Міністерство культури України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної дистанційної
науково-практичної конференції

СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Київ
2019

УДК [008+37+7]:(477+4)
С91

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
протокол № 4 від 26 листопада 2019 р.

С91 Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. 272 с.

Збірник містить матеріали Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції, проведеної Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв 14 листопада 2019 року. До збірника увійшли тези доповідей, в яких розглянуто такі питання: діалог культур: традиції та сучасність; актуальні проблеми музичного мистецтва; джазове та естрадне мистецтво у сучасному культурному просторі; сценічне та аудіовізуальне мистецтво: нові напрямки дослідження; образотворче мистецтво і дизайн: традиції та інновації; питання мистецької освіти.

Редакційна колегія:

Чернець В. Г. – ректор НАКККіМ, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України *(голова редколегії)*; ***Кулиняк М. А.*** – директор Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, кандидат мистецтвознавства *(заст. голови редколегії)*; ***Лю Бінцян*** – проректор з наукової роботи державної консерваторії Тайшаньського університету, доктор мистецтвознавства, професор; ***Маркова О. М.*** – завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України; ***Шульгіна В. Д.*** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; ***Афоніна О. С.*** – професор НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, професор; ***Зосім О. Л.*** – доцент НАКККіМ, доктор мистецтвознавства, доцент *(відповідальна за випуск)*.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за вірне цитування джерел та посилання на них. Думки авторів можуть не збігатись із позицією редколегії.

УДК [008+37+7]:(477+4)

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019
© Автори, 2019

СЕКЦІЯ 1
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Володимирівна

СТИЛЬОВА «СЕРЕДИННІСТЬ» ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

О. Глазунов зазвичай характеризується як спадкоємець кучкістів на етапі подолання протиріч Петербурзької і Московської композиторських шкіл – як паралель до аналогічного процесу в німецькій музиці, де М. Регер демонстрував «дифузію» вагнеріанства і брамсіанства. Недооціненим до цього дня є *моцартіанство* О. Глазунова (зовнішнє, ніяк не асоційоване завдяки «важкості-масивності» вигляду в порівнянні із хрупкістю В. Моцарта). Але є суттєві паралелі: 1) обидва були «вундеркіндами», що виправдали покладені на них надії, 2) обидва були аристократами по крові, вихованню і внутрішній самооцінці, 3) обидва були гіперартистичними, але принципово минали заявки мистецького радикалізму в особах Х. Глюка для В. Моцарта та скрябінівського виходу, позицій І. Стравінського для О. Глазунова.

В даному разі виділяється піанізм О. Глазунова, оскільки це було блискуче і, головне, виявлялося в руслі салонного спілкування, а не аж ніяк не гри з естради, навіть зменшеної до «малих залів» філармонії, в яких хоч малий, але є естрадний подіум. У спогадах тих, хто слухав гру О. Глазунова у безпосередньому спостереженні цього процесу, відзначається, що технічна бездоганність подання сполучалася з такою ознакою «невимушеного спілкування-музикування» як затиснута між третім і четвертим пальцями правої руки … сигара. Ясно, що такого роду гра виключала силові театралізовані прийоми контрастів, гру «від плеча» – і це зближувало з манерою гри П. Чайковського, яку постійно порівнювали із пролістіанською грою А. Рубінштейна, для першого принципово неприйнятною.

Невключення театралізації представлення творів, що програвалися, складали також опозицію кучкістського «бігу від салону», хоча в саму «кокетуючу» манеру «гри з сигарою» закладалася певна театрально-ігрова пластика виступу. О. Глазунов став довіреною особою Бєляєвського фонду, який давав підтримку як петербуржцям, так і спадкоємцям москвича П. Чайковського. Так вироблена промоцартіанська техніка гри сполучалася у О. Глазунова з виходом за межі мистецького кола музики.

Про це відзначено в роботі Л. Шевченко як зближення саме моцартіанського піаністичного принципу у ХХ ст. із культурою спілкування, ігрово-танцювальних заходів, на відміну від академізму театралізованого бетховеніанського-лістіанського втілення.

Таким чином, засвідчений усіма спеціальними літературними описами творчості О. Глазунова *традиціоналізм* його композиторського єства сполучався, все ж, із реактивністю на «дух часу» – свідоцтво тому Концерт для саксофону з оркестром, твір для саксофонного ансамблю. І додамо до цього його піанізм – салонний із виходом на той тип «промінімалістської» фортепіанної техніки, майстром якої став Е. Саті. А вони були сучасниками – тільки О. Глазунов був молодшим на три роки і пережив на кілька років французького модерніста, несподівано й дивно загиблого у 1925 р. – Глазунов пішов у 1936 р.

«Серединність» Глазунова-композитора щодо стильових тяжінь Петербургу і Москви, але все ж із перевагою для нього перших, оригінально переломлена була його піаністичною оснащеністю. Він явно був ближчим до моцартіанства П. Чайковського, більше того, привносив у свої просалонні виступи ту ігрову рухливість мистецького – ігрово-спілкувального ракурсів, яка віддзеркалювала видовищні «вторгнення» у піаністику як таку. І тут виникає паралель до В. Горовица, лістіанський академічний піанізм якого демонстративно доповнювався – «відеорядом» гри «пласкими» пальцями.

В Одесі від 1920-х рр. діє Дитяча музична школа № 2 імені О. Глазунова. Одеса була центром салонної культури – про це свідчать біографії В. Ребикова, В. Кандинського, О. Скрябіна. Піаністичні здобутки салонності невід'ємні від творчості високого піаністичного мистецтва, зафіксованого демонстративно і в ігрово-«провокаційному» поданні О. Глазунова-піаніста.

Афоніна Олена Сталівна

ЧАСОВО-ПРОСТОРОВИЙ ДІАЛОГ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОСВІТІ

Система закладів і установ, де здійснюються навчально-виховні заходи, має довгу історію та власні традиції. Перші заклади освіти в Європі з'явилися у Х – ХІ ст., деякі з них працюють й досі. Серед українських освітянських закладів ХХІ ст. лише невеликий відсоток тих, що були відкриті два – три століття тому. Кожен заклад прагне до інновацій та впровадження різноманітного європейського досвіду, хоча одночасно вступає у діалог з радянськими або національними традиціями. Такий діалог вимагає ретельного оволодіння відповідними компетенціями.

Удосконалювати свій досвід можна знайомством із навчальним процесом у різних європейських та вітчизняних закладах освіти.

Цього року академічне співтовариство Мішеля Балудянського разом із Центральноєвропейським університетом запропонувало українським викладачам вищої школи відвідати три європейські університети: Університет імені Яна Амоса Коменського (Братислава, Словаччина), Університет Павла Йозефа Шафарика (Кошице, Словаччина), Віденський університет (Відень, Австрія).

Класичним навчальним закладом Братислави є університет, названий на честь видатного чеського мислителя-просвітника Яна Амоса Коменського. Він є найбільшим і найстарішим з нині діючих закладів освіти. Його було утворено у другій половині XV ст. на базі Істрополітанської Академії у Пресбургу (нині Братислава). Університет XXI ст. розвивається як бізнес-заклад. Усі курсові та дипломні проекти студентів розраховані або замовлені роботодавцями.

Університет Павла Йозефа Шафарика (1959) у Кошице названий на ім'я видатного славіста. Заклад був створений шляхом поєднання Медичного факультету Університету Коменського в Братиславі та Філософського факультету Вищої педагогічної школи у Пряшеві. Цей університет вважається наступником єзуїтського Кошицького університету. Поступово відкрилися інші факультети (природничий у 1963 р., педагогічний у 1964 р., юридичний у 1973 р. тощо). До складу Університету увійшли Православний богословський та Греко-католицький богословський факультети (1990), і університет став другим після братиславського Університету Коменського навчальним закладом у Словаччині.

В університеті є Центр безперервної освіти та підтримки проектів (2016). Його складають економічно-фінансовий відділ і продовженої освіти, інноваційної освіти і підтримки проектів. Мета Центру полягає у забезпеченні різних форм безперервної освіти з інтердисциплінарністю навчальних програм на всіх освітніх рівнях, хоча однією з основних переваг центру є надання комплексної підтримки проектній та підприємницькій діяльності університету та його структурних підрозділів. Робота центру спрямована на поширення безперервної освіти у всіх напрямках діяльності університету. Домінантою цієї підтримки є електронне навчання в університеті та курсах підприємницької діяльності. У співпраці з факультетами та університетськими підрозділами цільовим групам творчих працівників пропонуються освітні програми й курси у бізнес-сфері, у сфері державного управління і самоврядування.

Центр надає професійну підтримку сучасним формам освіти, що ґрунтуються на активному навчанні за допомогою цифрових техноло-

гій. В Університеті ім. Павла Йозефа Шафарика в Кошице діють оперативні програми «Людські ресурси» та «Дослідження й інновації». Програми «Горизонт 2020» фінансуються словацькими і закордонними грантовими схемами.

Віденський університет був заснований герцогом Рудольфом IV (1365) як заклад освіти німецького мовного простору. В університет також поєднані класична і сучасна система освіти. Діалог в освітній сфері завжди присутній, оскільки система освіти, як культура і мистецтво, ґрунтується на попередньому досвіді із залученням нових технологій.

Бецко Юлія Олегівна

РЕКЛАМНІ СЛОГАНИ В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Важливим атрибутом сучасної реклами є гасло або «рекламний слоган». Згідно словника Вебстера 1913 р., гасло походить від гальської «sluagh-ghairm» (армійський крик). Сучасне його визначення позначає особливий рекламний девіз або рекламну фразу, яка використовується будь-яким суб'єктом для передачі головної мети та є своєрідною формулою прагнення та орієнтиром до ідеалу. Рекламний слоган покликаний допомогти споживачеві запам'ятати ключові ідентифікатори товару, в першу чергу його назву, а також полегшує сприйняття і фіксацію на основній ідеї бренду. Дослідник О. Феофанов стверджував: «Якісна реклама – це маленький витвір мистецтва. Хотілося б, щоб наша реклама збагачувала нашу культуру» [7]. Оскільки, реклама є важливим фактором сприйняття та розвитку суспільного життя в контексті масової культури, то, «рекламний слоган» як ключова частина реклами є новітнім художнім прийомом мистецтва.

