на творчості якого виховуються всі композитори австрійської опереткової школи.

Віденська оперета розмовляє іншою мовою, мовою тонких нюансів, гнучкого, витонченого віденського діалекту, їй властива веселість, за якою завжди стоїть легкий смуток, її почуття романтичні й немов оповиті мрійливим серпанком.

У віденській опереті немає французького скепсису та іронії, що роз'їдає, її тягне до себе стихія лірики, – саме цим характерні класичні оперети одного з основоположників цієї школи Ф. Зуппе. Він вихований на італійській оперній музиці, на широкому її мелодійному розливі. І все ж таки Зуппе залишається австрійським оперетковим композитором, поєднуючи у своїй творчості побут віденської вулиці з монументальною оркестровою формою.

На відміну від Парижа, де панував канкан, у Відні господарем становища був вальс. Вальс кружляв голови, підкорював серця і, здавалося, не був схильний до минутих примх часу і моди. У XIX ст. (як, втім, і донині) віденський вальс – це щось більше, ніж просто побутовий танець; це вираження національного духу, історично сформованих рис національного характеру – оптимізму, життєрадісності й, можливо, деякої патріархальної благодущності. Віденський вальс, віденські оркестри танцювальної музики, керовані Ланнером, Штраусом-батьком, а пізніше великим Штраусом-сином, слугували предметом національної гордості, а також «предметом експорту» (до кінця століття «експорт» поширився і на віденську оперету).

Перші австрійські оперети 1860-х були написані в наслідування французьким. У жодній країні (крім Франції) насіння, посіяне Оффенбахом, не дало таких яскравих і пишних сходів, як в Австрії, де ґрунт для них виявився найбільш сприятливим. Тут були живі традиції старого зингшпілю – і в його високих класичних зразках, чому сприяв

незмінний культ Моцарта, і в простішій, доступнішій широким народним масам формі побутової або чарівної комедії з вставними музичними номерами, що йде від ярмарку та балагану.

Приїзд Оффенбаха зі своїм театром до Відня і сенсаційний успіх його гастролей започатковують виникненню в країні вітчизняної оперети, створенню якої Австрія зобов'язана двом своїм композиторам — К. Мілльокеру та Ф. Зуппе.

Оффенбах, при своїх відвідуваннях Відня познайомився з творчістю И. Штрауса і зблизився з композитором, підказавши йому думку, що з усіх особливостей свого обдарування Штраус має прийти до оперети. Однак для Штрауса театр був якоюсь чужою державою, а драматургія залишилася чужою майже до останнього дня життя композитора.

У 1870 р. Штраус пише свою першу оперету, яка була провалена через безпорадність лібрето. Ця невдача не зупиняє композитора, і вже наступного року він випускає наступну оперету. А в 1874 р. Штраус пише наступний твір — перлину опереткового жанру — «Летючу мишу». Сенсаційний успіх цієї оперети остаточно пов'язує Штрауса з театром. Починаючи з «Летючої миші» про віденську оперету можна говорити як про самотутнє явище європейського музичного театру, що цілком склалося.

«Летюча миша» стала вирішальним моментом у театральній біографії композитора значною мірою тому, оскільки у п'єсі він відчув «віденську кров». Лише через десять років Штраус отримує можливість знову звернутися до сюжету, близького йому насамперед за національними рисами — «Циганський барон».

Перш ніж підійти до цього твору, дозволимо у кількох словах схарактеризувати особливості штраусівської оперети. Штраус, якщо підсумувати всі його навіть невдалі досліди, став родоначальником особливого жанру в опереті, який набув найменування «танцювальної оперети».

Цей новий жанр характеризується такими характеристиками. Насамперед вся використовувана композитором ритміка танцювальна. Подібно до того, як всі оркестрові твори Штрауса використовують тільки цю ритміку, так і його оперети майже цілком спираються на неї. Тому, називаючи його оперету «танцювальною», маємо на увазі всю сукупність тих елементів, з яких вона складається. У сумі своїй вони створюють нову школу опереткового жанру, що різко відрізняється від французької.

Таким чином, і в галузі оперети Штраус став творцем жанру, який, подібно до віденського вальсу, починає свою переможну ходу за межі Австрії. Танцювальна оперета, як жанр, що склався, – єдина панівна відтепер форма опереткового спектаклю. І саме зі Штрауса починається явище, що змінює вигляд оперети у наступні роки. Колись Ж. Оффенбах народив австрійську оперету. Тепер Й. Штраус на берегах Сени стверджує цей же жанр у новому вигляді, і французька оперета, починаючи з 1880-х рр., за своїми структурними особливостями все більше слідує штраусівській традиції.

Послідовниками Штрауса стали Ф. фон Зуппе і К. Мілльокер, чії оперети теж належать до великої віденської традиції, хоча більшість із них значно застарілі через дуже слабкі лібрето.

Своєрідна творча особа іншого найбільшого представника віденської оперети Ф. Зуппе. Юність Зуппе пройшла в Італії, і це наклало відбиток на характер його композиторського мислення. У творах Зуппе позначається вплив італійської музичної культури. Його мелодика багата на «італіізми», його техніка – це техніка солідного оперного композитора італійської виучки.

Наприкінці 1860-х до оперети звернувся театральний диригент та обдарований композитор К. Мілльокер. Він почав з одноактних оперет, але спочатку не зміг досягти скільки-небудь помітного успіху. Третій класик віденської оперети Мілльокер не мав такої яскравої творчої індивідуальності, як Штраус або Зуппе. Проте слава видатного майстра

опереткового жанру їм цілком заслужена. Цю славу принесла Мілльокеру його найкраща оперета «Жебрак-студент», яка є такою ж вершиною жанру, як «Летуча миша» Штрауса або «Боккаччо» Зуппе.

Великим майстром опереткового жанру був і К. Целлер, обдарування якого розгорнулося особливо яскраво в 1890-ті рр. Разом з тим творчість Целлера свідчить про відоме звуження горизонтів віденської оперети, про схематизацію її сюжетів і музичних форм. Оперети Целлера начебто повертають жанр до традицій веселого, наївного зингшпілю. Після «Циганського барона», «Боккаччо» та «Жебрака-студента» вони здаються дещо старомодними. Тим часом зингшпільні традиції відроджуються композитором на новій основі. У його творчості неважко побачити ознаки переорієнтування жанру та наближення його до того типу ліричної мелодрами-буф, яка в наступний період займе панівне становище у віденській опереті, а потім і в опереті інших країн.

Зуппе помер у 1895 р., Целлер у 1898, Штраус і Мілльокер у 1899. Оперета осиротіла. Необхідний був новий самобутній талант, здатний здійснити реформу і довести жанр до вищої точки його розвитку. Такою загалом була обстава, яка підготувала появу Ф. Легара.

Цей художник – одне з найпарадоксальніших явищ жанру. Він створив нову форму оперети, привівши її у відповідність із колишніми традиціями, – і він же виявився родоначальником тих кліше, які й досі дорікають жанру. Однак він намагався звергнути створений ним же штамп, наважившись відмовитися від комедії, від обов'язкового хепі-енду. Те, що робив Легар в останній період творчості, сучасники навіть не вважали оперетами – ці дивні твори називалися «легаріадами». Вони примикали, з одного боку, до ліричної опери; з іншого – за кілька десятків років «легаріади» передадуть естафету сучасному мюзиклу. Художній образ Легара у всій його своєрідності міг скластися лише на межі ХХ ст., у тривожному передчутті історичних катаклізмів. Звідси меланхолійний, похмурий колорит його мелодій та оркестру, який один критик назвав

навіть «зародком смерті». І разом з тим творчість Легара ще міцним корінням пов'язана з традиціями легкої музики старого Відня.

Вершиною його творчості вважають оперету «Весела вдова». У чому важлива новизна цього творіння? Насамперед у сучасній темі, взятій серйозно, не в плані водевілю чи пародії. Сучасність – це відбиток найхарактерніших прикмет епохи, розкриття їхнього впливу на людські душі, характери та взаємовідносини. Усе це вважалося привілеєм «серйозних» мистецтв – опери та драми. Тепер це право перехопила оперета.

Легар створив загалом ту структуру опереткового видовища, яка була гранично відточена Кальманом і зберігалася багато років. Чіткі ампуа (це не означало однакові характери), чергування ліричних та комічних епізодів, система шлягерів, величезна роль танцю, драматичні фінали актів, серйозна колізія та обов'язковий щасливий кінець – такою стала тепер віденська оперета. Щоправда, сам Легар за кілька років відійшов від знайденого ним же, щоб шукати нове.

Ще один класик жанру І. Кальман. Майже три десятки років Легар і Кальман йшли пліч-о-пліч, створюючи новий тип оперети кожен зі своїх позицій. Кальман суворіший до музично-драматургічної форми, до відбору лейтмотивів та ремінісценцій; Легар у цьому відношенні – безпосередніший, щедріший, що часом веде до розпливчастості, деякої безладності музичної драматургії. Кальман більш прямолінійний у соціальній спрямованості його найкращих оперет («Сильва», «Баядера», «Маріца», «Принцеса цирку»), відверто висміюючи представників аристократії. У Легара ж інтерес до інтимного людського переживання, прихованих душевних рухів часто притупляв соціальне чуття.

Численні завоювання жанру є заслугою Легара і Кальмана. Відкристалізована триактна форма, експресія музичного вираження, потяг до фольклору, гостро драматичні колізії, що є сусідами з контрастними

буфонно-комічними лініями, величезна роль сучасного танцю, ритміки та танцювального шлягера.

З оперет «віденської школи» поступово відгалужується напрям, витoki якого у фольклорних багатствах угорських пісень та танців. Його яскравий представник – І. Кальман, багато оперет якого не втратили свого значення й понині. Сам композитор бачив своє завдання у створенні «легкої, життєрадісної», дотепної, ошатно одягненої та яскраво звучної «музичної комедії». У кальманівських оперетах є і крихти сатири, але на відміну від класичної оперети це тільки крихти. Сатирична агресивність тут перестає бути агресивністю. Так звана «неовіденська оперета» Легара й особливо Кальмана приносить із собою культ маленького міщанського щастя, одурманливий ресторанный чад, атмосферу чуттєвого, «пристрасного» кохання. Кальман зробив своєрідний переворот, відійшовши від чистої танцювальності віденської класичної оперети та наситивши свої клавiри розгорнутою музичною драматургією.

Мюзикл

16. Витoki мюзиклу

Як відомо, колискою духовної культури США були північно-східні штати, так звана Нова Англія, яку, починаючи з 1620, переважно заселяли англійські пуритани. Їхнє нетерпиме ставлення до театру багато в чому визначило його долю в Америці. XVII ст. – вік англійської буржуазної революції. Пуритани, що прийшли до влади, свою ненависть і зневагу до феодальної аристократії перенесли на театр. Особливо ненависними були для них музичні вистави, що мали велику популярність при королівському дворі. У 1642 р. англійський парламент спеціальним указом закрити всі театри й заборонити будь-які театральні вистави. Повністю викоринити театр, звичайно, не вдалося, але удар все ж таки був дуже сильний. Так,

музичний театр Великобританії на три століття став споживачем іноземної творчої продукції.

Аналогічно склалася доля театру Америки. Пуритани, що переселилися сюди з Англії, приділяли велику увагу розвитку інтелектуальної культури, випереджаючи в цьому відношенні багато країн Європи. Гарвардський університет було засновано вже 1636 р. Умови художнього життя склалися менш сприятливо. Пуритани, з їхньою релігійною нетерпимістю та проповіддю аскетизму, зробили все можливе, щоб перешкодити розвитку мистецтва. З фанатичною завзятістю вони переслідували художню літературу, музику, театр. Інтерес до краси світського життя викликав підозру в аморальності. Під сумнів ставилося все, що виходило за межі пуританського ідеалу «скромності, суворості та простоти». Театр був затаврований «храмом диявола».

Тоді як європейське Просвітництво XVIII в. зробило мистецтво своєю найважливішою зброєю, американські просвітники відводили йому дуже незначну роль у житті. У Франції напередодні й під час Великої французької буржуазної революції театр виконував важливу ідеологічну роль, в Америці ж у період визвольної війни колоній тимчасовий революційний уряд провів закон про заборону театральних п'єс, спектаклів, азартних ігор, півнячих боїв і всякого роду інших дорогих розваг.