Рекламні слогани – це короткі та влучні фрази, які використовуються в маркетингових і рекламних кампаніях. Вони помітні та короткі і їх зміст має підсумовувати те, що продукт або бренд може запропонувати своєму споживачу. Слогани створюють для того, щоб привернути увагу клієнтів до бренду та зберегти цей бренд для майбутніх імпульсів придбання. З першого погляду, здається, що слоган – це лише лінія тегів або фраза, яку вигадали рекламодавці. Однак вони містять в собі більш важливу функцію.

Зовнішнім проявом ідеологічності реклами, що виявляється в межах рекламного тексту, є імперативні конструкції, різноманітні винаходи аргументації тощо. Водночас ідеологічне спрямування рекламного тексту його творці намагаються приховати за мас-культурними атрибутивними ознаками: розважальністю, гедонізмом, зовнішньо відтворюю-

чи характеристики тексту масової культури як «дискурсивної структури потенційних значень та задоволень» [11]. Рекламні слогани використовуються у рекламних кампаніях для формування публічності та уніфікації маркетингової стратегії компанії. Фрази можуть використовуватися для того, щоб привернути увагу до продукту або підкріпити бренд компанії. Рекламні слогани зазвичай перетворюються на крилаті вирази, що позначають цілу гаму людських емоцій. Відомі різні види слоганів:

1) брендовий слоган – назва торгової марки розміщена і в слогані, і в центрі рекламної інтриги («Ваню кицько, купив би "Віскас"»);

2) корпоративний слоган-місія – висловлює філософію фірми, супроводжує її назву у буклеті та під логотипом, є тим самим девізом-«шампуром», на який нанизуються акції слогани («Завжди Coca-Cola»);

2) опційний слоган – розробляється спеціально для супроводу запланованих акцій, повинен бути витриманий в єдиній манері і не має суперечити корпоративному слогану-місії.

Рекламні слогани є частиною маркетингової стратегії. Наприклад, кожна стратегія брендингу передбачає створення та використання рекламного слогана. Адже ці гасла зазвичай ототожнюють з брендом.

Прагматична сутність слогана полягає в спонуканні людини до здійснення певного вибору. У реалізації комунікативних функцій у текстах рекламних слоганів значна роль належить модальним значенням. Зважаючи на те, що слоган є центральним елементом рекламного тексту в прагматичному плані, у разі, якщо він входить до складу більшого рекламного тексту, у ньому мають відображатися домінантні модальні значення, притаманні всьому тексту.

У сучасній науковій літературі представлені різноманітні типології рекламних слоганів, що ґрунтуються на різних ознаках. Дослідник Л. Дядечко зазначає, що слоган – це «індивідуально-авторський винахід, його творення не підпорядковане систематизації» [2, с. 148]. М. Апетян розрізняє слогани залежно від загальної мети рекламної кампанії, поділяючи їх на іміджеві й товарні [1, с. 669]. К. Шидо вважає, що класифікації рекламних слоганів ґрунтуються на тому, як вони формують певну мовну категорію [10, с. 16].

В. Цвік зазначає, що реклама, опосередкована за допомогою ЗМІ, є різновидом журналістики і наголошує на цілеспрямованості рекламної діяльності як визначальному критерії типології, тобто фахівці вважають більш важливим те, «яку мету переслідує той чи той рекламний матеріал, ніж те, як саме його зроблено» [8].

А. Ковалевська поділяє слогани на підставі двох базових параметрів [4, с. 405]. За першим параметром виокремлено дві групи слоганів: «наїв-

ні», у яких відсутні аргументи для обґрунтування представленої інформації, та «фактичні», що апелюють до фактичного матеріалу для доведення наданої інформації; за другим параметром слогани поділено на «егоцентричні», орієнтовані на мовця, та «критичні», орієнтовані на адресата [4].

Комерційна реклама містить «спеціально підготовлену інформацію про споживчі властивості товарів і послуг з метою створення попиту на них» [9, с. 45]. Соціальні слогани пов'язані із соціальною рекламою, яку Н. Паршенцева називає не рекламою конкретного товару, а «рекламою ставлення до світу» [6]. С. Ісаєв виокремлює такі риси соціальної реклами, як порушення важливих соціальних проблем, підвищена емоційність, свідома дія суб'єкта, невизначеність цільової аудиторії [3]. Соціальна реклама «значно визначає образ і стиль життя, пропагує позитивні, передові явища, моральні норми, стимулює благодійність, сприяє підвищенню культурного рівня, естетичних смаків людей, веде боротьбу з негативними явищами» [2, с. 32]. Н. Кондратенко зазначає, що проблемою політичних слоганів є їхня «однотипність та семантичність: переважно всі політики обіцяють одне й те саме, не виділяючись із загальної маси» [5, с. 55].

Таким чином, рекламу можна трактувати як форму символічного поля, що складається з широкого кола інших типів дискурсів. У світлі теорії соціальних полів реклама генерує певні цінності і норми поведінки, таким чином, програмує людей до певного типу дій. Рекламний слоган залежить від еволюціонування сприйняття людиною найбільш важливих речей та їх основних функцій. Отож, створення рекламного слогану потребує знань психології людей та креативних ідей.

Використані джерела

1. Апетян М. К. Особенности перевода слоганов англоязычных реклам на русский язык // Молодой ученый. 2014. № 1. С. 668–669.

2. Дядечко Л. Функціонування рекламних слоганів в усно-розмовному дискурсі // Мова і суспільство: зб. наук. пр. 2011. № 2. С. 144–150.

3. Исаев С. М. Социальная реклама что это такое? URL: http://www.statya.ru/ (дата звернення: 31.10.2019).

4. Ковалевська А. В. Класифікація слоганів як елементів рекламного тексту // Одеська лінгвістична школа: координати сучасних пошуків: колективна монографія. Одеса: Букаєв В.В., 2014. С. 402–408.

5. Кондратенко Н. В. Український політичний дискурс: текстуалізація реальності. Одеса: Чорномор'я, 2007. 156 с.

6. Паршенцева Н. Социальная реклама. Москва: Аспект Пресс, 2008. 191 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Article/parsh_soc.php (дата звернення: 31.10.2019).

7. Феофанов О. Реклама: новые технологии в России. URL: http://polbu.ru/feofanov_advert/ch03_all.html (дата звернення: 31.10.2019).

8. Цвик В. Л. Реклама как вид журналистики: учеб. пособ. Москва: Институт современного искусства, 2001. 135 с.

9. Шарков Ф. И., Гостенина В. И. Технология рекламы. Москва: РВП-холдинг, 2007. 216 с.

10. Шидо К. В. Рекламный слоган как особый жанр английских рекламных текстов: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.04. Саратов, 2002. 20 с.

11. Fiske J. Understanding Popular Culture. Boston: Unwin Hyman, 1989. 206 p.

Волкова Галина Вікторівна

КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ В ЇХ СПРЯМОВАНОСТІ НА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Культурний феномен ритуалу проявляється у збереженні його через відтворення в різних видах діяльності, в тому числі у виділенні через нього цінностей людського буття. З них ідеальний ряд – духовні цінності – проявляється як енергетичний початок культурної активності у виробництві штучного продукту. І в цьому розумінні духовні цінності є змістоутворюючою складовою культурних цінностей як таких: їх ідеальний виток спрямований в предметну матеріалізацію творчості, відмінну від даної природою. В контексті уявлень про культурні цінності як такі, що протистоять природному, духовні цінності складають вирішальну їх частину, але в цьому ж сенсі культурної штучності матеріальні цінності складають культурний здобуток, оскільки вони є або створеними виробами, або виділеними з природного оточення предметами на забезпечення людських, а, значить, культурних потреб.

Але виходить так, що культурні цінності як такі *концентрують* культурну штучність виявлення свого виявлення, порівняно з духовними і матеріальними, демонструючи свою уготовленість до ідеальних і матеріальних способів існування, не «зливаючись», тим не менш з духовними і матеріальними цінностями як такими. І в цю категорію цінностей попадають, в першу чергу, надбання науково-творчого порядку і мистецькі здобутки, що відповідає *душевному посередництву* у співвідношенні духовного і матеріально-тілесного начал в богословських розробках про душу.

Культурні цінності від початку тяжіють або до аристократичного замкнення у колі Обраних, або до демократичного єднання з масами. Мистецькі здобутки покликані усвідомлюватися згідно сьогоденних культурних критеріїв у різноспрямованості їх правильності і духовній красі – в альтернативах мистецтва Андре і В. Моцарта, Жозефа Шеньє і Л. Бетховена, тобто у співвідношенні останніх з революційно-риторичною ритуалікою Майданних дійств, тоді як Шеньє – співець Еллади і моцартівські твори, особливо його салонні клавірні Сонати та ін., заслуговують подачі в руслі ідеологічно реабілітованого аристокра-

тизму салону з притаманною останньому глибокою релігійністю і принциповою відстороненістю від драматизму і контрастів буття.

Міфотипологічний вимір показників творчого і мистецького мислення вказує на могутній механізм мисленнєвого енергетизму, закладений у відповідних типологіях, укорінених у культуротворчих виявленнях так званих *позитивних* ритуалів. А музичні складові цього ритуального позитиву надзвичайно активні у виявленні діяльнісної енергії суб'єктів відповідних акцій.

Головний підсумок розробок культуротворчого енергетичного прояву ритуаліки – потреба виділення *ритуалознавства* як науки про ритуал у розширеному розумінні. Останнє, як «ритуаловедення», має місце у зводах Вед, але актуальний зміст ритуалознавства у розширеному, інтегративно трактованому значенні виступає в уявленні про *культуротворчу* спрямованість ритуальних актів, які привносять у людську спільноту гармонічність стосунків, психологічно підсилюючи самовідчуття суб'єктів відповідних акцій. Так закладається уявлення про ритуал як виробника *культурних* цінностей, тобто таких, що не витікають з фізичної природи речей чи фізики тіла людини, але, навпаки, організують психологічно, згідно прийнятих віросповідальних проторелігійних, згодом саме релігійних чинників, здатних направляти фізично-тілесні зусилля на гармонізуючі життєздатні дії.

Заслугою Е. Дюркгейма є усвідомлення релігієспрямовуючого вектора ритуалу, що забезпечує включення первісно-мистецьких компонентів у ритуалотворення, хоча б у вигляді «хождіння по колу» чи ритмічне вистукування, необхідно народжуючого високу абстракцію музичної тонності. Це – першокультурне надбання, звуково-тонова речовність звуковираження, *відмінна від мовлення:* нагадаємо геніальну формулу Б. Асаф'єва про первісну музику як навмисне приховування тембру людського голосу через його маскування інструментальними тембрами, відчуженими від живої інтонації, що опиняється під забороною, як переважання ударно-шумового інструменталізму.

Вказане звуковидобуття, свідомо «обминаюче» мовлення, є *культурною цінністю,* оскільки заміщає природне мовленнєве спілкування, необхідне для виробничо-споживчих, для виробництва собі подібного оточення, відсувається заради *ідеальної* цілі *уподібнення свого людського єства гармонійно-штучним виявленням середовища.* Ритуал невіддільний від ритмічно організованих рухів і дій, демонструючи тим самим музичний початок людської культури у цілому.

Відкриття Е. Дюркгейма відносно релігієспрямовуючої дії в ритуалотворенні виводить на музичний початок культурно-штучної виявле-

ності ритуальних акцій, які відсувають природно і виробничо-споживчо усвідомлювані цінності заради накопичення психологічного досвіду спілкування через гармонізуючі можливості обрядово-ритуальних ритмізацій тілесної доторканості індивідів і виконання ними штучно злагоджених міміки, рухів і звуковиявлення.

Таким чином, *омузикаленість* позитивних ритуалів вказує на специфіку культурних цінностей як тих, що матеріалізують ідеальні здобутки у матеріальній речовості художніх виробів, що не зводиться до природного її прототипу тією ж мірою, як звук спілкування-мовлення відрізняється від тонності-ритмізованості музичного вираження, як метафорично-етимологічно навантажене слово в літературному тексті відрізняється від слова-знака вербальної мови.

Гавеля Оксана Миколаївна

Аксіологічна та емоційна складова персонального бренду обдарованої особистості

Актуальним питанням мистецтвознавчо-культурологічного дискурсу постає виявлення та формування ціннісної складової персонального брендингу обдарованої особистості. Бренд виступає важливим способом інформування споживачів про нові продукти і послуги, які здатні відповідати їх позитивним очікуванням. Персональний бренд – це образ, який формується у людей, коли вони чують відоме ім'я або назву марки товару. Він складається з двох головних характеристик: репутація та популярність людини. Покупці зважають на вартісний вираз нематеріальних активів продавця, який пропонує їм ті чи інші продукти і послуги. Довіра і репутація коштують дорого. Персональний брендинг допомагає митцям сформувати індивідуальний образ, імідж та стиль життя. Роботи Н. Воробйової, О. Гуцалова, Л. Кияновської, Б. Мантули, О. Маркіної та ін. присвячені питанням соціокультурного брендування як засобу підвищення конкурентоспроможності українських продуктів і послуг, розвитку нематеріальних активів (імідж, бренд та ін.), а також розгляду бренду як важливого ресурсу для побудови й підтримки репутації, авторитету та ідентичності особистості митця.

Комерціалізація брендингу в умовах глобалізації вимагає визволення нематеріальних активів обдарованої особистості. Такий підхід спирається на бажання споживачів купувати якісні продукти і послуги, отримувати від них яскраві емоційні враження, збагачуватися новими ідеями та культурними цінностями. Гарантіями бренду підкріплюються позитивні очікування людини щодо досягнення нею особистого успіху, творчої

самореалізації, а також можливості отримання задоволення і насолоди. Це виступає основою мотивації споживачів до придбання ними культурних продуктів або послуг. Ціннісна складова (матеріальна і нематеріальна) персонального бренду є необхідною умовою його існування.

Розглядаючи роль культурного бренду в глобалізованому світі, український мистецтвознавець Л. Кияновська зазначає: «Ми живемо в епоху редукції інформації: її настільки багато, що ми автоматично обираємо лише найяскравіші образи. І якщо культурний символ чи архетип можуть викликати різні, змішані почуття, думки та рефлексії, то бренд – це щось швидко впізнаване» [1].

Брендування в культурі і мистецтві – це процес створення ідеальних умов для окультурення людини, для інтеріоризації нею накращих надбань людства, яскравим виразом яких є імідж, репутація і бренд обдарованої особистості як творця культурних цінностей. На основі виявлення індивідуальності та унікальності людини, відбувається подальша екстеріоризація культурних цінностей, збагачення їх новим змістом.

Персональний брендинг обдарованої особистості в сфері культури визначено самим об'єктом брендування. Мета його – сама особистість, яка одночасно виступає як суб'єктом, так і об'єктом культури. Участь в культурних практиках сприяє трансформації людини, утвердженню її у сформованій і відтвореній системі ідентичностей, системі ціннісних та смислових орієнтирів життя. Головне завдання персонального брендингу полягає у визволенні максимального багатства смислів, ідей, послань людям, творчих задумів, прихованих в культурних цінностях обдарованої особистості.

Виникнення так званих «брендових стосунків» пов'язане з питанням прийняття цінностей, які пропонуються споживачам культурних продуктів і послуг. На основі цього, у представників різних культур формується т. зв. «відданість» брендовим стосункам.

У культурології персональний брендинг необхідно розглядати в контексті впливу результатів діяльності та феномену творця на аксіосферу споживачів культурних продуктів і послуг. Значущість бренду – це те, що він означає для учасників культурних практик, що є близьким і важливим для окремої цільової аудиторії. Максимально персоніфікований образ та емоції поєднуються з конкретною людиною не менш міцно, ніж з певними комерційними продуктами та послугами.

Використані джерела

1. Кияновська Л. Культурний бренд проти комплексу меншовартості. URL: https://zbruc.eu/node/84338 (дата звернення: 24.10.2019).

Зосім Ольга Леонідівна

Музика як форма релігійної комунікації

Релігійна комунікація є зустріччю людини з Трансцендентним, яке є надприродним, надчуттєвим, а тому може пізнаватися лише за допомогою інтелекту. Однак людина, що має не лише інтелект, а й почуття, намагається пізнати Трансцендентне також і за їх допомогою. Згідно християнської теології, релігійна комунікація має анабатичний та катабатичний виміри, і перший (людина підіймається до Бога) у пізнанні Трансцендентного відбувається за допомогою як інтелекту, так і почуттів.

Безумовно, центральною у Богопізнанні є інтелектуальна сфера, яка спирається на релігійний досвід людства, зосереджений в сакральних текстах, церковній догматиці, богословській літературі. Проте «чистий інтелект» як інструмент релігійного пізнання для людини як істоти чуттєво-інтелектульної є недостатнім. Тому у Богопізнанні важливу роль відіграє мистецтво, воно як штучно створена чуттєва реальність в християнській традиції стає засобом релігійної комунікації.

Значення чуттєвості в сакральному мистецтві було усвідомлено не відразу. У ранньому християнстві, а саме у добу переслідувань християн, мистецька складова у релігійних практиках не відігравала суттєвої ролі: її замінювала духовна ревність перших адептів нового вчення, яка сприяла їх емоційній піднесеності на молитовних зібраннях. З часом емоційний запал згасав, а духовна піднесеність дала початок кристалізації нових штучних форм поклоніння, які з часом почали набувати естетичного вираження. Саме застигла релігійна емоція стала основою канонічних форм сакрального мистецтва Середньовіччя, в якій гармонічно поєднувалися глибина богословської думки з її досконалим мистецьким втіленням. В образотворчому мистецтві Середньовіччя гармонія інтелектуального та чуттєвого досягалася через т. зв. «зворотну перспективу». «Зворотна перспектива» була і в середньовічній музиці, яка, як й інші мистецтва, слугувала засобом релігійної комунікації: за допомогою музики людина усім своїм єством, а не лише інтелектом, підіймалася до Бога.

У пізньому Середньовіччі однак намітилася тенденція до естетизації сакрального мистецтва, яке ставало самоцінним саме по собі, перебравши на себе функції релігійної комунікації. Це призвело до відокремлення музики від богослужіння, яка, відповідно до постанов Тридентського Собору (1545–1563), розумілася не як інтегральна частина богослужіння, а лише як його оздоблення [1, с. 176]. Розуміння музики як прикраси богослужіння відповідало естетичним настановам доби бароко, оскільки її завданням було максимально впливати на почуття та

емоції вірянина. Саме у добу бароко в римо-католицький традиції відбулося зміщенні акцентів в релігійній комунікації: для пересічного вірянина на богослужінні важливим стало не усвідомлення та переживання істин віри, не молитовна зосередженість, а культивування релігійних почуттів. Подібні процеси відбувалися в унійних і православних церквах, хоча ця тенденція їх торкнулася меншою мірою. Щодо протестантських церков, то в їх релігійних відправах акцент перемістився на проголошення Слова Божого, при цьому музика як додатковий та дієвий засіб релігійної комунікації особливе значення мав в лютеранській й англіканській традиціях.

Як форма подолання переносу акцентів з інтелектуального на чуттєвий в римо-католицькій, а пізніше і в інших церковних практиках, актуальності набуває «простий спів», у тому числі спів пісень літургічно-догматичного змісту національними мовами. В новому пісенному репертуарі встановлюється рівновага між інтелектуальним та чуттєвим в релігійній комунікації. Однак спрощення форм літургічного і паралітургічного співу остаточно не вирішило питання щодо гармонічності поєднання обох компонентів, що особливо відчутно в пісенному репертуарі XIX – початку XXI ст., в якому культивуються пісні сентиментального змісту, в текстах і музиці яких центральними стають індивідуальні релігійні переживання, а не догмати віри або духовні інтенції церковної громади. Тому завданням сучасних церковних музикантів різних християнських конфесій є знаходження форм та засобів сакральної музики, яка б за допомогою і текстів, і музики допомагала людині у єднанні з Трансцендентним.

Використані джерела

1. Кунцлер М. Літургія Церкви / пер. з нім. монахині Софії. Львів: Свічадо, 2001. 616 с. (Серія «Аматека. Підручники богослов'я»).