Тим часом театральна опозиція пуританам була сильною, і театральні вистави поширювалися, хоч і поза рамками офіційної ідеології. Першими центрами театральної та музично-театральної культури стали південні рабовласницькі штати Вірджинія та Південна Кароліна. Сюди, всупереч протестам пуритан, у величезній кількості прибували з Англії різні театральні трупи. Грали головним чином англійські «баладні опери», часто у досить убогому виконанні. Найчастіше не було оркестру, інколи ж навіть клавесина. Нерідким було виконання «опери» єдиним актором.

В Америці, як і в Англії, пуритани, попри всі старання, не змогли викоренити театр. Їм вдалося витіснити театр у найубогіші приміщення. Ще в середині XIX ст., коли в Нью-Йорку було вже досить чудових шкільних та університетських будівель, розкішних клубів, житлових будинків, подібних до палаців, музичні вистави як і раніше давалися в приміщеннях з найгіршою славою, репутація яких була на одному рівні з шинками та публічними будинками.

Подібне становище обумовлювалося аж ніяк не бідністю країни, але думкою, що театр не заслуговує на таку повагу та увагу, як торгівельна, фінансова чи політична діяльність. До того ж лихоманкове збагачення країни, яке почалося після громадянської війни й перетворило США на потужну капіталістичну державу, супроводжувалося ідейною деградацією американського суспільства. У цих умовах театральне мистецтво без скільки-небудь серйозної підтримки не могло розвиватися. Переслідуючи театр, пуритани прирікали його на роль безідейного «третьосортного» мистецтва. Таке ставлення паралізувало прагнення молодого театру стати громадською трибуною. Зрештою, американський музичний театр задовольнявся роллю, яка перейшла до нього у спадок від баладної опери та концертної естради. Він оформився як мистецтво винятково легкожанрове, розраховане лише на бездумну розвагу. Навіть нині музичний театр США переважно орієнтований на розважальність. Все це багато в чому пояснює, чому саме музична комедія, а згодом мюзикл став головним жанром американського музичного театру, тоді як опера й досі має порівняно обмежену аудиторію.

Отже, прослідкуємо головні складові, що передували появі мюзиклу.

У XVIII ст. у різних країнах Європи народилися і набули популярності комедійно-музичні вистави. В Італії це була так звана опера-буф, у Франції – комічна опера, в якій спів чергувався з розмовою. В Англії аналогічний жанр набув назви **баладної опери**.

Її далекими попередниками були комічні вистави XVI ст., так звані «дроллс», розігрувані мандрівними акторами, нащадками середньовічних жонглерів та менестрелів. Ці неписьменні артисти виконували свої тексти у віршованому розмірі на мелодії сучасних популярних балад.

Жанр зародився в Англії XVII ст. і був «привезений» переселенцями до Америки, де набув широкого поширення, відповідаючи потребам у розвазі мешканців Нового Світу. Специфікою жанру була опора на відомий літературний твір або історичну подію, що подавалася в гротескній формі, і використання як музичної основи популярних на момент представлення побутових пісеньок, до яких складався текст, що відповідав сюжету і містив не тільки гумористично-сатиричні, любовні колізії, а й соціально-злободенні.

Баладну оперу XVIII ст. не можна назвати музичним театром у повному сенсі слова. Це була комедійна п'єса, рясна піснями. Музика таких творів, як правило, не була оригінальною, а була обробкою популярних мелодій. Такі баладні опери не мали іншої мети, крім розваги. У той час як у Франції, Німеччині, Австрії, не кажучи вже про Італію, комічна опера стала згодом повноцінним музичним жанром, музичний рівень баладних опер залишався дуже примітивним. Проте баладні опери стали основним жанром музичного театру аж до середини XIX ст.

Іншою прикметною особливістю баладної опери була опора на міський пісенний фольклор. Такого роду музичний матеріал виявився популярним на межі XIX-XX ст. Для естради, що народжувалася, апелювала до масової аудиторії, фактор впізнаваності нескладних мелодій, які були близькі американському побуту, легко сприймалися і запам'ятовувалися, зберігав першорядне значення. Домінівна роль міського пісенного фольклору характерна і для мюзиклу протягом 1900-1910-х рр.

Прагнення баладної опери до злободенних тем, до зображення повсякденного побуту, елементи сатири – все це певною мірою було предтечею мюзиклу.

Театр менестрелів. На початку XIX ст. в Америці поширилася своєрідна форма народних розваг – «мінстрел-шоу», тобто «виступ менестрелів», у яких білі виконавці мазали обличчя палеюю пробкою та натягували на голови чорні кучеряві перуки, імітуючи негрів. Коріння мистецтва американських «менестрелів» беруть початок в англійській баладній опері й навіть у більш древніх блазнівських виставах – «дроллс».

Театр менестрелів – жанр американського походження, з'явився, на думку дослідників, на зламі XVIII–XIX ст. Усі ролі у «мінстрел-шоу» виконували чоловіки, спочатку білі, потім виникли трупи з негритянських артистів. Основою сюжету були комічні вистави на тему життя негрів та їх господарів. Остаточно жанр у всіх своїх складових складається до середини XIX ст.

Особливе значення для американської культури та мюзиклу має та музична спадщина, яку зберіг «театр менестрелів». З'ясувалося, що багато негритянських композицій походять від шотландських та англійських пісень, але в остаточному варіанті є синтезом європейського та африканського музичного мислення. Вони стали джерелом для творчості американських композиторів у XX ст. Слід зазначити, що у період розквіту жанру, остаточно XIX ст., багато менестрельних труп супроводжували свій виступ звучанням оркестру.

З менестрельного театру до мюзиклу перекочувала також імпровізаційна побудова розмовних сцен. Їх непередбачуване розгортання, насиченість каламбурами та жартівливими натяками, «змаганнями» дійових осіб в дотепності та буфонними бійками надавало зазначеним епізодам особливий динамізм, сприяло постійної концентрації глядацької уваги, а у великому плані – варіабельності сценічної форми того чи іншого спектаклю.

Дуже перспективним виявилось й запозичення мюзиклом інтонаційних та ритмічних особливостей виконання пісенно-побутових номерів у «негритянській» манері (точніше, на «менестрельний» лад).

Своєрідність зазначеного «сплаву» зумовило найширшу популярність пісень та інструментальних награвів із репертуару «менестрелів». У рівній мірі цей репертуар став поживним середовищем для концертно-блюзових форм, регтайму, кекуока та інших «передджазових» жанрово-стильових утворень, що адаптуються мюзиклом.

Менестрелі залишили по собі цілу криницю пісень, що послужили джерелом творчості американських композиторів. У музиці «театру менестрелів» сформувалися деякі ранні елементи джазу (регтайм). На початку XX ст., влившись у бродвейську естраду, менестрелі сприяли проникненню джазу на сценічні підмостки.

Екстраваганца – жанр французького походження. В Америку він був завезений в 1857 італо-французькою трупю. Назва жанру міцно вкоренилася у Новому Світі й позначала екстравагантні, тобто незвичайні, фантастичні вистави, насичені спецефектами, останніми технічними досягненнями театральнo-сценічного оформлення, сповнені мелодраматичних подій і запаморочливих сценічних ефектів, приправлені піснями та танцями, елементами вар'єте та цирковими атракціонами.

Дія в екстраваганці здебільшого відбувалася у чарівному світі духів і фантастичних істот. В ній чималу роль відіграє музика, яка спирається на різні джерела, починаючи від відомих класичних творів і закінчуючи пісеньками-одноденками. Пізніше в екстраваганцах використовувалися дивовижні акробатичні трюки та виступи дресованих тварин. Прийоми динамізації дії, формування плеяди різнобічних акторів – все це стало безперечним внеском екстраваганци у мюзикл.

Безпосередній внесок екстраваганци у розвиток мюзиклу, окрім впливу на стиль та динаміку дії, полягав ще й у тому, що молоді обдарування набували тут можливість для різнобічного прояву свого таланту. Багато «зірок» раннього мюзиклу пройшли школу екстраваганци. Різнобічність цих акторів, своєю чергою, надихала багатьох лібретистів та композиторів на створення творів, які потребували виконавського

професіоналізму як у галузі акторського та вокального, так і танцювального мистецтва.

Бурлеск є так званою «травестією», або пародією на серйозну і відому п'єсу, був популярний в Англії в XVII–XVIII ст., а з середини XIX ст. став відомий і у США. У XIX ст. елементи французького ревю як музичних інтермедій дедалі більше проникали у жанр бурлеску, отже популярні пісні та комічні номери стали важливіше, ніж літературне першоджерело. У такому ж вигляді бурлеск прибув і в Америку, де він проіснував майже без змін до 1868 р., запозичуючи окремі елементи й в інших легких жанрів: «театру менестрелів», вар'єте, екстраваганці.

Музика бурлеску – популярні пісні, комічні куплети – стала його невіддільною частиною. Усі ролі у цьому жанрі виконувались жінками.

Значним кроком у розвитку цього жанру стало створення самостійної, написаної одним композитором музики до конкретної вистави. Розквіт жанру належить до рубежу XIX–XX ст., однак у перші десятиліття XX ст. кіно, що набуває все більшого значення, витісняє цей жанр. Бурлеск залишив у «спадщину» мюзиклу гостроту трактування сучасних проблем – висміювання чванства і корупції можновладців, дурості та самовдоволення.

Сарсуела – іспанський національний різновид опери та оперети. Її чотири основні ознаки: іспанська мова, чергування музичних номерів із розмовними діалогами, присутність номерів в іспанському стилі та щаслива розв'язка. Сарсуела, представлена в Іспанії в XVII ст., сягає своїм корінням в популярний іспанський традиційний музичний театр. У ньому чергуються розмовні та співочі сцени, останні включали танці, номери приспіву та гумористичні сцени, які зазвичай були дуетами.

Ревю – жанр французького походження, за своєю специфікою схожий на водевіль. Це естрадний огляд, що складався з пародій, комічних номерів, пісень, танців, але, на відміну від водевілю, тут характерна єдність тематичного задуму та музики. У водевілі сюжет не відігравав істотної

ролі. Постановники ревію, навпаки, прагнули знайти ясну, чітку тему, що пов'язувала окремі, розрізнені номери.

Значний удар по ревію завдало кіномистецтво, особливо поява звукового кіно. Мюзикл увібрав з ревію вміння поєднувати найрізноманітніші і, здавалося б, несумісні елементи, а також джаз.

На відміну від водевілю, музичне оформлення ревію із самого початку було значно витриманішим за стилем, що пояснювалося запрошенням кваліфікованих композиторів-професіоналів та зацікавленістю продюсерів у демонстрації оригінального, навіть ексклюзивного «звукового матеріалу». Ці ознаки, безсумнівно, виявилися близькі мюзиклу, що народжувався, і багато в чому визначили спрямованість його еволюції в довоєнний період. З ревію до мюзиклу перейшло вміння об'єднувати в одній виставі найрізноманітніші, на перший погляд, несумісні елементи. Крім того, завдяки ревію до мюзиклу прийшов джаз.

Оперета. Мабуть, найбільш складною проблемою, що активно дискутувалася й дискутується у спеціальній літературі, є наступний зв'язок мюзиклу з оперетою. Американський мюзикл, що затверджувався у 1920-ті рр., самовизначаючись, об'єктивно протиставив себе опереті як видовище глибоко демократичне за духом і, крім того, органічніше в естетичному відношенні.

Найважливішою особливістю класичної (англійської й віденської) оперети була чільна роль музичної драматургії – як у розгортанні вистави й у динамічній репрезентації ключових персонажів. Саме ця особливість була сприйнята раннім мюзиклом, акцентувавши на першорядне значення літературно-сценічної основи музично-театрального «дійства».