Красиліна Ірина Володимирівна

МІСТЕРІЯ І МІСТЕРІАЛЬНІСТЬ В БУТТІ ОПЕРНИХ ВИСТАВ

Містеріальні витоки опери склали відчутні стимули її росту, перетворення, і, нарешті, на рівні XX ст. відвертого відродження вказаних її первнів. Оскільки сама ідея «модернізованих» трактувань оперної класики відроджує «нерв» містеріального дійства: події Священної історії, у ролі якої виступає класичний твір визнаного й цілком прийнятного публікою автора, представлені у світлі ідеї сьогодення. І те сьогодення народжене станом неповноти знань щодо Священної історії, коли йдеться

про містеріальний вимір, і про твір як предмет постановки, про його автора як виток змісту твору.

Таке віддзеркалення первнів оперного мислення на рівні посткласичного оперного буття навертає на думки про доцільність постановок містерій як таких. І це має бути оціненим як патріотичний крок митців, оскільки заборонена західними церквами містерія у середині XVI ст. на Русі продовжувала існувати – аж до середини XVII ст. І в цьому плані особливо цікавою видається опера-seria А.Скарлатті, яка історично склалася у продовження опери-містерії Риму, забороненої після падіння ідей Контрреформації, в яких виділяємо принцип зближення із Православ'ям у відмежуванні від протестантизму.

Ці ходи позиції Риму не могли знайти безпосереднього прийняття у Неаполі, що перебував під Іспанською короною і з опорою населення з етнічних греків, що свято пам'ятають про Православ'я Візантії і сьогодні. Відомо, що Іспанська церква, увійшовши в коло Католицтва, заявляла одночасно про свою спадковість відносно Візантії, підкреслювала у функції національного здобутку мислення свій консерватизм. Королі Іспанії, як французькі в межах Галліканізму, мали право інвенститури, тобто призначати главу церкви в країні незалежно від волі Папи Римського. Тому невдоволення Риму оперою-містерією на рівні 1650-х рр. не могло визначити заборону такого роду вистав під короною Іспанії у 1680-ті рр. і далі.

Саме ця державно-релігійно детермінована цікавість до містеріального спадку, у Римі засвідченого творчістю С. Ланді, спрацювала, судячи з усього, в Неаполі, породивши оперу-seria. За буквальним перекладом опера seria «серйозна», за змістовним – «церковна», оскільки духовне мистецтво називається «простий серйозний спів». В цій опері восторжествував *світлий спів* кастратів-фальцетистів, який успадкував візантійську *калофонію,* що згодом засвідчено італійським перекладом цього терміну – bel canto.

Сюжет опери-seria будувався навколо ідеї християнської доброчесності, кінцівка – містеріальна, тобто благісна, герої демонструють свою тихість і готовність до самопожертви, виключається силовий прояв їх волінь і пристрастей. Особливо вражає містеріальним змішанням серйозності і комічного компоненту, що мало місце в римській опері і набуло композиційного принципу «вставного» сюжету в неаполітанській опері-seria. Осмислення даного історичного надбання має стати найближчою перспективою української опери.

Личковах Володимир Анатолійович

Історико-естетичні погляди Леона Хвістека в культурному просторі його творчості

Лапідарно мислив і творив «формізм»,
Експресивно з рухом дав «симультанізм».
Оглядав картини в Кракові і Львові,
Надав їм сенсовності філософським словом.
Хотів бути першим, хто знайшов «стрефізм»
В галузі живопису як «універсалізм».
І писались жваво сценки і портрети,
Суперечки викликав в екс-авторитетів…
Татлін і Малевич, Пайпер й Делоне
Емоційно зсунули розум деінде:
Критика логічна стала відступать,
естетичні погляди вільно виражать!

Леон Хвістек (1884–1944) – знаний польський філософ, математик, логік, культуролог, мистецтвознавець і художник, представник Львівсько-Варшавської філософської школи, краківського і львівського авангардизму в живописі. Як філософ, поєднував у теоретичній рефлексії протилежні позиції «критичного раціоналізму» і «семантичної естетики», тобто виступав одночасно як логік і як естетик. Його художньо-естетичні погляди формувалися з дитинства і студентської молодості під впливом матері, яка була піаністкою і художницею, та теоретика мистецтва й художника-авангардиста С. І. Віткевича. Під час навчання і роботи в Ягелонському університеті (Краків) спілкувався з художниками «Краківської групи», об'єднаних навколо журналу «Zwrotnica», який редагував теоретик польського авангарду Я. Т. Пайпер [2].

У логіко-філософському мисленні притримувався ідей антиірраціоналізму й антиметафізицизму, синтезуючи номіналістичні погляди з позитивізмом і неопозитивізмом. Під впливом К. Твардовського та його учнів розробляє концепцію «строгого мислення», що шукає «прості і ясні істини», спираючись на досвід і точне міркування» (див. [2]).

Естетичні погляди Леона Хвістека розпорошені серед його філософських і логічних праць, зокрема у нарисі логіки і методології точних наук «Межі науки» [5], а також у культурологічній праці «Засади духовної культури в Польщі» [4] тощо. Як філософ-культуролог і естетик, автор відзначає неймовірний упадок і вихолощення духовної культури у зв'язку з розростанням ірраціоналізму, доходячи висновку: «де культура почуттів не підноситься досить високо, діє гальмо» [3, с. 37]. Чуттєве

пересичення нашої епохи, на його думку, може бути подоланим через строге мислення в науці, в т. ч. в естетиці.

Свою історико-естетичну концепцію Л. Хвістек розбудовує через співставлення двох типів дискурсу, двох методологічних парадигм естетики: раціоналістичної та ірраціоналістичної. Прокладання межі поміж точними науками та «ірраціональним безумством» філософ починає з *Давньої Греції,* стверджуючи, що «коли наука відступала, на поверхню випливав Платон» [3, с. 34], маючи на увазі міфопоетику його філософії та естетики.

Протиставлення раціоналізму та ірраціоналізму в естетиці Л. Хвістек розпочинає з філософії Давньої Греції. Хоча грецька наука, на його погляд, не мала критеріїв точного мислення, раціональний критицизм народився саме там. Його зародження у роботі «Межі науки» автор пов'язує із скептицизмом Зенона, Геракліта, Протагора, софістів, які дійшли до радикальної форми заперечення «здорового глузду», здатного до «культивування абсурдів» [3, с. 34]. Однак в їхній філософській парадигмі з'являються ідеї гуманізму (вчення про людину), закладаються основи естетичного мислення, що виходить з *міри людини* як міри не тільки всіх речей, але й міри краси (Протагор). Поступово вибудовується новий ґатунок метафізики та естетики, що спирається на принципи раціонального мислення.

З цієї точки зору критичний пафос Л. Хвістека спрямований проти філософії Платона, котрий, хоч і був «творчою індивідуальністю вищої міри», проте саме його діалектика стала властивим джерелом філософської міфології (див. [3, с. 35]). На думку Л. Хвістека, згубний вплив міфопоетики Платона згодом позначився на філософії Плотіна, Гегеля, Ніцше, Бергсона, навіть прагматистів В. Джеймса і Ф. С. Шиллера. Він начебто надав у їхнє філософування «наркотик провидіння та мрії», що з позицій раціонального критицизму викликає абсолютний осуд їх діяльності як «розумування, яке ґрунтується на почутті і пристрасті» [там само, с. 43]. Натомість, для естетики як філософії чуттєвості й мистецтва такі метафізичні засновки зіграли визначальну роль, на що з часом указав ще один представник Львівсько-Варшавської школи Вл. Татаркевич в «Історії давньогрецької естетики» і в «Шести поняттях естетики».

Перший крок на шляху побудови *системи основ строгого мислення* зробив Аристотель. Високо оцінюючи запровадження ним у філософію, етику і поетику принципу логічної послідовності, Л. Хвістек відзначає в його особі «тріумф раціонального мислення» античної доби. І справді, не лише «перша філософія» і логіка, а й естетичні погляди Аристотеля дістали строгу систематизацію і категоріальний порядок. Адже

будь-яка наука, резюмує Хвістек, є залежною від філософії, але не метафізичного, а логіко-критичного характеру, яка будується на принципах строгого мислення, розроблених Аристотелем і наповнених методологічних змістом у європейському позитивізмі та неопозитивізмі.

Отже, починаючи з філософії та естетики Давньої Греції, Л. Хвістек здійснює дискурсивну атаку проти ірраціоналізму (від Платона до Плотіна), обґрунтовуючи критичний раціоналізм в усіх філософських науках, в т. ч. в естетиці. Збудована на послідовній логіко-понятійній системі, естетична наука, що відповідає принципам раціонального критицизму не приведе «до занепаду уяви і чуттєвого життя», а, навпаки, викличе «життя буйне і творче» [там само, с. 48].

Використані джерела

1. Вєрніков М. М. Леон Хвістек // Львівсько-Варшавська школа: хрестоматія: у 2-х тт. Ч. 2. Одеса: Астропринт, 2010. С. 27–28.

2. Личковах В. Львівсько-Варшавська філософська школа і семіотика українського та польського авангарду // Dydaktyka Literatury i Konteksty. XXXV. Żary, 2016. S. 91–98.

3. Хвістек Л. Межі науки: нарис логіки і методології точних наук // Львівсько-Варшавська школа: хрестоматія: у 2-х тт. Ч. 2. Одеса: Астропринт, 2010. С. 29–48.

4. Chwistek L. Granice nauki nauki: zarys logiki i metodologii nauk ścisłych. Lwów-Warszawa: Książnica-Atlas, 1935. XXIV, 264 s.

5. Chwistek L. Zagadnienia Kultury duchowej w Polsce. Warszawa, 1933. 206 s.

Ліхута Ігор Леонідович

Культурологічний аналіз постаті продюсера як символічної фігури арт-ринку постмодерної доби

Культурологічний аналіз фігури продюсера як символічного суб'єкта у світлі прогресуючого розвитку суспільства постмодерної доби набуває дедалі більшої актуальності. Інформація, що поширюється з космічною швидкістю, стає множинною і загальнодоступною завдяки цифровим технологіям, що долають простір і час, спустошуючи дозвілля та викликаючи ілюзорне враження легкості праці.