Поступово, однак, роль музично-драматургічної складової в мюзиклі неухильно зростала, чому сприяла діяльність низки універсально обдарованих композиторів, які створювали і оперети, і мюзикли, з додаванням в останні специфічні «опереткові» прийоми. Завдяки цьому найрізноманітніший музичний матеріал сучасної масової культури

поступово залучався до драматургічного процесу. Найближчим наслідком зазначеної тенденції стало формування в післявоєнний період нового внутрішньожанрового різновиду мюзиклу – так званої «рок-опери», в якій словесні епізоди замінюються речитативами, аріозо та ансамблями, лейтмотивна техніка використовується як «цементуючий» компонент інструментального.

Майже до кінця XX в. у США не було своєї оперети, виконувались твори паризьких, лондонських та віденських композиторів. Французькі трупи, які спочатку гастролювали тільки в південних штатах, де були поширені в основному французька та креольська мови, у 1870-1880 рр. почали виступати й у англomовних північних штатах, включаючи Нью-Йорк. Тамтешня публіка змогла познайомитися з оперетами Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока та Е. Одрана невдовзі після їхньої прем'єри в Парижі. Деякі паризькі та віденські оперети включалися і до репертуару англійських опереткових труп.

Жанр оперети зародився в Європі у середині XIX ст. Однак оперети популярних європейських композиторів (Й. Штрауса, Ж. Оффенбаха, І. Кальмана, Ш. Лекока та ін), як не дивно, в Америці не мали великого успіху. Характерною рисою побутування жанру в США стає популярність деяких другорядних європейських оперет.

Найбільше у XIX ст. американців приваблювала творчість англійських опереткових композиторів. Під впливом європейських оперет з'являються й американські. Розквіт американської оперети пов'язаний з іменами композиторів Р. Ковена, Р. Крекера, Р. Лудерса, З. Ромберга, У. Херберта, У. Юманса та ін.

Американська оперета наслідувала європейську, її романтизм, екзотичність, мелодраматичність, безумовно, притягали, проте не відповідали потребам нового часу та запитам суспільства. Реалістичність, злободенність, сатира і гумор, пов'язаність з американською дійсністю – ось що було необхідно американській публіці. Такою відповіддю, на

відміну від оперети та інших жанрів, з'явився мюзикл, який увібрав усе найкраще від попередників.

Джаз. Мюзикл синтезував у собі елементи різних жанрів: баладної опери, «театру менестрелів», екстраваганци, бурлеску, водевілю, ревію, оперети. Джазу у цьому синтезі належить роль ферменту, каталізатора.

Джаз сформувався у XIX ст. на основі музики різних народів, а в наступному столітті, завдяки посередництву радіо та грамзапису, швидко поширився по всьому світу. Значну роль в його формуванні відіграли англійські, а частково і французькі народні пісні, іспанські танці, військові марші, церковна музика. Але справжніми творцями джазу були раби-негри, завезені до Америки з Африки кілька століть тому. Гармонія та інструменти джазу, крім банджо, були європейськими; проте ритм і манера виконання – афро-американськими. Сутність джазу полягає в інтонаційних, ритмічних та тембрових засобах, які неможливо точно виразити в нотному записі. Стихія джазу – імпровізація. Джаз виявився винятково живучим та гнучким жанром музики. Кожне нове десятиліття вносило і продовжує вносити до джазу стильові зміни, не змінюючи його сутності.

У музичних шоу 1920-х рр. дедалі більше використовувалися елементи джазу. Композитори та виконавці стали розуміти, що в джазі Америка набула власної музичної мови, яка здатна надати справжньої самобутності американській музиці. Д. Гершвін, Е. Берлін, К. Портер, Г. Арлен, Р. Роджерс та інші композитори сплавили до купи європейські музичні форми з пронизливими звуками негритянської музики та її надскладними ритмами, створивши комерційно привабливу й одночасно художньо значну музику. Питома вага джазу в сучасних мюзиклах зросла ще більше.

Резюмуючи вищевикладене, слід наголосити, що синтезуючий потенціал мюзиклу багато в чому обумовлюється генезою названого музично-театрального жанру. Мюзиклу вдалося увібрати до себе та асимілювати найбільш значущі компоненти англо-американської баладної

опери, англійської та віденської оперети, французької екстраваганси, деяких різновидів водевілю, бурлеску, ревю, а також менестрельного театру. Вказаною обставиною визначається провідна роль інтегративних процесів, підтверджена всім ходом формування та становлення мюзиклу.

Крім того, виняткова життєздатність мюзиклу, що виявилася в умовах гострої напруженої конкуренції з іншими формами «легкожанрового» музичного театру, стимулюється його динамізмом, відкритістю та органічним засвоєнням різноманітних новацій. Цим, зокрема, пояснюються плідні «діалоги» мюзиклу з джазовою, поп/рок-музикою, із класичними традиціями та авангардними здобутками сучасного драматичного театру, хореографії, кіномистецтва.

17. Становлення мюзиклу в США

Мюзикл – цей жанр став одним із найпопулярніших і масових у культурі ХХ ст. Специфіка його формування та історії багато в чому була обумовлена соціально-культурними, мистецькими факторами, які вплинули й на зародження джазу. Його розвиток відбувався протягом усього ХХ ст. і продовжується зараз, на початку ХХІ ст.

Мюзикл як жанр ХХ ст. увібрав і відбив найважливіші особливості культури цього часу, і насамперед – спрямованість на розважальність та масовість. Однак і до нього існувала значна кількість жанрів, які відповідали цим критеріям. Які ж особливості даного жанру визначили його специфіку та найбільшу затребуваність серед інших?

1. Відмінною рисою мюзиклу стало лібрето, засноване, як правило, на літературному бестселері («Ромео і Джульєтта», «Собор Паризької Богоматері» і т.п.). Пізніше в якості основи для сюжету могли бути використані відомі кінокартини («У джазі лише дівчата») або події, що запам'ятовуються. Лібрето настільки важливо для мюзиклу, що склалася традиція номінувати найкращі з них на різні літературні премії.

2. Сюжетна основа спирається, як правило, не тільки на розважальний сюжет з любовною інтригою, а й на соціально значущі в побутовому, політичному плані аспекти буття сучасної людини, торкаючись важливих для неї питань. Саме ця риса багато в чому відрізняє мюзикл від оперети.

3. У мюзиклі для створення художнього образу рівнозначні ролі музики, хореографії, акторської майстерності, драматургії, на відміну від оперети, де значення має насамперед акторське та вокальне мистецтво.

4. Для мюзиклу характерно: амплу артиста – «синтетичний актор», який вмів добре співати, танцювати, декламувати, говорити ритмізовано.

До еталонних зразків жанрової специфіки можна віднести мюзикли «Моя прекрасна леді», «Вестсайдська історія», «Кішки» та ін. Безумовно, формування жанру не відбулося миттєво. Жанрові попередники мюзиклу, їх специфіка, вдалі прийоми стали органічною частиною нового жанру ХХ ст., і вплив того чи іншого з них так, чи інакше простежується в кожному мюзиклі. Наприклад, у «Кішках» – ревю, у «Хелло, Долли» – оперети тощо. Слід зазначити, що для європейського мюзиклу характерний вплив як розважальних жанрів, так і серйозних – опери з її системою лейтінтонацій, номерною структурою форми. З іншого боку, на формування специфіки мюзиклу великою мірою вплинула історична і соціально-культурна специфіка становлення інститутів мистецтва США, власне театральної індустрії.

Визначальними у розвитку культури США стали кілька чинників, і передусім – величезний вплив англійської культури. Переселенці з Великобританії до Нового Світу привозили не лише предмети побуту, а й головне – свій культурний світогляд, традиції, свої цінності. Зокрема, театр вважався мистецтвом для плебеїв, чимось низькопробним, здатним задовольняти лише невисокі морально-естетичні потреби, мистецтвом для натовпу. Довгий час таке ставлення до театру, та й до інших видів мистецтва сприяло виникненню лише розважальних жанрів з жалюгідними

лібрето, непристойностями, поганою літературною та музичною основою. Однак приблизно із середини XIX ст. заповзятливі нащадки англійських торгашей дедалі більше звертають увагу на театр як на джерело економічного доходу. На початку XX в. на Бродвеї з'являється ціла низка театрів, призначених для солідної аудиторії. Ці театри приносили і приносять чималий дохід їхнім власникам. Основою стає спрямованість на розважальні, милі любовні історії з гумором, мелодраматичні ходи, які так подобалися публіці.

Спочатку мюзикл був приречений на розважальність та комерційну залежність: те, що не дає доходу, не має права на життя. З часом ця підпорядкованість стала першим чинником уразливості жанру. Все більше накопичувалося штампів, а ризик – запрошення нових акторів, режисерів, лібретистів – загрожував економічним крахом постановки.

Процес створення мюзиклу – це комерційний та художній захід, вдала постановка вкладнику приносить десятикратний прибуток. Перший етап залежить від популярності та спроможності продюсера, витрати на мюзикл багатомільйонні. Саме він знаходить необхідні кошти через спонсорів та приватних осіб, які бажають взяти участь у цьому бізнес-проекті. Спонсорами найчастіше бувають великі звукозаписні компанії, кінокомпанії, журнали тощо, які теж можуть від продажу записів з музикою з мюзиклу, розповідей про зірок та іншого заробити чималі гроші. Вибір п'єси для постановки може бути запропонований продюсеру автором-лібретистом, або сам продюсер розв'язує це питання.

Наступний етап – запрошення акторів на основні ролі, укладання контрактів та початок рекламної кампанії. Актори на другорядні ролі та технічний персонал набираються після вищезазначеного етапу. Репетиційний період триває 3-4 тижні, оскільки щодня – це гроші, після нього робляться пробні у театральному сенсі гастролі «провінційними» містами. Під час цього періоду ретельно вивіряються всі компоненти постановки, замінюються цілі сцени, актори, додаються-виключаються

номери, які коригують динаміку дії. Нарешті, спектакль виноситься на сцену одного з театрів Бродвею, де прискіплива і вибаглива публіка винесе свій «вирок».

Справжня доля американського мюзиклу все ж таки з'ясовується лише після прем'єри на Бродвеї в Нью-Йорку, оскільки успіх обертається багатомільйонним прибутком, а невдача – фінансовим крахом. В афіші на першому місці завжди стоїть ім'я продюсера. Успіх мюзиклів, поставлених за його ініціативою та під його керівництвом, повинен бути гарантією публіці й при постановці нового твору. Далі слідує ім'я та прізвище головного виконавця/виконавців, бо аудиторія Бродвею обожає «зірок». Професіоналізм акторів оцінюється вельми гідно та вигідний для учасників проекту, всупереч колосальним навантаженням у творчому плані. Необхідно грати як вперше щодня протягом року чи двох років, а іноді й довше. Тільки після них вказуються відомості про авторів та постановчу бригаду.

Велику роль у долі мюзиклу відіграють критики нью-йоркських газет, бо думка багатьох глядачів залежить від того, що наступного ранку після прем'єри скаже «Нью-Йорк таймс». Якщо в газетах вміщено позитивні оцінки провідних критиків, то всі наперебій прагнуть вітати один одного: постановка житиме! Успішною вважається постановка, яка витримала до 500 вистав.

18. Мюзикл у Європі

Оглянемо ситуацію з виробництвом та постановкою мюзиклів на європейському континенті до 1970-х рр.

На середину 1950-х рр. у Європі із захопленням було прийнято мюзикл К. Портера «Цілуй мене, Кет!», який проклав шлях новому жанру в Європі. Але ставити інші твори цього жанру європейські театри не поспішали. Протягом шести сезонів «Цілуй мене, Кет!» був єдиним мюзиклом, який мав відомий успіх. Та й у наступні п'ятнадцять років у

європейських країнах змагатися з оперетою могли лише п'ять-шість мюзиклів.

Тільки сезоні 1961/1962 рр. у театральній статистиці Австрії, Швейцарії та ФРН з'явилася нова назва – «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу, яка опинилася серед творів, що найбільше виконувалися, на двадцять шостому місці. Зате наступного сезону «Моя прекрасна леді» просунулася далеко вперед, а сезоні 1967/1968 рр. посіла перше місце, залишивши на другому місці «Летучу мишу» Й. Штрауса.

Не набагато змінилося становище і на початку 1970-х, хоча кількість поставлених мюзиклів зроста. За кількістю постановок перше місце належало мюзиклу «Цілуй мене, Кет!». З кожним сезоном зростала популярність «Плавучого театру». Популярні були «Хелло, Долли!», «Моя прекрасна леді». Набували популярності «Скрипач на даху», «Енні, бери рушницю», «Ні, ні, Нанетта». Подібну картину можна було спостерігати й інших країнах. Найбільшу популярність мали твори класиків жанру: І. Кальмана, Ф. Легара, П. Абрахама, Л. Фалля, Й. Штрауса. Мюзикли були представлені досить скромно: «Моя прекрасна леді», «Хелло, Долли», «Вестсайдська історія», «Романтики».

На той час, понад 25 років з часу появи мюзиклу в Європі, всупереч прогнозам, до перемоги над оперетою йому було далеко. Класична оперета, найкращі зразки якої в музичному відношенні задовольняли високий смак, як і раніше, була репертуарною.

Німецька демократична республіка. У театрах колишньої НДР були поставлені американські мюзикли «Кабаре», «Скрипач на даху», «Романтики», «Канкан», «Енні, бери рушницю», а також англійські та західнонімецькі мюзикли. Не обійдені увагою і мюзикли авторів із колишніх соціалістичних країн, у тому числі «Весілля Кречинського» А. Колкера.

Угорщина. Серйозністю творчих пошуків відзначено мюзикли угорських авторів. «Червоний караван – мрія та життя циган» Г. Чемера

служує прикладом трагічного мюзиклу, що рідко зустрічається. Твір, який ставився і в Чехословаччині, крім жанрової своєрідності, має й інші значні переваги. Музика «Червоного каравану» має риси наступності з мюзиклом «Вестсайдська історія», оперою «Поргі й Бесс», оперетою Ф. Легара «Циганська любов». Внутрішньо похмура, ритмічна, заснована на циганському фольклорі та своєрідних звукорядах, вона справляє сильне враження своєю первозданною стихійною міццю. Своєрідність та чарівність також надають джазові елементи та захоплюючі танцювальні сцени.

Другий угорський мюзикл, теж трагічний за своєю основою та включений до репертуару театрів багатьох країн світу, «Фіктивний репортаж з американського фестивалю попмузики» присвячений гострим проблемам молоді капіталістичних країн. В основу лягли справжні трагічні події, що мали місце в 1969 р. в американському місті Алтамонт на фестивалі попмузики за участю ансамблю «Роллінг стоунз».

Соціально гострі проблеми розглядалися у мюзиклі М. Гашпар «Я йду зі світової історії». На жаль, музична драматургія мюзиклу не дуже вдала і мала відбиток рутини. В основу мюзиклу «Чоловічі присягання» Д. Мезої покладено комедія У. Шекспіра «Марні зусилля кохання». У лібрето вкраплені інтермедії із сучасного життя та пісенні тексти. За своїм стилем музика перебуває десь посередині між оперою-буф XVIII ст. та першими оперетами XIX ст. Американській темі присвячений мюзикл «Нокаут». У мелодійній музиці К. Лендваї приваблюють гострі сучасні гармонії та ритми.

У 1978 р. під час гастролей у СРСР Будапештський театр оперети познайомив глядачів із мюзиклом С. Феньєша «Синьйор Боцці на прізвисько Пес». Події мюзиклу розгортаються у Нью-Йорку, дійові особи – мешканці бідного італійського кварталу.

Польща. Багато польських мюзиклів створено за відомими літературними творами, як, наприклад, мюзикл А. Блоха «Пан Заглоба»,

мюзикл Б. Коновальського «Чотири танкісти та собака», мюзикл А. Хундзіяка «Кар'єра Нікодема Дизми» та ін. В основі мюзиклу Панкевича «Сон у літню ніч» однойменна комедія У. Шекспіра. Музика М. Алачевського, в якій були використані фрагменти з «Королеви фей» Г. Перселла, за своєю мелодикою виявилася надто буденною. Відсутні й скільки-небудь шлягери, що запам'ятовувалися.

Мюзикл «Макіавеллі» названо на ім'я видатного державного діяча, письменника та філософа XV–XVI ст. Однак тематика мюзиклу не має жодного відношення ні до політики, ні до філософії. У ньому пропонується традиційний варіант старовинної флорентійської шахрайської комедії з перевдяганнями та плутаниною. Композитор Є. Басовський, який прославився як автор шлягерів та ресторанних пісеньок, вдало користується в «Макіавеллі» речитативом, аріозо, сольними піснями та хоровими сценами. Старовинна тарантела обробляється в модних сучасних ритмах, пародіювалася класична італійська опера тощо. Композитору вдалося уникнути музичних кліше та штамів.

Баладний мюзикл К. Гертнер «Мальовано по склу», що пройшов на сценах десятків театрів Польщі та Чехословаччини, заснований на кількох народних переказах про легендарного романтичного розбійника Яносика початку XVIII ст.

Популярний герой польського фольклору чорт бере участь у багатьох сценічних творах польських авторів. У мюзиклі «Чорт не дрімає» він є головним героєм. На жаль, найслабшою складовою твору є музика Р. Силицького. Дія мюзиклу Р. Дамроша «Мадагаскар, або Справжні та вигадані пригоди Мауриція Беніовського» відбувається у Франції XVIII ст. за правління Людовика XV.

Англія. Завдяки подібності структури англійського театру з американським, а також відсутності мовного бар'єра, Англія не тільки переймала американський мюзикл, а й сама часто виступала в ролі творця нових творів цього жанру. У 1954 р. у Лондоні було поставлено мюзикл

Д. Слейда «Салатні дні», що являли собою веселу історію про чарівний рояль, поблизу якого кожен стає радісним і починає танцювати. Наступні мюзикли народилися під впливом англійської драматургії «сердитих молодих людей» та «Вестсайдської історії». Визначним автором був визнаний Л. Барт, який прославився двома-трьома шлягерами ще до оволодіння нотною грамотою. У 1959 р. разом із Ф. Норманом, таким самим профаном у театральному мистецтві, як і він сам, написав на замовлення директора одного з театрів мюзикл «Колишні часи минули». Автори скористалися імпровізацією акторів не тільки для створення сценічних персонажів, а й сюжету. Так виник твір, що складався з цікавих окремих сцен, але якому не вистачило цілісності.

В основу другого мюзиклу Л. Барта «Олівер» покладено роман Ч. Діккенса «Олівер Твіст». Пізніше «Олівер» був екранізований. Між іншим, літературна спадщина Діккенса послужила в Англії матеріалом для багатьох мюзиклів, серед них такі твори, як «Давид Копперфілд», «Записки Піквікського клубу» та ін. У наступному мюзиклі Л. Барта «Бліц» йдеться про повітряні нальоти на Лондон під час другої світової війни. Дія наступного мюзиклу «Меггі Мей» відбувається у робочому середовищі Ліверпуля.

У всьому світі велику увагу викликав мюзикл Е. Ньюлі «Зупиніть світ, я хочу зійти», написаний для двох виконавців з використанням хору в дусі античних трагедій. У мюзиклі розповідається про звичайного прикажчика, який одружився з дочкою свого господаря і став впливовим промисловцем і членом англійського парламенту після багатьох любовних пригод. Лише до кінця свого життя він починає розуміти безглуздість усіх своїх прагнень. У Лондоні та на Бродвеї мюзикл мав колосальний успіх. Прем'єра наступного мюзиклу «Крик косметики, запах натовпу» відбулася у Нью-Йорку.

Гострим соціальним змістом вирізнявся і мюзикл Д. Хенекера «Пожертвуйте мені». Наступними творами стали «Половина

шестипенсовика» та «Дівчина Чарлі». У 1970-ті рр. був популярний мюзикл Ч. Страуза «Я й Альберт» про королеву Вікторія. У 1973 р. у Лондоні відбулася прем'єра мюзиклу Т. Хатча «Карта». Музика Хатча, маючи свіжість і мелодійність, містила типові англо-американські обороти. Наприкінці 1970-х рр. на Бродвеї з величезним успіхом було поставлено мюзикл «Евіта» Е. Уеббера. Він був присвячений соціальним процесам, що відбувалися у Латинській Америці.

Італія. Найбільші за змістом твори були створені постановочною бригадою римського театру «Театро сістіно». Протягом двадцяти років тут побачили світ рампи понад 30 мюзиклів, які завоювали міжнародне визнання – «Деякі крила», «Трапеція для Лісистрати», «На добраніч, Беттіна», «Рінальдо в бою», «Енріко-61», «Алілуйя, добрі люди», «Аморе міо», «Ругантіно». Так сталося, що італійські мюзикли не мали належної уваги з боку театрів інших країн.

Федеративна республіка Німеччини. Композитори ФРН теж працювали в галузі мюзиклу, але без особливого успіху. До творів дещо вище середнього рівня відносяться мюзикли «Кабачок „Прерія“» і «Журба по Сан-Паулу». Перший являє собою сатиру-пародію на американські ковбойські фільми. У другому відомий естрадний співак, який зробив карколомну кар'єру, не може подолати туги по батьківщині та повертається додому в Гамбург в обійми своїх батьків. З пізніших мюзиклів можна згадати «Мільйон для Пенні», «Лісси» Е. Фріша, «Тільки шахраї» Ф. Шольца, «Фанні Хілл» П. Куна, «Баварський мюзикл» П. Кройдера, «Конгрес танцює» Х. Тіма, рок-мюзикл «Троє панів з Верони» А. Лінштедта та ін.

Мюзикл Х. Гмюра, Е. Хахфельда, В. Брандіна та У. Юргенса «Герої, герої» створений за п'єсою Б. Шоу «Зброя та людина». У 1908 р. О. Штраус написав у Відні по комедії Б. Шоу оперету «Хоробрий солдат», яка успіху не мала. 1972 р. віденська публіка познайомилася з модифікацією сюжету – мюзиклом У. Юргенса «Герої, герої». Г. Швенне і

Ф. Гротхе написали разом кілька мюзиклів, серед них «Готель Шпессарт» за відомим фільмом К. Хоффманна. У 1974 р. відбулася прем'єра мюзиклу «Мораль» тих самих авторів.

Австрія. Свідченням зміцнення позицій мюзиклу в Європі є створення у 1965 р. нового музичного театру у Відні у будівлі знаменитого театру «Театр ан дер Він». Зі сцени театру вперше прозвучали «Фіделіо», «Летуча миша», «Весела вдова» та ін.

Тепер із цього самого театру стартували на європейській сцені мюзикли «Людина з Ламанчі», «Скрипаль на даху», «Алексіс Зорба», «Кабаре» та ін. Особливо важкими виявилися для театру перші роки існування. «Кабаре» та «Алексіс Зорба» не мали успіху у публіки. «Людина з Ламанчі», хоч і не відповідав повністю смакам опереткової публіки, таки витримав близько 200 вистав. «Моя прекрасна леді» йшла віденським діалектом, що багато в чому сприяло зближенню публіки з новим театром. Для «Хелло, Долли!» були ангажовані найкращі сили, а на головну роль запрошено все ще привабливу та енергійну актрису Марику Рекк.

«Театр ан дер Він» ніколи не задовольнявся половинчастим успіхом, а завжди прагнув повного. Керівництво театру часто запрошувало постановників і хореографів з Бродвею та комплектувало оркестр не зі звичайних театральних оркестрантів, а з музикантів, які пройшли відповідну підготовку. Положення театру зміцнили не тільки такі зірки мюзиклу та оперети, а й багато інших, які згодом вирости у відомих співаків та акторів. Робота над новою виставою велася ґрунтовно і тривала місяцями, протягом року випускалося не більше трьох нових вистав. «Театр ан дер Він» не порвав повністю з оперетою. У літні місяці у ньому за традицією виконувалась «Весела вдова».

Фінляндія. Широкої популярності набули мюзикли й у Фінляндії, всупереч тому, що в цій країні серед більш ніж 30 театрів, лише Національна опера в Гельсінкі є суто музичним театром.