Суспільство XXI ст., яке фактично є купівлею-продажем переживань, фіксує стилі життя та уявні образи. Світлана Садовенко у листопаді 2017 р. на Міжнародній науково-практичній конференції «Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями» (Київ), зауважувала, що «у час високих технологій одним із засобів отримання інформації є реклама, яка сьогодні частково перебирає на себе роль ретранслятора національних особливостей», продовжуючи, що «культурні цінності та регіональ-

ні історико-культурні бренди <…> є своєрідними візитівками <…> локальних топосів сучасної України» [1].

Сьогодні брендінг, що реалізується через рекламу, передбачає зміну характеру ринкових відносин з класичних товарних стосунків на симулятивні, знакові, пов'язані з культурною сферою. Це призводить не до розвитку творчих здібностей, а до певної порожнечі. Як наслідок – потреба нових вражень та ескалація машини бажань – масового виробництва покажчиків фантазмів. «Акт споживання стає ключовим ритуалом способу життя типових представників сучасного соціуму. Ідентичність і споживання (що носить символічний або характер життєзабезпечення) пов'язані у подвійний спосіб: з одного боку, на основі різних практик споживання формуються відповідні стилі життя; з іншого боку, свою соціальну ідентичність особистість презентує через індивідуалізоване споживання» [2, с. 5].

Класична глобалізація почалася ще за часів панування індустріальної доби, а некласична стосується виключно постмодерну і пов'язана з індивідуалізацією праці та диверсифікацією національних і місцевих культур. Саме некласична глобалізація породила такі проекти як мультикультуралізм та практика толерантності, що визначали входження у світовий простір часткових сегментів та дрібних ідентичностей нарівні з крупними державними утвореннями. Мультикультурні стратегії визначають особливий статус мистецтва та ідентичності митця: на хвилі фрагментації починає цінуватися індивідуальна творчість, особиста креативність, екзотична традиція. Так відбувається ескалація ринку, по-перше, на окремі національні культури, чия автентичність демонструється у якості товару-образу, та на окремі акти культурної творчості, що перетворюються на арт-концепти.

У суспільстві переживань товари цікавлять людей набагато менше, ніж мрії і спогади – знаки культури. Так формується арт-ринок та його основа – креативна економіка, що займається купівлею-продажем творчої продукції із одночасним використанням творчих стратегій менеджменту та маркетингу, які поширюються на будь-які вироби та послуги. Отже, креативна економіка стає такою за своїм характером (креативний менеджмент на символічній основі, уподібнений мистецтву) і за предметом (арт-продукти, плоди креативності, мистецької творчості). Як прямі наслідки – в епоху некласичного глобалізму, креативної економіки та культурних індустрій постає феномен продюсерства і окреслюється постать продюсера як символічної фігури арт-ринку постмодерної доби.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. Брендінг міст як складова культурної політики України // Культурологічний альманах: Вип. 5: Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями. Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2017. С. 162–166.

2. Чунакова В. Е. Социально-идентификационные функции бренда в современной культуре: автореф. дис. … кандидата культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2014. 24 с.

Лю Бінцян

Культурний зміст оперних звершень Китаю

Унікальність культурного лику Китаю у XX ст. полягає у тому, що принципова ізольованість «Серединної імперії» протягом тисячоліть змінилася від 1880-х рр. спонтанним тяжінням до поєднання із європейськими здобутками, у тому числі – і в першу чергу – з музично-освітніми засвоєннями того, що принципово не було органікою китайського світосприйняття. Але в цій спонтанності був певний закономірний поштовх: наскільки старий Китай усвідомлював позитивну виключність китайського «способу мислення», настільки Європа Нового часу усталилася у європоцентризмі світосприйняття. І тільки Китай і європейський ареал вивели на рівень художньої самозначущості «театр співу» – оперу, звуково-тонова «матерія» якої просунула на понадбуттєвий рівень спілкування в мистецьких вимірах «життєподоби».

Вказана культурна програма Китаю виходить із сутності традицій, які неодноразово проявилися в національній історії і які ставлять засади виробництва ідеальних цінностей на перше місце щодо матеріального забезпечення, результатом чого стає виконаною і виробничо-споживча програма. Приклад тому – буття Китаю у II ст. до н. е., коли у ситуації повного спустошення країни ворогами імператор приймає парадоксальне, як на сьогодні, рішення: створення Музичної палати, тобто щось на кшталт Міністерства музики. Вчені мужі повинні були налагодити дружній спів усієї країни наради її спасіння – і це було зроблене, і країна була збережена.

Оперне будівництво на сьогодні в Китаї здійснюється за схемою, що не має аналогій у практиці інших країн: європейський оперний театр і національна китайська опера державою підтримуються в рівновазі відносин, які надають перспективи охоплення світового культурного життя, оминаючи дріб'язкові пошуки миттєвого комфорту. Оперний бум в культурному житті Китаю складає, судячи з усього, ту ж організаційну конструкцію, якою була Музична палата у II ст. до н. е.

Любенко Наталя Володимирівна

ПОЕТИКА ДУХОВНОЇ САРСУЕЛИ У РІЧИЩІ ІСПАНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ РЕНАСІМ'ЄНТО

Проблема виявлення національної якості в західноєвропейських культурах в різні періоди історії завжди була предметом величезного дослідницького інтересу. Кульмінація осмислення специфіки національного феномену пов'язана з епохою романтизму. Іспанія XIX – початку XX ст. переживає відродження своєї національної традиції, узагальнене в культурно-естетичних та духовних позиціях Ренасім'єнто, що виявляються не тільки в ренесансі національної культури, а й в транслюванні даних ідей всій світовій культурній спільноті.

При всьому різноманітті культурно-історичних завдань Ренасім'єнто, його визначним духовно-смисловим вектором стало відродження та духовне осмислення своєї історичної та культурної спадщини, що проявилося в духовному осмисленні та популяризації творчості Сервантеса, у відродженні культу давніх духовно-історичних центрів Іспанії (Толедо), у дослідженні духовно-інтонаційної природи мосарабського богослужіння, у створенні Ф. Педрелем та його соратниками грандіозних антологій іспанської духовної музики Середньовіччя і Ренесансу тощо.

Одним із символів позначених процесів стає музичний театр, традиції якого найбільш повно сконцентровані в жанрі духовної сарсуели. Її ґенеза сходить ще до середньовічної містерії та одноактних духовно-пасторальних спектаклів, де важливу роль на себе брала музика, цитати з духовних піснеспівів мосарабского богослужіння. У XVII ст. у творчості Лопе де Вега і Педро Кальдерона формулюється духовна сарсуела на базі іспанського християнського театру, представленого такими жанрами, як ауто сакраменталь, агіографічні драми та ін.

В XIX ст. духовні сарсуели представлені у творчості Томаса Бретона («Свято Діви Паломи», «Вербна неділя», «Хрещення», «Дві дороги»), Еміліо Аррієта («Дуенде Мадрида», «Священна війна»), Франсиско Барбієрі («Каїн і Авель», «Чудо Богородиці», «Легенда про ченця», «Спокуси Святого Антонія» та ін.), що свідчить про особливу актуальність цього жанру в контексті духовних та естетико-стильових (романтизм, костумбризм) настанов Ренасім'єнто.

Жанрова специфіка сарсуели багато в чому визначена її етимологією, висхідною до іспанського слова «зарза» (zahr-za), що буквально перекладається як «кущ» та символізує собою органічну єдність, цільну якість, живий організм, який поєднує в собі різноманітність жанрів і ви-

дів мистецтва (музика, танець, образотворче мистецтво, декламація, інструментальна гра тощо), духовно-релігійні і світські якості.

Жанр духовної сарсуели відрізняє сюжетна подвійність. Його ґенезу становить святкування певного дня церковного календаря (поминання святих, Діви Марії та ін.), супутнє богослужінню. З релігійно-обрядовими та народними традиціями агіографічного шанування (з постійним згадуванням священних імен), які виявляють сутність сакрального простору релігійної фієсти, пов'язана і побутова фабула духовної сарсуели, що представляє собою зазвичай якусь повчальну історію, смислово і духовно-архетипово скориговану з ідеєю церковного свята, його паралітургічними звичаями та традиціями, що зберігаються протягом багатьох століть.

Зв'язок духовної сарсуели з церковною практикою, відповідно, дозволяє розглядати її і як своєрідне продовження богослужіння, сконцентроване на вираженні ідеї вшанування, славослів'я, подяки, поклоніння не тільки конкретному святому, але і всьому духовному світу. Так, культ Св. Антонія Падуанського склав духовне підґрунтя сарсуели «Святий Антоній Флоридський» І. Альбеніса. Святкування дня святого становить фон дії даного музичного спектаклю, зовнішній сюжет якого побудований на виявленні різних аспектів тлумачення ідеї шлюбу в його духовному і земному розумінні. Сюжет «Діви Паломи» Т. Бретона вибудовується навколо «релігійної фієсти» і ритуалікі, поєднаної з одним з образів Діви Марії (Діва Палома), точніше, з Успінням Богородиці.

Таким чином, узагальнення відомостей про історичні шляхи розвитку іспанського духовного музичного театру в епоху Ренасім'єнто свідчить про те, що його типологія формувалася на перетині, з одного боку, традицій європейського театру XIX ст. і його стильових парадигм (романтизм, веризм, традиції вагнерівського музичного театру), з іншого – ренесансу (в руслі стильової специфіки костумбрізма) і творчого освоєння духовно-типологічних якостей національного іспанського театру та його музичної складової, ґенеза яких походить від містеріальної традиції середньовічної культури Іспанії. Сказане є співвідносним і з типологією духовної сарсуели, численні зразки якої, представлені в творчості І. Альбеніса, Т. Бретона, М. де Фальї, виявляються контактними не тільки з національною «картиною світу» та її архетипами, а й вписаними в контекст іспанської «релігійної фієсти» і пов'язаної з нею ритуаліки. Істотна роль консерватизму-традиціоналізму як визначальних якостей іспанської культури виявляє в творах подібного роду нівелювання проявів власне авторського початку, простоту музичної мови, що генетично походить від національної культової і духовно-фольклорної традиції.