У Тампере, починаючи з 1966 р., були поставлені на сцені мюзикли «Вестсайдська історія», «Алексіс Зорба», «Кабаре», «Романтики», «Ні, ні, Нанетта!», «Весілля Кречинського», а також кілька класичних оперет та музичну мелодраму «Шербурські зонтики». Причому в цьому суто драматичному театрі труп налічує лише 30 осіб. Для музичних постановок театр наймає міський симфонічний оркестр та запрошує співаків, танцівників, хористів, але основне ядро складають свої власні артисти, які мають добру професійну підготовку та необхідні музикальні здібності.

Серед мюзиклів материкової Європи виділяється «Милашка Ірма» французької композиторки М. Монно, прем'єра якого відбулася 1956 р. у Парижі. Широкої популярності мюзикл набув завдяки голлівудській екранізації. Це суто розважальний твір, написаний у традиціях французького фарсу.

Хоча не були згадані інші європейські країни, наведені приклади надають певного уявлення про шляхи розвитку європейського мюзиклу та його досягнення до 1970 р. Картина, безумовно, дуже строката. Твори серйозні на думку й оригінальні за формою сусідять з творами відверто розважальними, а часом вкрай легковажними. Очевидно, далеко не все, що з'являлося на сцені під модною вивіскою мюзиклу, мало право так називатися. Європейські мюзикли часом несли багато чого від традиційної оперети, ревію, фарсу. Наслідування американським зразкам так само були природними та закономірними, як і пошуки національної своєрідності.

Загалом, попри окремих вдалих та навіть видатних творів, європейський мюзикл на той час не міг серйозно конкурувати з американською продукцією. Європейським театрам не вистачало акторів, які б віртуозно володіли одночасно вокальною та акторською майстерністю, танцем та акробатикою. Європейським театрам з постійним складом доводилося щоразу задовольнятися тими акторами, які були в цей момент у трупі. Деякі театри запрошували американських диригентів, але

великої користі від цього не було. Творчий процес створення мюзиклу в Європі відрізнявся від того, як це робилося в Америці, і часто протікав у відриві від колективу виконавців, без пробних вистав, виправлень і доповнень, що враховують реакцію публіки. З усіх вищезгаданих причин спроби європейських театрів копіювати американські постановки не досягали бродвейського рівня.

І все-таки європейський мюзикл існував і розвивався. Ймовірно, він і не повинен повністю бути схожим на американський.

19. Роль Е. Уеббера у популяризації мюзиклу

Світова популярність уебберівських мюзиклів кінця 1960-1980-х рр. претендує на найвищі досягнення мюзиклу у ХХ ст., які витримали перевірку часом і увійшли до «золотого фонду» сучасного «легкожанрового» музичного театру, більш ніж переконливо свідчить про їхні безперечні художні чесноти.

Найважливішою відмінністю цих мюзиклів є найтісніший зв'язок з більш ніж сторічною традицією зазначеного жанру, їх безперечна наступність з досягненнями видатних майстрів даної сфери музичного театру.

До найважливіших тенденцій, що характеризують розвиток масової культури у другій половині ХХ ст., належить небувала по розмаху експансія мюзиклу, чий вплив на оперету і музичну комедію, рок-оперу та музичний кінематограф неодноразово наголошувалося фахівцями. Особливо вражаючим виявився зліт світової популярності мюзиклу протягом 1970-1980-х рр., коли беззаперечне лідерство зазначеного жанру у сфері музичного театру, згідно з економічною статистикою та даними соціологічних опитувань, виглядало незаперечним. Уславлені мюзикли утвердилися на провідних позиціях у рейтингах популярності та комерційної успішності серед видовищних мистецтв (театр, естрада, кіно,

телебачення), виступили абсолютними «рекордсменами довгопроживання» на сценічних підмостках.

Цей зліт значною мірою зумовлювався персональними досягненнями Е. Уеббера – одного з найбільших майстрів мюзиклу за історію останнього. Такі твори, як «Ісус Христос – Суперзірка», «Евіта», «Кішки», «Привид опери», давно й міцно вибороли місце серед видатних явищ музичного мистецтва ХХ ст. Творчість Уеббера відзначена високими оцінками з боку багатьох композиторів, музикознавців, театрознавців. Його художні відкриття визначили стійкий інтерес до жанру мюзиклу з боку наступних композиторських генерацій, включаючи широко відомих авторів на пострадянському просторі – О. Журбіна, О. Рибнікова, Р. Грінблата, Г. Гладкова, М. Дунаєвського, К. Брейтбурга, Л. Квінт, О. Злотника, С. Бедусенка та ін.

Він розкрив справжній потенціал цього музичного жанру і відкрив перед ним нові горизонти, показав, що сміливе експериментування з сюжетами, піджанрами й стилями може дати зовсім нові, не бачені до того результати. В уебберівській творчості своєрідно переломилися і набули багатогранного розвитку основні тенденції, намічені класиками мюзиклу – Д. Гершвіном і К. Вайлем, К. Портером і Р. Роджерсом, Л. Бернстайном і Л. Бартом, С. Сондхеймом і М. Хемлішем.

У дослідницькій літературі, присвяченій мюзикам «Кішки» та «Зірковий експрес», одностайно наголошується на пріоритетному значенні «хореографічної складової» як своєрідного «стрижня» авторської концепції. «Кішки» були першим мюзиклом Уеббера з великими балетними сценами, першим мюзиклом, до якого він спеціально писав музику для танців. Кожна сцена та кожен номер у мюзиклі обов'язково супроводжувався танцем. Тут були ролі суто танцювальні, в інших мюзиклах Уеббера нічого подібного немає. Балетні сцени «Кішок» увійшли до скарбниці мюзиклової хореографії.

Нагадаємо, що композитор не був першопроходцем на шляху «хореографічної експансії», що здійснюється мюзиклом. У своїх пошуках автор, безперечно, спирався на творчі відкриття Дж. Баланчіна та Р. Роджерса («На пуантах», «Я одружився з ангелом»), Дж. Роббінса та Л. Бернстайна («Там, у місті», «Вестсайдська історія»), М. Беннета та М. Хемліша («Кордебалет»). Властива мюзиклу функціональна двоєдиність хореографічного ряду в згаданих виставах зазнала інтенсивного розвитку.

У «Кішках» Уеббером був зроблений важливий крок, що сприяв формуванню цілісної «пластичної драматургії» мюзиклу, – йдеться про танцювальність як сутнісний елемент образних характеристик усіх персонажів. Можна вважати, що опозиція «вокального» і «танцювально-інструментального» начал у творі корелює головній сюжетній лінії – йдеться про «історію Попелюшки». Грізабелла, яка колись вважалася гордістю і красою «Джелейного племені», дозволила собі знехтувати родовими законами та була одностайно відкинута побратимами.

Інша грань поліжанрової амбівалентності представлена у мюзиклі «Зірковий експрес». «Депсихологізація» персонажів (ними, як відомо, є залізничні локомотиви, платформи, вагони різних типів) спричиняє цілеспрямовану видозміну «конкурсно-хореографічної» ідеї. У «Кішках» феноменальна пластична обдарованість, властива Макавіті та Гроултайгеру, Мангоджеррі та Рамплетізеру, не компенсує їх аморальності та маргінальності. Перемагає у згаданому «конкурсі» фактично найслабший із «претендентів».

Аналогічний фабульний мотив інтерпретується у «Зірковому експресі» діаметрально протилежним чином. На прикладі «Зіркового експреса» видно, що «союз» музики зі сценічним рухом та сценографією загалом веде до видовищності як основного чинника впливу вистави на аудиторію. Сценографічна «експансія» у виставі набуває свідомо

дискретного характеру, обмежуючись наочно-ілюстративними фрагментами перегонових змагань.

Феномен поліжанрового синтезу, безперечно, знаменує собою кульмінаційний етап аналізованої тенденції в мюзиклах «Ісус Христос – Суперзірка» та «Привид опери», певну вершинну точку різноманітних творчих устремлінь композитора. Згаданою сюжетною першоосновою фактично інспірується діалог майбутнього мюзиклу з різними пластами музичної культури минулого.

Характерним прикладом є рок-опера «Ісус Христос», жанрова ідентифікація якої викликає жваві дискусії. Опонентами композитора та лібретиста, зокрема, формулюються такі заперечення: генеза цього терміну простягається не до музичного театру, а до досить швидкоплинних «експериментів» у надрах рок-естради другої половини 1960-х. Кожна рок-опера складалася з послідовності нормальних рок-пісень, із вкрапленням інструментальних увертур та інтродукцій. Записувалися і ставилися рок-опери з опорою на власні сили, тому жіночі партії виконували чоловіки. Іноді рок-операми помилково називають звичайні мюзикли з використанням рок-засобів – зокрема, «Волосся» Г. Макдермота та «Ісус Христос» Е. Уеббера. Принципова відмінність цих модерн-мюзиклів від «справжніх» рок-опер у тому, що вони написані професійними композиторами та лібретистами, виконуються не на концертах, а у нормальних музичних театрах бродвейського типу.

Резюмуючи сказане, можна стверджувати, що ключовими складовими поліжанрового синтезу в «Ісусі» виступають «класичний» мюзикл та опера XIX-XX ст., з характерною для неї розвиненою музичною драматургією. Рок-музика, будучи найважливішою «константною якістю» названого твору, визначає тут індивідуальну своєрідність полістильових взаємодій.

Надзвичайного розмаху досягають синтезуючі тенденції в «Привиді опери», де вихідним пунктом для оригінального задуму став

«метафоричний простір» літературного першоджерела (роману Г. Леру), який послідовно реалізує інверсію шекспірівської формули про «світ-театр». Але в уебберівському сценарії Театр замкнутий і самодостатній, сюжетні колізії, що протікають на його підмостках, неминуче обертаються «міні-виставами» різних жанрів, саме це й визначає мінливість музичних характеристик дійових осіб.

Резюмуючи вищевикладене, зазначимо, що специфічні особливості поліжанрового синтезу в мюзиклах Уеббера нерозривно пов'язані з оперними пристрастями композитора. Вибір сюжету, формування сценарної основи майбутньої вистави, орієнтація на конкретні логічні закономірності музичної драматургії та принципи характеристики найважливіших персонажів – кожен зі згаданих аспектів свідчить про вельми інтенсивний «діалог» оперної традиції та «легкожанрового» музичного театру в уебберівській творчості. «Ісус» і «Привид» з неповторним блиском демонструють багатогранність мюзиклу, здатного заломлювати різні «імпульси» академічної музичної культури, залишаючись жанроутворюючим фундаментом для авторських новацій.

Отже, специфіка поліжанровості у мюзиклах Уеббера протягом 1970-1980-х рр. обумовлюється впливом низки магістральних тенденцій. Насамперед композиторський підхід до згаданого «складового» музично-театрального проєкту виразно еволюціонує, сягаючи порівняно простих типологічних різновидів до складніших. Нагадаємо, що для уебберівських мюзиклів 1970-х характерні в основному мутаційні процеси («Йосиф», «Евіта»), для творів наступного десятиліття – поліжанрова амбівалентність («Кішки», «Зірковий експрес»). В «Привиді» синтезуючі взаємодії досягають іншого якісного рівня, порівняно з «Ісусом».

Нарешті, найважливішою особливістю цього періоду є прогресуюча академізація поліжанрових взаємодій. Неодноразові «зближення» Уеббера з оперним театром виступають як креативні «імпульси», що сприяють формуванню оригінальних авторських концепцій і самобутніх трактувань

поліжанровості («Ісус Христос – Суперзірка», «Кішки», «Привид опери»), тим самим демонструється універсалізм сучасного мюзиклу як «прикордонного» феномену, що розвивається у «перехресті» музично-театральних традицій – «легкожанрової» та академічної.

Таким чином, полістильові новації Уеббера максимально зближують мюзикл із магістральними устремліннями музичної культури ХХ ст. Вказаний процес відкриває воістину безмежні перспективи на шляху подальшої еволюції жанру, сприяє зародженню та розвитку нових поліжанрових та полістильових тенденцій на межі академічної та масової сфер у мистецтві нашої епохи.