Маркова Олена Миколаївна

МЕТАФІЗИКА ІСТОРІЇ XX СТОЛІТТЯ І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Повторюваність культурних ознак через певні проміжки часу у буттєвому вжитку і в сукупності творчо-продуктивної діяльності людей, при тому що фізично-життєво людський потік безперервно відновлюється, називаємо «мета- – надфізикою» історії. Навіть у часи торжества раціоналістично-матеріалістичних засад у філософії та історії феномен ренесансу-відродження в описі історичних явищ охоплював значний часовий простір, хоч від начал очевидним був фізично невідроджуваний смисл тих ренесансно-відроджувальних подій.

Щодо специфіки минулого XX ст., то його з багатьох параметрів відзначено як «ренесанс Ренесансу», вважаючи у тому числі на разючу двоїстість: з одного боку, розквіту мистецько-творчих можливостей планетарного обсягу з вершинним положенням кінематографу як дітища науково-технічної революції, з другого – катастрофічно-кривавий шлях віку двох *світових* воєн, соціалістичних зсувів масштабу Китайської (1911), Російської й Мексиканської (1917) революцій, що розкололи світовий простір на антагоністичні у культурно-політичному відношенні табори. І це можна порівняти хіба що з творчо-будівничим розмахом Ренесансу XIV–XVI ст., кривавим двійником якого були війни протестантів, діяльність Другої інквізиції і неосяжний до сього часу по жорстокості розмах Конкісти і завоювань у Південній і Північній Америці тощо.

Не забуваємо, що гуманісти Ренесансу творили, користуючись поширеними тоді ринками рабів, а один з величних представників тієї славної надосвіченої й творчої надпродуктивної когорти Мікельанджело Буонарроті ліпив свого «вмираючого раба» з натури, купивши підходящий «матеріал» і натурально розіп'явши його у своїй творчій майстерні. Не забуваємо, що Генріх VIII (1491–1547), Філіпп II (1527–1598) та Іван Грозний (1530–1598) були сучасниками – і всі троє були гуманістами за нормативами освіченості, талановитості й державобудівної одержимості. Аналогії до XX ст. не будемо виділяти, вони загальновідомі, тільки нагадуємо: в оточенні Б. Муссоліні і під його протекцією працювали генії від поезії Ф. Марінетті, від живопису К. Карра, Л. Русолло, У. Боччоні, Дж. Северіні, філософ Дж. Джентілє та ін.

Творчо-розумовий принцип Ренесансу – «двомир'я» (гармонія церковних і позацерковних культурних цінностей) – має пряму аналогію до «Системи Леонардо да Вінчі», сформульовану П. Валері у 1896 р. як напуття щодо XX ст., правда, тільки в масштабах творчої діяльності як

такої. І маємо констатувати, що воно повністю виправдалося: склалося суміщення професійних рядів, неможливих в цій якості у попередні століття. Прокоментуємо тільки, що вказана розумова «двоїчність» має уподібнення до міфологеми, в якій раціоналістичний і позараціоналістичний підходи принципово суміщаються.

Емблематичною для наукових розробок XX ст. стала концепція О. Лосєва щодо нероздільності розумових застав готики і ренесансу, що наочно втілена у такому доленосному творі XX ст. як «Carmina Burana» К. Орфа (створена і заявлена у 1936 р. і містеріально стверджена у постановці триптиху сценічних кантат у 1951 р.). Резонанс виразності того твору – величезний, його звучання увійшло в арсенал мас-культурних заходів XXI ст. І перше, що вражає – спирання на тексти XIII ст., тексти школярів-студентів, тобто «тінейджерів XIII ст.», тексти – про радості *весни* життя, при усвідомленій пам'яті про «перемінності долі». А XIII століття уславилося як «зоря Ренесансу» у творчості і кривавими акціями останніх Хрестових походів, з яких останній був «дитячим»: і дорослі батьки благословляли своїх *кращих* дітей на самовбивчий захід.

Але й XX століття уславилося особливою активністю молодіжних рухів, емблематикою того віку стала постать Жанни д'Арк, усвідомлювана, попри історичної правди, як дитячо-юне створіння (див. фільми І. Бергмана «Жанна» і Г. Панфілова «Начало», ін.). З них перший молодіжний, 1910-х – 1920-х рр., живив ентузіазмом жертвоприношення Першої і Другої світових воєн, тоді як другий, 1950-х – 1960-х рр., був відчайдушно пацифістським, саме тінейджерівський дух несли «п'ятидесятники-шестидесятники», приймаючи триптих «Тріумфи» К. Орфа у 1951 р. Останній відкривався «Carmina Burana», за нею йшли «Catulli Carmina» і «Тріумфи Афродіти»: Очікування радостей кохання, «невловимість» любові і космічна легітимізація Очікуваного.

У другій і третій частинах триптиху торжествує ренесансна гармонія радостей і печалей любові, а в першій («Carmina Burana») маємо відверту *готичну напругу* – як Введення в ренесансну Гармонію: там домінує почуття Гріху, що задається обрамленням №№ 1 і 25. І не всі німецькі творчі колективи, але тільки *баварці,* чують той кривавий присмак бійні віку, виставляючи у виконанні звучання литавр, надбання воєнного оркестру Візантії (і запорожців!), що зосталася в культурній пам'яті німців-швабів, і на які не реагують прекрасні колективи інших німецьких земель.

Метафізику готичної Спокути в «Carmina Burana» почули тільки земляки К. Орфа, що стали краєм німецького розселення в Європі, що увібрали візантійсько-православний вплив і ті, що одночасно є храните-

лями величних заповітів германського божественного Пантеону. І судячи з усього, той зріз грані Ренесансу і готики на початку XXI ст. був планетарно почутим мас-споживачем, увібравши в повсякденний культурний вжиток творіння К. Орфа 1930-х рр., тим самим вказуючи на *неоготичний стимул* культури наших днів.

Муравська Ольга Вікторівна

Східно-християнська ґенеза європейської культури та музики Середньовіччя і Відродження

Питання духовної інтеграції людства завжди так чи інакше було пов'язане з релігією, яка, за О. Шпенглером складає підстави культури як «продукту людського духу». Актуальна для християнської духовно-культурної традиції минулих епох ідея протиставлення «Схід – Захід» на сучасному етапі отримала нове тлумачення. В одній зі своїх промов папа Іоанн Павло II, перефразовуючи слова В. Іванова, назвав обидві християнські традиції «двома легенями Європи». Подібне розуміння позначеної дихотомії обумовлює пошуки їх спільного коріння, дослідження ґенези, що сягає, зокрема, культурної спадщини Візантії та її історичних спадкоємців. Сказане є показовим і для процесів становлення культури європейського Середньовіччя та Відродження, в межах яких Візантія і створене в ній багатство освітніх, творчо-будівельних, віросповідних інтенцій, склала початок та каталізуючий стимул історичного поступу і розвитку європейської культури. Позначені процеси взаємодії та взаємовпливу культур, базовим механізмом яких виступає соціокультурна комунікація, що забезпечує регулювання культурної сфери людства, трансляцію духовно-художнього досвіду, є актуальними і для сьогодення.

Осягнення західно-християнських культур і цивілізацій у протистоянні і, водночас, в усвідомленні їх генетичної спорідненості зі Сходом стало парадигмою наукових культурно-історичних досліджень І. Тена, включно з подальшими розробками М. де Унамуно, О. Шпенглера, М. Гумільова, М. Конрада, А. Меза, О. Лосєва. У розгляді проблематики взаємодії східно-християнської культури і західної культурно-історичної традиції Середньовіччя істотне місце займають роботи М. Андреєва та М. Гаспарова, що розглядають питання про специфіку так званих «середньовічних ренесансів», наукові розвідки, орієнтовані на вивчення особливостей феномену гуманізму в його візантійській та італійській іпостасях, а також історії їх взаємодії і взаємовпливу (І. Медведєв, Т. Кущ, П. Рязанов та ін.). Разом з тим на сьогоднішній момент все ж можна конс-

татувати відсутність узагальнюючих історико-мистецтвознавчих досліджень з даної проблематики, що в повній мірі враховують греко-візантійську (і не тільки) східно-християнську складову в становленні європейської культури Середньовіччя та наступних епох.

У дослідженні проблематики взаємодії східно-християнської культури і західної культурно-історичної традиції Середньовіччя істотне місце займає питання про специфіку так званих «середньовічних ренесансів», зокрема Остготського (V – VI ст.), Каролінгського (VIII – початок IX ст.) і Оттонівського відродження (X ст.), відродження XII ст., а також їх візантійські аналоги – Македонський, Палеологівський ренесанси IX – XII ст. і XIII – XV ст., відзначені явним відродженням на основі християнської культури тих чи інших сторін язичницько-античної цивілізації. Будучи досить яскравими явищами культури Середньовіччя, ці «ренесанси» виявляються вписаними не тільки в культурно-історичний контекст позначеної епохи, але безпосередньо пов'язаними (на рівні ґенези) і з власне ренесансною культурою Європи XIV – XVI ст., доводячи, таким чином, її складність, неоднозначність і «*багатошаровість*», «знімаючи» почасти з неї ореол як виключно західноєвропейського культурного явища.

Визначені ренесансні і наближені до них традиції Середньовіччя демонструють якості, ґенеза яких так чи інакше пов'язана зі світом східного християнства і традиціями патріархально-ортодоксальної культури. Серед них виділяються: культ вченості, прагнення до підвищення освітнього рівня (школи, університети); освоєння не тільки латини, а й грецької мови, що асоціювалася, перш за все, з високою богослужбовою практикою і впроваджувалася в західну месу; активна перекладацька діяльність, яка залучила до богословського вжитку західного християнства праці східно-християнської патристики, що істотно вплинули на його духовно-філософську картину світу і культуру.

Показовою є також суттєва роль так званих *Академій*, що об'єднували (нерідко на патріархально-сімейних засадах) інтелектуальних, високоосвічених, енциклопедично ерудованих (для свого часу), універсальних за охопленням знань і діяльності представників еліти, які групувалися, як правило, навколо царюючого монарха і його християнської імперії. Ґенеза даного явища, пов'язана з Візантією та її науково-духовним досвідом, була здатною до запліднення не тільки західного Середньовіччя, але й загалом до безпосереднього передбачення ренесансної культури. Виокремлюємо також інтерес до античної спадщини, але при безсумнівній домінуючій ролі християнського космосу і адаптації в ньому ідей неоплатонізму, що в свою чергу пізніше визначати-

муть духовно-філософську специфіку італійського Відродження XIV – XVI ст. Музично-співацька практика означеної епохи була зорієнтованою на творче засвоєння традицій візантійської богослужбово-співочої і ладової системи, що виявлялися в мистецтві тропу, у використанні принципу varietas та витримуванні техніки ісонно-бурдонної контрастної поліфонії в традиціях школи Нотр-Дам, що символізували засади різноманітності в межах непорушного Єдиного.

Подобас Ірена

Романтична філософія та польське месіанство епохи Фредерика Шопена

У творчості Ф. Шопена спостерігаємо укорінення світоглядних переваг його часу, серед яких особливу значимість придбала ідея *польського месіанства* щодо втілення ідеалів національного самоствердження в європейському культурному просторі. Узагальнюючи відомості про філософську ауру, що живила польського генія, відзначаємо, перш за все те, що філософські позиції оточення Ф. Шопена визначалися польською проекцією кантіанства й філософії Ф. Шеллінга, у ряді положень яких ідеї месіанізму зайняли помітне місце. Судячи з життєвого вибору Ф. Шопена, «помірний» месіанізм А. Міцкевича і Ю. Словацького був найбільш близьким композиторові як філософська ідея, що визначила його шлях до протосимволістському світорозуміння. Останнє чітко зазначила у світоглядній палітрі композитора З. Лісса, наполягаючи на ґенезі «прометеєва акорду» символіста О. Скрябіна, який виник з «мутацій» знаменитої «шопенівської» домінанти з секстою, розташовуваної автором за квартовим принципом. Уникнення програмних пояснень у Ф. Шопена, їх виявлення «вторинним рядом» у певних композиторських коментарях явно передувало методу К. Дебюссі, що розмістив програмні заголовки своїх Прелюдій наприкінці їх нотного запису.

Особливо виділяємо співзвуччя позицій Ф. Шопена і Ц. Норвіда в конкретиці світоглядних переваг і в стилістичних прозріннях протосимволізму – тут очевидне порівняння з активністю у 1840-і рр. представників англійських «прерафаелітів», що об'єктивно прокладали «символізм як світорозуміння» у європейському мистецтві й етиці. І це все вказувало на неокантіанські тенденції світоглядної еволюції Ф. Шопена 1840-х рр.

Пономаренко Олена Юріївна

LE FONDAZIONI LIRICO-SINFONICHE В СТРУКТУРІ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ

Музичне життя Італії на початку третього тисячоліття дуже різноманітне внаслідок функціонування широкого кола мистецьких та культурних заходів, а також діяльності фінансових організацій, які програмують та впроваджують дані проекти. Законодавчим декретом від 29 червня 1996 р. № 367 було прийнято рішення розрізнити дві основні категорії суб'єктів, які практикують музичну діяльність Італії: 1) лірико-симфонічні організації (Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche), які були перетворені з автономних ліричних органів (gli etni lirici) публічного права в фонди, що безпосередньо управляють великими професійними оперними театрами Італії, які діють відповідно до критеріїв підприємництва, але з бюджетними обмеженнями; 2) решта музичної діяльності, зазначена в Розділі III, закону № 800, яка включає міські традиційні театри (27), концертно-оркестрові установи (13), концертні компанії (понад 200 організацій) звичайну лірику (понад 40 організацій), фестивалі, конкурси.

Декрет № 367 1996 р. підтвердив, що тільки La fondazione – велика продуктивна структура, яка має право на збереження, охорону та проведення культурно-мистецьких проектів. Фонди, використовуючи приватний капітал і значно зменшуючи вагу державних внесків, повинні були сприяти більш ефективному управлінню фінансовими ресурсами при організації мистецьких проектів.

Le fondazioni характеризуються відсутністю прибуткових цілей, що робить їх одними з некомерційних організацій, але вони зобов'язані вести бухгалтерський облік і складати фінансову звітність відповідно до положень, встановлених для корпорацій. Відсутність прибуткових цілей має на увазі заборону на розподіл надлишків управління (обмеження нерозповсюдження), але не забороняє їх досягнення: якщо вони є, то повинні бути реінвестовані саме в фонд. Важливим моментом є участь приватного капіталу в активах і витратах на звичайне управління, а також включення приватних суб'єктів до ради директорів установ. Фонди підлягають державному нагляду, контролю Рахунковою палатою і можуть користуватися заступництвом Державного прокурора.

Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche безпосередньо управляють великими професійними оперними театрами Італії, зберігаючи історичну та культурну спадщину, мають повну фінансову монополію. На даний момент функціонує 14 Le Fondazioni: Petruzzelli e Teatri di Bari; Teatro

comunale di Bolognia; Teatro del Maggio musicale Fiorentino; Teatro lirico di Cagliari; Teatro alla Scala di Milano; Carlo Felice di Genova; Teatro Massimo di Palermo; Teatro San Carlo di Napoli; Accademia Santa Cecilia di Roma; Teatro dell'Opera di Roma; Teatro Regio di Torino; Teatro lirico G. Verdi di Trieste; Fondazione La Fenice di Venezia; Fondazione Arena di Verona.

Le fondazioni, які керують проектами великих оперних театрів, це символ дотримання бездоганної традиції італійської опери в світі. Вже багато років їх діяльність, безумовно, важлива, та, перш за все, направлена на створення елітарного діалогу з професійною публікою. Однак, на сучасному етапі фінансово-економічна стабільність фондів знаходиться в критичному стані, що значно обмежує динаміку функціонування і якість художньо-культурної пропозиції.

Вихід з кризи та реорганізація фондів почалася в останні роки та представлена Законом 112/2013 «Культурна цінність». Указом Міністра культурної спадщини та діяльності (Ministro per i beni e le attività culturali) прийнятим за погодженням з Міністром економіки фінансів (Ministro dell'economia e delle finanze) був призначений Надзвичайний комісар (Commissario straordinario) – спеціальний уповноважений уряду, якому Le fondazioni повинні були представити до 9 січня 2014 р. план відновлення для забезпечення бюджету протягом наступних трьох фінансових років. Таким чином, підтримка з боку держави відповідно щодо підприємств культури, які знаходяться в стані кризи, зв'язала фінансове втручання з прийняттям чітко визначених норм щодо реорганізації, яка пов'язана більшою мірою з державною допомогою.

Аналіз результатів роботи фондів, зареєстрований на 1 вересня 2018 р., є першим доказом того, що процес відновлення відбувається, хоча зі значною різницею між фондами. Загальна сума коштів, виділених на користь Le Fondazioni державою склала 158,1 млн. євро за наступними категоріями: 1) аванси на загальну суму 23,09 млн. євро; 2) оборотний фонд на загальну суму 135,0 млн. євро. У 2019 р. після завершення реорганізації окремим фондам було виділено фінансування на суму 140,2 млн. євро.

В епоху глобалізації музика не може існувати як факт відірваний від реальності. Відсутність структурованої системи в італійській музичному житті потребує реформувати музичну організацію на всіх рівнях системи, вимагаючи співпраці від багатьох соціальних інститутів держави. При здійсненні численних мистецьких проектів, вагома роль призначена органам державної влади: контроль над підприємством культури та інвестиції. По-друге, функціонування фінансових структур, фондів, що працюють у даному секторі, мають вирішальну роль в збереженні італій-

ського культурного бренду, оскільки вони можуть поставляти споживчі товари, що пропонуються широкій публіці. Таким чином, факт стає зрозумілим: «держава та промисловість повинні усвідомити, що сьогодні необхідно інвестувати, щоб забезпечити собі завтра» [1, с. 95].

Використані джерела

1. Balestra C., Malaguti A. Organizzare la musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano: Edizione FrancoAngeli, 2006. 374 p.

Рудніцька Олександра Олександрівна

Культуротворча роль ромів у розвитку української культури XXI століття

Українська культура впродовж останніх кількох десятиліть набуває нового рівня розвитку. Пластом для становлення нової сучасної української культури став вплив інших культур, засвоєння їхньої національно-культурної спадщини, вплив національних меншин, що проживають на території Незважаючи на це, що так звана «епоха соціалізму» всіляко намагалася асимілювати ромську націю, проводячи відповідну державну політику знищення культурної спадщини, роми активно включалися в суспільні процеси, привносячи в країну, в якій живуть, власні культурні цінності. Так, в сучасному мистецтві досить важливим є внесок ромських митців. Культуротворча роль ромів, а саме сервів (українських ромів) має помітний вплив, тому є невід'ємною складовою розвитку активних процесів української культури XXI ст.

Особливість сервів – використання української мови в досить консервативному середовищі, як другої рідної нарівні з ромською, або іноді навіть, як єдиної, адаптованої під ромський менталітет [1]. Українцям імпонує ромське мистецтво: музика, танець, театральні постановки. На прикладі театру та музики можна простежити власне культуротворчу інтеграцію ромів в Україну.

Український співак Петро Чорний часто користується прийомом синкретизму у своїх композиціях, об'єднуючи дві культури і мови. Він виконує ромські пісні українською чи російською мовою, при цьому використовуючи питомо національну мелодику та включаючи в приспіви ромські слова. У пісні «Сердце, пой», яка звучить російською мовою, використані ромські символи серце, гітара, кибитка – будинок на колесах. У цій пісні прослідковується мотив волі, вільного переміщення по світу та використано вічні образи Ромео і Джульєтти. Автор інтерпретує загальновідомі істини, наділяючи ромським колоритом, привносячи лексику та мелодику сервіцької етногрупи. Тобто, в сервіцькому побуті

українською мовою можуть використовуватися навіть ромські ідіоми, прокльони, фразеологізми, яких насправді в українській мові немає.

Найбільшого розвитку роми зазнали як творці циганського романсу. Основою для «циганських» романсів служили як російські народні пісні, так міські романси. Йому властиві, як зазначає Т. Чередниченко, «емоційна насиченість, поєднання співучості та декламаційності, специфічна гітарна фактура супроводу з переборами акордів і контрапунктуючим з вокальною мелодією басом» [4]. Це пісні, що об'єднували побутову мелодику зі структурно-гармонічними нормами.