20. Український мюзикл

Так вийшло, що жанр мюзиклу має постійну популярність як у світовій, так і українській музичній культурі. На пострадянському просторі мюзикли дедалі частіше демонструються на театральних сценах провідних культурних центрів, багато в чому дотримуючись американських жанрових традицій, але використовуючи й власні особливості.

Специфіка українського національного мюзиклу в основному ґрунтується на вітчизняних духовних традиціях та мистецькій спадщині. Як сценічний жанр, мюзикл є модифікацією українського музично-драматичного театру, який протягом ХІХ-ХХ ст. розвивався, відчуючи вплив різних соціокультурних чинників. Трансформації у галузі вітчизняного музично-драматичного театру зумовлені, з одного боку, процесами демократизації та глобалізації суспільства, з іншого – пошуками нових шляхів розвитку театральної культури. На перетині цих процесів відбувалося формування мюзиклу як складової масової культури.

Нині мюзикл є одним із найпопулярніших театральних жанрів, що сприяють його постійній різноманітності, а також посиленому інтересу дослідників, зокрема й української дослідниці мюзиклу С. Малько, на яку посилаємось та висвітлюємо її думки.

Щодо поняття «мюзикл» виявлено, що існує багато визначень у дослідженнях жанру вченими, хоч і не дано його вичерпної дефініції. Вчені відзначають, що модель мюзиклу гнучка і не визначена. Отже, можна визнати таку дефініцію: мюзикл – це сучасний музично-сценічний жанр масової культури, що гармонійно поєднує широкий спектр засобів музичного та драматичного театру та естради. Як масово-видовищний жанр мюзикл прагне постійного пошуку нових засобів виразності, що призводить до надзвичайної рухливості його структури та необмеженості тематичними, жанровими та стилістичними межами. Як музично-сценічний жанр мюзикл характеризується перевагою сюжетної основи, якій підпорядковані найважливіші елементи в системі засобів вираження мюзиклу: хореографія, пластика, спів. Для жанру характерні: сучасна ритмічна основа, звернення до аудиторії мовами естрадної, побутової та академічної музики у зрозумілій для мас формі; особливі вимоги до виконавського мистецтва, ідеалом якого є синтетичне поєднання якостей актора, співака та танцівника, що утворюють новий більш демократичний, близький та безпосередній рівень контакту з аудиторією, як і в естраді, що зумовлено специфікою мікрофонного співу та звукопідсилювальної апаратури.

Отже, жанр мюзиклу необхідно розглядати у широкому історичному контексті, виявляючи його джерела, культурну обумовленість та зв'язки з процесами глобалізації. Історичні та національні особливості мюзиклів США, Великобританії, Франції, Німеччини, Австрії та Росії вказують на прагнення цих країн привносити до національних напрямів жанру власні культурні та фольклорні особливості.

Жанр мюзиклу можна визначити як певну систему, яку акумулюють різновиди (мюзикл-оперета, мюзикл-водевіль, мюзикл-комедія, мюзикл-шоу, мюзикл-мозаїка, мюзикл-драма, рок-мюзикл, рок-опера, рок-фолк-опера, арт-рок-містерія, зонг-опера, дитячий мюзикл (мюзикл-казка, дитяча рок-опера, мюзикл-мозаїка, новорічний

шоу-мюзикл), диференціація яких здійснюється у контексті специфіки функціонування мобільних ознак: тематика твору, використаний комплекс полістилістики авторської акцентуації на основних складових твору (музика, драма, хореографія).

Щодо становлення мюзиклу в Україні можна визнати, що попередники сучасного українського мюзиклу (театралізовані обрядові дійства, вертепна та народна драми, театр корифеїв, водевіль, музична комедія та оперета) стали основою для його національного самобутнього спрямування, що має з ними багато спільного в сюжетній основі, пісенності, поєднанні сольних та ансамблевих номерів з розмовними діалогами та танцювальними номерами, фольклорно-інтонаційній сфері, динамічності дійства; використанні національного інструментарію, національних художніх образів; реалізації вистав багатогранними артистами.

У XX ст. для розвитку поп- та рок-культури в Україні взагалі, і зокрема для сучасного жанру мюзиклу базовою стала радянська естрада, від якої сучасний театральний напрям перейняв такі ознаки: гнучкі сучасні ритмічні формули; прискорений темп; електронний інструментарій; безпосередній контакт із публікою; базування на звуко- та світлотехнічних засобах; естрадну специфіку мікрофонного виконавства; властиву естрадним напрямам стилістику (джаз, рок, фолк, поп та ін.). Таким чином, український мюзикл виник, коли естрадні композитори почали використовувати сучасну нову ритмічну основу, рясно застосовуючи національний інтонаційний матеріал; вітчизняна естрадна попкультура набула найвищого професійного рівня; став помітним вплив західних культур на впровадження українськими авторами широкого діапазону засобів виразності.

Український мюзикл радянської доби базувався на єдиному для слов'янських країн культурному ґрунті на рубежу 1960-1970-х рр., що й визначало процес зародження російських та українських мюзиклів. На

першому етапі розвитку жанру в Україні (1972-1977) здійснювалися лише перші жанрові пошуки, в яких помітна була близькість до оперети та орієнтація на російські та західні зразки. Українські спектаклі ще не набули суттєвого національного колориту і створювалися на кроскультурному просторі на загальних засадах. На наступному етапі його функціонування (1978-1991) позначилися активніші пошуки розширення діапазону засобів виразності та формування нових жанрових різновидів.

Якщо простежити сюжетну та тематичну класифікацію українського мюзиклу, то можна виявити переважання сюжетів іноземного походження, хоч і національні сюжети використовуються також часто. Очевидною є тенденція вітчизняних авторів до активного використання національних сюжетів, що сприяють розвитку його самобутнього спрямування.

Щодо музичної складової слід зазначити, що український національний мюзикл значно відрізняється від вистав інших країн, адже він часто базується на власному фольклорному ґрунті і є справді самобутнім явищем власної культури.

Вже у перших національних спектаклях вітчизняних композиторів помітна авторська акцентуація на рок-стилістиці та прагненні до типу мюзиклів, побудованих на наскрізному розвитку, чітко проявляється впровадження у національний мюзикл бітових ритмів та стилістики джазу, блюзу, рок-н-ролу. Особливий акцент на сучасній ритмічній базі та рок-звучанні у поєднанні з фолк-стилізацією простежується у виставах композиторів ХХІ ст., які, на відміну від авторів ХХ ст., більше орієнтуються на творчість сучасних фолк-рок-груп, що створювали якісну власну самобутню основу розвитку сучасного театру.

На основі аналізу зародження, становлення та функціонування українського мюзиклу С. Малько пропонує таку періодизацію за етапами розвитку: 1972-1977 рр. – близькість до радянської оперети та перших російських мюзиклів; 1978-1994 рр. – експерименти у жанрових різновидах мюзиклу; створення самобутніх спектаклів, мюзиклів, заснованих на

загальнокультурних тенденціях жанру та дитячих казкових мюзиклів; 1995-2010 рр. – розширення діапазону жанрових різновидів (хореографічний мюзикл, мюзикл-мозаїка, арт-рок-містерія, фолк-рок-опера) та сюжетного тематизму (розвивається дитячий мюзикл, вперше втілюються єврейські сюжети, біблійна тематика), але з переважанням національних тем.

Сприятливими факторами для розвитку українського мюзиклу стали: а) концентрація культурного життя як у столиці, так і у великих містах; б) створення останніми роками численних дитячих театральних студій, і навіть здійснення перших спроб у формуванні молодіжних театрів мюзиклу, з яких формується база виховання синтетичного артиста; в) наявність багатьох фестивалів, які сприяють виходу мюзиклу на професійний рівень; г) частіше звернення українських театрів до постановки вітчизняних мюзиклів; д) державна опіка (за допомогою грантів), яка почала підтримувати сучасні проєкти вітчизняних мюзиклів.

Щодо тематичної класифікації українського мюзиклу можна відзначити такі: біблійна, міфологічна, містична, історична, філософська та казкова тематика. Найважливіше місце в українському жанровому напрямі посідають мюзикли для дітей на казкову тематику.

Велике місце посідає український мюзикл і у вітчизняній музичній культурі. Зокрема, український музично-драматичний театр виконував одночасно просвітницьку, духовну та розважальну функції. Його джерелами вважатимуться вертепові вистави; музично-драматичні спектаклі театру корифеїв; оперети та музичні комедії. Починаючи із 2-ї половини XX ст. до 2014 р. включно головне місце посів сучасний жанр мюзиклу, який активно продовжував традиції музично-драматичного українського театру. Загальна кількість вистав цього жанру у творчості українських композиторів є справжнім свідченням його актуальності та популярності.

Шоубізнес і інфраструктура розважальності

Оскільки музичний театр безпосередньо не пов'язаний із шоубізнесом, проте часто потрапляє до умов, у яких і функціонує цей бізнес. Тому необхідно висвітлити всі складові шоубізнесу в індустрії розваг, які тим чи іншим чином можуть відноситись і до розважального театру. Сюди входять: музичний бізнес, масова, субкультура та контркультура, сфера кіноіндустрії (створення музичних фільмів, кіномюзиклів, кінооперет), естради, цирку, звукозапису та розповсюдження цих записів, різні сайти Інтернету тощо. Тому всі ці складові можуть легко проєктуватися і на музично-розважальний театр. Простежимо деякі з них.

21. Сучасна масова культура

Нині настільки все швидко рухається, взаємопереплітається в різних сферах людської діяльності, що навіть важко собі уявити, яким наступним результатом буде те чи інше явище, в тому числі й в мистецтві. Навряд чи хто буде заперечувати, що ці процеси оминуть і театральну галузь. Нині більшість культурних процесів протікають в річищі так званої масової культури.

Масова культура, попкультура, маскультура, культура більшості – нині ці терміни транслуються на культуру побуту, розваг та інформації, певним чином переважаючи у суспільстві. Вона включає такі явища, як засоби масової інформації (у тому числі інтернет, телебачення, радіо), спорт, кінематограф, музику, масову літературу, образотворче мистецтво і т.д.

У XX ст. масове суспільство та пов'язана з ним масова культура стали предметом досліджень найвидатніших учених у різних наукових галузях: філософів, соціологів та інших науковців. Аналізуючи масову культуру, кожен із них відзначає тенденцію до її комерціалізації.

Згадаємо, що культура – це сукупність духовних цінностей та норм, властивих великій соціальній групі, спільності, народу чи нації. Культура

висловлює високий рівень якісного розвитку духовних досягнень. Немає такої сфери життєдіяльності людини, на яку б не вплинула культура.

Метою масової культури є не так заповнення дозвілля і зняття напруги та стресу людини індустріального і постіндустріального суспільства, як стимулювання споживчої свідомості у реципієнта, що формує особливий тип пасивного, некритичного сприйняття цієї культури. Все це і створює особистість, яка досить легко піддається маніпулюванню. Масова культура переважно орієнтується не на реалістичні образи, а на штучно створювані та стереотипи.

Таким чином, масовою культурою називають такий вид культурної продукції, яка щодня виробляється у великих обсягах. Вона проявляється в усіх сферах життєдіяльності суспільства. Масову культуру споживають усі люди, незалежно від місця та країни проживання. Це культура повсякденного життя, представлена найширшій аудиторії різними каналами, включаючи й засоби інформації та комунікації. Витоки поширення масової культури у світі криються у комерціалізації всіх суспільних відносин. Сутність масової культури – стандартизація духовної діяльності людини.

Через переважання масової культури у всіх сферах життя може поступово зникати національна своєрідність. Замість єдності та різноманіття людське суспільство дедалі більше перетворюється на уніфіковане.

Соціологи, антропологи та культурологи виділяють це один термін – субкультура (від лат. sub – «під» і cultura – «культура»), означаючи частину культури суспільства, що відрізняється своєю поведінкою від переважної більшості, і навіть соціальні групи носіїв цієї культури. Субкультура може відрізнятися від домінуючої культури власною системою цінностей, мовою, манерою поведінки, одягом та іншими аспектами. Розрізняють субкультури, що формуються на національній, демографічній, професійній,

географічній та інших засадах. Іншим відомим прикладом є молодіжні субкультури.

Субкультури можуть у своїй основі містити різні інтереси, від музичних стилів та напрямів мистецтва до політичних переконань та сексуальних уподобань. Найчастіше субкультури мають замкнутий характер і прагнуть ізоляції від масової культури. Це викликано як походженням субкультур, так і прагненням відокремитися від основної культури, протиставити її субкультурі.

Розвиваючись, субкультури виробляють єдиний стиль одягу (образ), мову (жаргон, сленг), атрибутику (символіку), і навіть загальний світогляд для своїх членів. Характерний образ та манера поведінки є маркером, що відокремлює «своїх» (представників субкультури) від сторонніх людей.

Субкультури, як культурне явище, виникли не в культурному вакуумі, а в культурно насиченому середовищі. Суспільство ХХ ст. було перенасичено різними ідеями, філософськими течіями та іншими культурологічними елементами. Тому не можна говорити, що субкультури ізольовані та антагоністичні до маскультури, вони мають складні відносини як з маскультурою, так і з іншими субкультурами.

Окрім субкультури існує і так звана контркультура. В широкому значенні це означає напрям розвитку культури, який активно протистоїть «офіційній» традиційній культурі, будь-які форми девіантної поведінки. В більш вузькому і конкретному значенні термін «контркультура» вживається для означення форми протесту проти культури «батьків», що поширилася серед частини американської молоді в 60-х – на початку 70-х рр. ХХ ст.

Отже, підсумовуючи зазначимо, що багато з видів масової культури просочилося і в театральну галузь, популярну музику, кінематограф, живопис у вигляді різних вистав, кінофільмів, музичної продукції, перформансів тощо.

22. Місце шоубізнесу в контексті культури

Перші комерційні видовищні заходи проводилися ще у стародавньому світі. У Древній Греції улюбленими видами розваг були театр і спортивні змагання, а в Стародавньому Римі найбільшою популярністю користувалися бої гладіаторів. Якщо театральні постановки вимагали від глядача деякої культурної підготовки, то спогляданням спортивних та гладіаторських турнірів могла насолоджуватися найневибагливіша публіка.

Високий попит на видовища призвів до появи професійних організаторів та професійних виконавців. Навчання гладіаторів та організацією їх «гастролей» займалися власники гладіаторських шкіл (ланісти). З розвитком масштабних видовищ у стародавньому світі з'являється і прообраз тоталізатора – «букмекери» приймали ставки на перемогу тієї чи іншої команди гладіаторів, частина виграшу йшла ланістам, які виставляли ці команди.

Із загибеллю античної цивілізації зникли та притаманні їй видовищні заходи. У середньовічній Європі культ християнського аскетизму хоч і не знищив потяг простих людей дивитися на виступи бродячих акторів і музикантів, але принаймні змусив вважати видовища ганебною забавою простолюду.

Зміни, що відбуваються в сучасному суспільстві, зачіпають усі сфери життя, не залишається осторонь них і культура, яка впливає на економічні та політичні процеси, є постійним та суттєвим фактором взаємин між народами та державами. Саме у сфері культури створюються, накопичуються та зберігаються мистецькі цінності та історичний досвід. Тому культура є своєрідним досвідним полем сталої взаємодії народів, їхнього взаємного збагачення та розуміння.

Щоб визначити роль і місце шоубізнесу в контексті культури, важливо простежити принципи та механізми впливу даного феномену на соціокультурний ареал можливостей індустрії розваг. Головним

механізмом, що диктує «правила гри» у шоубізнесі, є ринок. Інакше висловлюючись, об'єкт мистецтва постає як товар; суб'єкт, що його сприймає – як споживач. Сприйняття мистецтва перетворюється на товарно-грошовий обмін, регулятором та стимулятором якого служить реклама.

Прикладом є «шоубізнес» сучасної поп-, артіндустрії, заснований на популярності видатних виконавців та артистів («зірок»), так само на іміджмейкерстві як різновиду підприємницької діяльності. Головною особою стає не артист, а продюсер, який не лише фінансує проєкти, а й диктує артистам імідж та репертуар, підбирає технічне забезпечення, веде переговори зі ЗМІ тощо. Виконавці виступають як наймані працівники, які підпорядковуються вказівкам підприємця-продюсера. Успіх будь-якого шоу-проєкту залежить від його відповідності мінливим уподобанням глядачів, тому продюсер має не лише бути фахівцем з інвестицій та реклами, а й глибоко розбиратися в масовій культурі, «відчувати глядача».

Шоубізнес став «видовищем для всього народу» лише у XX ст. з появою спочатку звукозаписних пристроїв та радіо, а потім кіно та телебачення. Для задоволення смаків «масової публіки» вишукуються нові способи розваги. Сучасний шоубізнес пов'язаний насамперед із молодіжною культурою, заснований на експлуатації популярності «розкручених» виконавців та артистів («зірок»). Шоубізнес – це завжди ризик: фінансовий, психологічний, соціальний, оскільки у ньому поєднані різні види та жанри мистецтва, а його продукція розрахована на масове споживання.

Сфера мистецтва передбачає художню творчість загалом і включає літературу, архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, декоративно-ужиткове мистецтво, музику, танець, театр, кіно та інші різновиди художньо-естетичної діяльності, які не обов'язково належать до сфери шоубізнесу. Культура – це найширше з наведених понять. У

загальному сенсі сфера культури поєднує індустрію розваг та індустрію дозвілля.

Шоубізнес виникає зі сфери дозвілля та мистецтва як організований процес комерціалізації культури, що пов'язано з потребою культури в ресурсах для саморозвитку та з необхідністю в ефективнішій системі функціонування, яка досягається шляхом впровадження ринкових механізмів та підвищення рівня конкуренції. Якщо на початку XX ст. самофінансовані підприємства у сфері культури, що приносили чистий прибуток, були рідкістю, то на початку XXI ст. таких підприємств побільшало, ніж підприємств, що повністю існують на дотаціях.

Отже, шоубізнес – це процес комерціалізації культури дозвілля, що безперервно розвивається, задовольняє принципам ринкової орієнтації та розважальної спрямованості.

У XX ст. шоубізнес рішуче потіснив елітарні види мистецтва. Створилася ситуація, коли навіть «високе» мистецтво змушене використати досвід шоубізнесу: навряд чи якесь явище культури, мистецька подія, витвір мистецтва буде помічено громадськістю та отримає визнання, якщо воно не набуде форми шоу. На думку багатьох діячів від мистецтва, які успішно вбудувалися в цю систему, ринкові відносини – єдиний спосіб «врятувати» культуру.

Негативні витрати такого підходу видно вже нині. Особливо очевидні ці процеси у класичних видах мистецтва. Коло широко відомих його діячів складають тепер не майстри, які творять для знавців і поціновувачів, а ті, хто отримав схвалення в колективній свідомості, хто позначив свою творчість товарним брендом. Шоубізнес задовольняє миттєві запити людей, відображає та реагує на будь-яку нову подію, тому більшість продуктів шоубізнесу швидко втрачають свою актуальність, застарівають, виходять із моди, але на заміну їм постійно приходять нові.

Шоубізнес дуже жорстокий і цинічний, багато його цінностей суперечать законам моралі, він цілком і повністю спрямований на

отримання прибутку, у шоубізнесі не залишається місця любові до людини, поваги, жалю, підтримки.

Поняття «шоубізнес» не могло існувати в період СРСР і, відповідно, можна припустити, що поява цього терміну пов'язана насамперед зі становленням підприємницьких ініціатив у сфері культури в пострадянський період і означало перехід радянської культури з її ідеологічної складової до ринкових відносин, у змісті яких важлива роль відводилась смакам споживачів. Поступово поняття «шоубізнес» закріпилося у всіх верствах населення, хоча й досі не визначені межі цієї категорії.

Шоу-програма – це можливість для артистів передати свої думки та почуття максимальній кількості людей. А що дає шоу-програма глядачеві? Витоки театрального мистецтва (частиною якого є шоу-програма) лежать у стародавніх обрядових іграх та святах – календарних, мисливських, сільськогосподарських – за участю персоніфікованого божества, для якого виконувались, розігрувалися ключові події життя первісної спільноти. Цією обставиною визначалася ігрова природа пратеатрального дійства. Поруч із цим відбувався поділ на виконавців і спостерігачів, тобто – на акторів та глядачів.

Час минав, і театр розвивався та змінював свої форми. Звільнившись від ритуальної функції, театр повною мірою висловив ідею шоу як суспільно значущого феномену, що одночасно розважає і виховує людину. Театр, увібравши в собі всі форми виразності, став синтезом всіх мистецтв, включаючи музику, архітектуру, живопис, кінематограф, фотографію тощо.

Однак розмежування на сцену і зал для глядачів аж ніяк не означало переходу спостерігачів до повної пасивності: їхня активна участь у дії просто набула дещо інших форм. Глядач уже не може вийти на сценічний майданчик під час вистави та фізично втрутитися у нього. Але жива реакція залу на події (сміх, сльози, оплески, вигуки), що відбуваються, формує сильне емоційне поле, в якому проходить шоу. При цьому

індивідуальні глядацькі реакції значною мірою нівелюються, коригуються колективним характером сприйняття: зал для глядачів стає в певному сенсі єдиним організмом, який живе за своїми законами, відчуючи загальні почуття.

Шоу-програми, які повною мірою використовують елементи театралізації, стають головним елементом будь-якого свята, що підкреслює його урочистість, пишність та неповторність. Організація шоу-програм має бути узгоджена зі сценарієм усього свята загалом, а її учасниками можуть бути артисти різних жанрів. Шоу-програма – це те, що запам'яється гостям на довгий час, це те, що зможе розвеселити їх та підняти настрій, подарувати незабутні враження та викликати бурю позитивних емоцій.

Організація шоу-програми потребує великого досвіду, знань, професіоналізму та творчого підходу. Адже вгадати різні уподобання та переваги гостей буває вкрай важко, а шоу-програма має бути організована так, щоб задоволеними залишилися всі без винятку запрошені. Шоу-програма – це розважальний захід, який розігрується перед публікою. Вона слугує як для розваги глядачів, так і для передачі публіці ідей як сценічних образів. Іншими словами, шоу-програма виконує функцію трансляції знань у суспільстві. Витоки шоу-програми лежать у театрі, тому, як і для будь-якої вистави, для шоу-програми важлива взаємодія артистів із глядачем. У наш час спектр подій, при яких використовуються шоу-програми, розширився до надзвичайності та включає всі важливі події.

23. Шоубізнес у сфері театру

Протягом десятиліть не лише головною, а і єдиною моделлю багатьох пострадянських театрів був стаціонарний репертуарний театр. Згодом намітилися інші «різновиди» існування театральних організацій.

Фахівці та зацікавлені особи передбачають кілька можливих видів «театральних форм». З погляду організаційно-правового статусу серед театрів повинні бути бюджетні установи, автономні установи (засновані

державою, але фінансовані нею лише за умови отримання державного замовлення) та недержавні організації, комерційні та некомерційні. З погляду видів діяльності в цій галузі може існувати репертуарний театр, театр однієї постановки («проєктний» театр), всілякі «змішані» варіанти.

Нині очевидно, що державі важко і все важче утримувати величезну кількість театрів. Виділити всім театрам стільки грошей, щоб забезпечити їхнє гідне життя та творчість, практично неможливо. Розподіляти гроші так, як це часто відбувалося, означає прирікати театри на крайню бідність, а сценічне мистецтво – на регрес. Не можна давати театру грошей стільки, щоб їх вистачало тільки на жебрацьку оплату працівникам і економне утримання будівлі, і чекати від театру культурних звершень.

Бюджетне фінансування державного театру має забезпечувати йому можливість займатися мистецтвом, і навіть не заробляти гроші. Завдання залучення доходів іноді поєднується із завданнями розвитку сценічної творчості, а іноді зовсім не поєднується. Найчастіше сучасний театр, змушений заробляти кошти на життя, не має більше зусиль і часу на створення художніх творів. Утримання державного репертуарного театру – справа початково дорога. Це може бути виправдане лише необхідністю реалізації національної культурної політики; і має лише опосередкований результат – формує духовність, ментальність населення.

З «протилежного боку» ситуації розташовується якісно інший, також традиційний, але давно забутий комерційний театр. Він зовсім не виступає винятком із правила. Він така сама норма, як і репертуарний театр. Коли театральні практики відзначають, що всередині кожного репертуарного театру нині ховається антреприза, вони мають на увазі, що деякі з існуючих театрів поставили перед собою як головну мету – отримання прибутку і живуть, і працюють заради цієї мети, а не заради творчості. Вони успішні підприємці «від сценічного мистецтва». Але їм поряд з іншими доходами надзвичайно вигідно отримувати також кошти державного фінансування.

І «внутрішньотеатральні антрепризи», і «легалізовані» театри альтернативних організаційно-правових форм (недержавні театри), і незалежні продюсери разом і складають шоубізнес. Вони всі разом складають театральний ринок, що пропонує покупцям специфічний, сценічний, виконавський товар.

З 1980-х рр. багато діячів театру стали запитувати себе: якщо на Заході є театр комерційний, то чому б і в нас такий не організувати? Нині багато театральних керівників дивляться на перспективи існування дохідного театру з дедалі більшим оптимізмом.

Зрозуміло, що суспільство і держава, за певних умов і фінансової можливості, мають гідно утримувати театр. Але для максимальної ефективності утримання, напевно, треба виділяти кошти не всім підряд, а лише тим, хто не претендує на комерційні успіхи. Нині вкрай важливо виділити загалом ті театральні організації, які здатні заробляти прибуток. Такі нині жорстокі часи.

Вказати прикмети репертуарного театру може багато дослідників. Тепер слід добре вивчити і осмислити театри «іншої породи» – комерційні театри. Сукупність всіх комерційних театрів і разових акцій і є театральний шоубізнес. Мабуть, шоубізнес стає однією із форм існування сучасного розважального театру.

Література

Вовкун В. Масова культура та режисура масових видовищ. Київ: НАКККіМ, 2013. 291 с.

Галонська О. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття. Харків: ХДАК, 2010. 196 с.

Гнатишин А. Українське бароко та європейський контекст: архітектура, образотворче мистецтво, театр і музика. Київ: Наук. думка, 1991. 256 с.

Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критики. Київ: Муз. Україна, 1990. 144 с.

Дятчук В., Барабан Л. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ: Вид. центр «Просвіта», 2002. 150 с.

Житницький А. Драматургія масових театралізованих заходів. Харків: Тимченко А.М., 2005. 127 с.

Клековкін О. Мистецтво байдикування. Київ: Арт Економі, 2014. 142 с.

Корнійчук В. Роздуми про театр, музику, літературу. Київ: Фенікс, 2007. 319 с.

Лавренко В. Доля зірок у жорнах епохи: (актори муз. комедії та їх час). Київ: Б.в., 2003. 216 с.

Музична естрада: т. 1: словник термінів / автор-уклад. В. Откидач. Харків: Лідер, 2019. 260 с.

Музична естрада: т. 3: словник музично-театр. жанрів / автор-уклад. В. Откидач. Харків: Лідер, 2021. 352 с.

Наумова Л. Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір. Київ: КиМУ, 2006. 233 с.

Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ: НАКККиМ, 2012. 319 с.

Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ: Муз. Україна, 1970. 139 с.

Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ: Муз. Україна, 1968. 201 с.

Фількевич Г. Музичний театр. Київ: Стилос, 2012. 88 с.

Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: у 2-х т. Київ: Наука, 2002. 183 с.; 206 с.

Чуніхін О. Історія мюзиклу. Київ: НАКККиМ, 2012. 254 с.

Щукіна Ю. Творча діяльність театрів оперети і музичної комедії України II половини XX – початку XXI ст.: жанровий аспект. Харків: Колегіум, 2021. 366 с.

Ян І. Соціосфера українського музично-драматичного театру останньої третини XIX – початку XX століття. Київ: НАКККиМ, 2017. 280 с.

Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу

Валерій Бескорсий

Теоретичні принципи використання алгоритмів просторової обробки звуку

Сучасні технології дозволяють працювати з просторовими ефектами обробки звуку з нечуваною раніше детальністю та багатогранними можливостями. Створення штучних просторів (англ. artificial spaces) та імітація раніше створених пристроїв або натуральних просторових ефектів і приміщень – все це підвладно сучасній звукорежисурі. Але ці можливості використовуються звукоінженерами-початківцями деколи не зовсім коректно та з помилками. Ці помилки обумовлені, по-перше, незнанням історії створення штучної просторової обробки, а по-друге, з неправильним розумінням фізичного сенсу процесу реверберації. Нагадаємо, що реверберація – це процес зменшення інтенсивності звуку під час його багаторазового відбиття від навколишніх поверхонь. Основною числовою характеристикою є час реверберації. Затухаюча послідовність повторів, що запізнюються у часі моделює процес реверберації в натурних умовах і може бути створена пристроями штучної реверберації – ревербераторми.

Для того, щоб розмежувати сфери застосування штучної реверберації розділимо функціонально типи ревербераційних алгоритмів.

- 1) Спрінг-реверберація (пружинна реверберація)
- 2) Плейт-реверберація (листова реверберація)
- 3) Чамбер-реверберація (камерна реверберація)
- 4) Рум-реверберація (кімнатна реверберація)
- 5) Хол-реверберація (моделювання концертного залу)

Також термін реверберація використовується як спецефект, що потребує окремої розмови.

Психоакустичний принцип віддалення базується на особливостях людського слуху бінаурально сприймати розміри приміщення, зважаючи на оцінку та співвідношення насамперед ранніх відбиттів, а також ревербераційного «хвоста». Якщо слухач помічає в ревербераційному сигналі явний акцент на ранніх відбиттях і слабо виражений ревербераційний «хвіст» за невеликої передзатримки реверберації він автоматично відзначає для себе таку реверберацію як кімнатну, тобто камерну. Джерело звуку, поміщене в подібну реверберацію не може сприйматись як віддалене, оскільки розміри приміщення, емпірично відтворені слухачем не дають для цього змоги. Якщо ж у ревербераційному сигналі слабо виражені ранні відбиття за їхньої широкої стереокартини та великого значення передзатримки, а також водночас яскраво виражений довгий ревербераційний «хвіст», який однозначно сприймають як частину фактури звуку, то сигнал поміщений у таку реверберацію слухач сприймає як істотно віддалений, такий що знаходиться у дальньому, дифузному звуковому полі. Рум- і Хол-реверберація являють собою тип реверберації, що суб'єктивно віддаляє. При цьому зовсім не обов'язково позбавляти реверберації інструменти в ближньому звуковому полі. Саме для них використовують в художніх цілях плейт- і спринг-ревербератори, які є невіддаленими.

Пружинна спринг-реверберація насамперед добре знайома електрогітаристам, завдяки компактності пружинні ревербератори часто використовувались в гітарних підсилювачах. Для неї характерно наступні акустичні властивості: невіддалений характер, вузька стереокартина, досить «темний» тембр. Характерний ефект вібрації пружин нівелюється зі збільшенням кількості пружин у приладі, що доступно для налаштування у великій кількості сучасних цифрових алгоритмів, наприклад: Spring

Reverb від Softube, Spring Reverb Type 4 від GCI, Spring Box від PSP, Audio Things Springs та ін.

Прототипом сучасних цифрових плейт-ревербераторів є аналогові звукові рішення. Вони були особливо популярні у 1950-60-х роках і сформували культуру звуку на десятиліття вперед. Плейт-ревербератор використовує електродинамічний привід (аналогічний використаному у гучномовці) прикріплений до габаритної сталеві пластини (2х1м, приблизно), який спричиняє вібрацію цієї пластини. Кілька електромагнітних звукознімачів використовуються для зняття сигналу вібруючої сталеві пластини. Найвідомішим аналоговим плейт-ревербератором є EMT-140 від компанії Elektromesstechnik, який використовувався в студії Abbey Road і безсумнівно залишив слід в історії культури звуку. З конструкції плейт-ревербератора абсолютно очевидно, що цей тип реверберації позбавлений ранніх відбиттів і не може сприйматись людським слухом як природна реверберація, а відтак є невіддаленим. Також деякої штучності плейт-реверберації додає металевий середньочастотний призвук, а також досить вузька, нетипова для фізичних приміщень стереокартина ревербераційного сигналу. На відміну від хол- і рум-реверберації плейти можуть бути як довгими, так і короткими.

Рум-реверберація так само як і хол-реверберація, моделює фізичне приміщення, має широку стереокартину і є віддаляючою. Однак, на відміну від хол-реверберації, в якій основний наголос робиться на моделюванні ревербераційного «хвоста», а ранні відбиття виражені меншою мірою, в рум-реверберації акцент робиться на ранніх відбиттях, в той час, як пізні виражені досить неявно. Помірна рум-реверберація не сприймається слухачем як частина фактури звукового сигналу. Сфера застосування цього ефекту – незначне віддалення інструмента за широкої картини реверберації. Наприклад, у народній та естрадній музиці рум застосовують на струнних щипкових інструментах розташованих у лівій і правій частинах стереопанорами. Тривалість рум-реверберації, зазвичай у межах

від 0,5 до 1 секунд, тому її можна віднести до короткої. Іноді руми, що мають великий для даного типу ефекту час реверберації виносяться в окрему підкатегорію, так звані чамбери.

Чамбер-ревербератори являють собою щось середнє між хол- і плейт-ревербераторами. Камера (chamber) зазвичай являє собою великий прямокутний корпус з матеріалу з високим коефіцієнтом відбиття, такого як метал або бетон. Це сприяє тривалому часу реверберації як у хол- , але з більш яскравими відбиттями, як у плейт.

Хол-реверберація є одним з найбільш помітних ревербераційних ефектів і неминуче сприймається слухачем як частина фактури звуку за рахунок характеру ревербераційного «хвоста». Її тривалість становить кілька секунд. Слід одразу обмовитися, що існує умовний розподіл реверберації, незалежно від її типу, на довгу і коротку. До довгої заведено відносити реверберацію час якої понад 1 секунду, а до короткої – відповідно ту, час якої менш як 1 секунди. Зрозуміло, що цей поділ досить умовний, тому що час реверберації 1 сек на різних приладах може сприйматись слухачем по-різному. Виходячи зі згаданого визначення, хол-реверберацію можна віднести до довгої.

Типова помилка – використання хол-реверберації на вокалі в естрадній музиці. Вокал – це монофонічний інструмент, який у більшості випадків розташовується у ближньому звуковому плані. При цьому хол є ревербератором, що віддаляє, має широку стереокартину та специфічне тембральне забарвлення. Застосування цього типу реверберації до вокалу неминуче його віддалить, при цьому неприродним чином розширивши його стереокартину. Також ймовірно постраждає тембр голосу: типовим наслідком застосування хол-реверберації на голосі є сибілянти, що розсипаються в ревербераційному сигналі, а також інші проблемні приголосні звуки. Оскільки недосвідчений звукоінженер не мислить категоріями віддалення і наближення, а також не враховує стереокартину джерела звукового сигналу, ефект хол-реверберації на голосі з великою

часткою вірогідності буде сприйнятий ним як певне абстрактне «розмазування» звуку, усунути яке можна, зменшивши рівень надсилення сигналу до ревербератора. Зрозуміло, таке рішення не усуває суті проблеми, оскільки не змінює алгоритм роботи хол-ревербератора, який продовжить виконувати свою функцію, просто в меншій пропорції. Таким чином хол, насамперед можна застосовувати на інструментах далекого звукового плану, які мають широку стереокартину, або тяжіють до неї.

Список бібліографічних посилань

1. Ньюелл Ф. Мастеринг: погляд зсередини. – К. : Комора, 2015
2. <https://emastered.com/uk/blog/what-is-reverb> (станом на 15.09.2024)
3. <https://www.amplifiedparts.com/tech-articles/spring-reverb-tanks-explained-and-compared> (станом на 15.09.2024)
4. <https://www.iks.rwth-aachen.de/en/research/tools-downloads/databases/aachen-impulse-response-database/> (станом на 15.09.2024)
5. <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbase/Acoustic/reverb.html#c1> (станом на 15.09.2024)