В Україні чимало ромських музичних виконавців, які працюють у різних напрямах і стилях (класика, фолк, джаз, рок). Віллі Пап-старший заснував оркестр «Пап-джаз-квінтет», Закарпатське обласне товариство музичної культури ромів «Лаутарі», Ужгородський ромський театр і щорічний Міжнародний ромський джазовий фестиваль «Pap Jazz Fest» (проходить із 1997 р. в Ужгороді).

Із 2000 р. на базі ромського театру «Романс», заснованого Ігорем Крикуновим у Києві 1993 р., щорічно проводиться Міжнародний фестиваль циганської культури «АМАЛА» (з ром. – «Друзі»), в якому беруть участь десятки ромських мистецьких колективів із різних регіонів України [3]. З 2009 р. в ефірі Закарпатської обласної державної телерадіокомпанії «Тиса-1» в редакції телерадіопрограм мовами національних меншин вийшло понад 100 випусків програми «Романо джівіпен» («Ромське життя»).

Вистава ромського театру «Романс» «Циганські ночі» (Фантасмагорія) [2] – це яскравий приклад соціокультурної інтеграції ромів в українське суспільство і впливу на розвиток української культури XXI ст. У виставі йдеться про те, що велика розгубленість привела працівника культурного міністерства Олександра до ромської родини. Він прийшов, аби дізнатись про своє майбутнє, а потрапив у містичний світ витонченої поезії та музики циган. Реальне та потойбічне завдяки магії ночей перетворюються в єдине ціле, і Олександр, зливаючись у такому творчому екстазі, не помічає того, як сам перетворюється на рома. Фантасмагорія «Циганські ночі» – це унікальна вистава, яка поєднала в собі ромську, українську та іспанську поезію. Глядачам завдяки «циганській магії» була надана можливість поспілкуватись з великими митцями минулих століть. За основу вистави художній керівник Ігор Крикунов обрав поему «Циганська муза» Ліни Костенко, яку вважає «циганською Біблією». Адже це великий культурний пласт ромського мистецтва, інсценізований за мотивами творів Л. Костенко, Ф. Гарсіа Лорки, О. Пушкіна, О. Блока, ромської поетеси Папуші в перекладі Г. Латника.

Таким чином, українська культура XXI ст. – це розмаїття величезної національно-культурної спадщини, однією із потужних складників якої є культура ромської нації. Геополітичний чинник є одним з формувальних в українській культурі, адже є помітним в культурному аспекті проживання на території сучасної України ромських етногруп. Українці вважають ромське мистецтво (пісню, танець, театральне мистецтво) невід'ємною частиною культури української нації, тож інтерес до них великий. Роми переносять культурну спадщину свого народу на сучасного українського глядача й слухача, цим самим розвиваючи естетичні смаки українців у XXI ст., які вважають ромських співаків, театральних діячів національним культурним надбанням.

Використані джерела

1. Бессонов Н. Цыганские этногруппы на постсоветском пространстве. URL: http://gypsy-life.net/likbez.htm (дата звернення: 16.09.2019).

2. Поліщук Т. Ми «циганщину» ніколи не проповідували. День. 2018. 9 лютого. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/my-cyganshchynu-nikoly-ne-propoviduvaly (дата звернення: 11.09.2019).

3. Циганський академічний театр «Романс». Офіційна сторінка. URL: http://teatr-romans.com.ua (дата звернення: 12.09.2019).

4. Чередниченко Т. Цыганский романс. URL: https://www.belcanto.ru/cygansky.html (дата звернення: 10.09.2019).

Садовенко Світлана Миколаївна

ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В АКСІОСФЕРІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРОТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗРАЗКОВОГО ХУДОЖНЬОГО КОЛЕКТИВУ ТЕАТРУ ПІСНІ «ЛАДОНЬКИ»)

Естетичні смаки, художні здібності молодої особистості у далекому минулому формувались та розвивались на чисельних піснях календарних та обрядових свят, звичаїв, ритуалів. Це давало індивіду перші уявлення про навколишній світ, учило шанувати працю, творити добро, бути милосердними, любити природу тощо. Дитина від самого народження не тільки бачила, а й брала найактивнішу участь у повноцінному житті, розвивалася і відчувала на собі вплив характерних рис дитячого фольклору, народної поезії, ігор, пісенної творчості, в яких сконцентровано накопичений віками досвід народу і червоною смужкою проходить обережне ставлення до дитинства і його майбутнього.

У сучасному суспільстві культурні традиції, соціокультурний досвід передаються за допомогою засобів масової комунікації. Цілком зрозуміло, що сучасна культура внаслідок потужного розвитку останніх та швидкого поширення інформації впливає на архаїчну і традиційну культури багатьох народів світу. Масова культура стає індикатором загального рівня культури суспільства, адже вона дозволяє будь-якому індивіду мати, як зазначає сучасний науковець С. Дрожжина, «особисті, індивідуальні бази даних і знань, вибрані за інтересами неосяжні фонди бібліотек, відео, освітні інформаційні системи, відкриває можливості для творчого і індивідуального спілкування» [1]. На історично закономірні процеси культурної інтеграції, яка призводить до поглинання масовою культурою самобутніх національних культур, вказують й дослідники глобалізаційних процесів Е. Гіденс, Г. Кіссінджер, С. Хантінгтон [2], що не може не насторожувати і спонукає сучасних теоретиків і практиків спрямовувати дії щодо збереження національних цінностей та етнокультурної ідентичності в аксіосфері української народної художньої культури XXI ст.

З метою відродження й збереження української самобутності нашої української культури, її традицій, звичаїв, народної творчості, які є найважливішими у формуванні національної ідентичності майбутніх поколінь українців, а отже, державності, виникла необхідність створення дитячого фольклорного колективу, який би став акумулятором національних культурних цінностей в столиці України, російськомовному на той період, місті Києві. Таким колективом було започатковано спочатку фольклорний гурт «Ладоньки», пізніше – Театр пісні, який розпочав свою культуротворчу діяльність у березні 2005 р. і зафункціонував на базі Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. Художній керівник – Світлана Садовенко, керівники – Катерина Комар, Анастасія Нечаєва, Катерина Канонишена, Божена Масляк, Олександр Садовенко; концертмейстер – Андрій Бєдний.

Було оголошено набір дітей дошкільного віку, велась робота над створенням відповідної навчальної програми. Зауважимо, що створеної і затвердженої програми музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку у закладах позашкільної роботи, спрямованої на формування музичних здібностей, на той період не було. Створюючи програму, ми розуміли, що народна творчість близька до генетичного коду певного народу і тому діти сприйматимуть її легко й природно. Адже, перебуваючи у нерозривній органічній єдності з природою, побутом, працею людей, зрозумілі твори народної спадщини допомагатимуть дітям з раннього дитинства активно пізнавати оточуючий світ і

своє «Я» в ньому, спілкуватися, емоційно проявлятися, вивчати рідну мову, культуру, звичаї свого народу. Розуміючи також і те, що для дітей дошкільного віку найбільш природним є музично-естетичне навчання і виховання, побудоване саме на етнонаціональній основі. Як невід'ємна частина практичної народної педагогіки і першооснова музичної культури, дитячий музичний фольклор є найкращим підґрунтям для музичного виховання дошкільників, формування у них музичних здібностей, що не тільки обумовлює успіхи в музичній діяльності, а впливає на підвищення інтелекту дітей, сприяє їх розумовому й загальному розвитку. Це й спричинило розробку комплексної програми, яка базується на українському музичному фольклорі і в якій було враховано усі вимоги та державні постанови щодо дошкільної та позашкільної освіти.

Також програмою передбачено й те, що багато дітей, зокрема молодшого, середнього і старшого дошкільного віку, не відвідують дитячі дошкільні навчально-виховні заклади, тому в сім'ях є потреба щодо розвитку у малюків різноманітних здібностей, у тому числі й музичних, задовольнити яку, в першу чергу, можна в умовах гурткової роботи в закладах позашкільної освіти. Створена нами авторська Програма музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку «Дивосвіт українського музичного фольклору» оприлюднена в газеті «Позашкілля» № 6 (18) за червень та № 9 (21) за вересень 2008 р. [3; 4]. Авторська програма та методика формування й розвитку музичних здібностей дітей на музично-фольклорному матеріалі успішно втілюється не тільки у практику роботи дитячого фольклорного гурту «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. Вона знайшла відгук та подальше практичне втілення в роботі сучасних педагогів-практиків України та за кордоном, зокрема у Сербії, Румунії. У 2009 р. ця Програма була нагороджена Дипломом переможця ІІІ ступеня Всеукраїнського конкурсу у номінації «Краща робота з навчально-методичного забезпечення викладання педагогічних і мистецьких дисциплін у навчальних закладах різних типів».

Вже 15 років поспіль ведеться плідна робота з дітьми різного віку на матеріалі багатоманітних жанрів, втім в основі залишається матеріал українського дитячого музичного фольклору, що впливає на легке його засвоєння дитиною з дошкільного віку, позначається на становленні духовності і є тією сировиною, що стає основою для розширення знань та формування музичних та загальних здібностей усіх вихованців.

Спочатку метою роботи фольклорного ансамблю «Ладоньки» було музично-естетичне виховання дітей дошкільного віку, виявлення та природне поступове формування у них музичних здібностей на матері-

алі українського дитячого музичного фольклору у процесі музично-ігрової діяльності. Нині до всіх поставлених раніше завдань додалося головне – духовне становлення особистості свідомих українців.

У березні 2012 р. Театру пісні «Ладоньки» було присвоєно, а у квітні 2017 року підтверджено почесне звання «зразковий художній колектив». Нині Театр пісні «Ладоньки» ЦПР Святошинського р-ну м. Києва є улюбленим на будь-якому культурно-мистецькому заході різних рівнів – від невеликої сцени сільського клубу до відомих великих сцен Національної опери України та Національної філармонії України. Колектив знаний не тільки в столиці й Київській області (Буча, Гостомель, Біла Церква, Вишгород, Ворзель), а в Україні (Одеса, Харків, Івано-Франківськ, Львів, Суми) та за її межами (Франція, Болгарія, Німеччина, Амстердам, Італія, Румунія, Грузія, Польща), завжди демонструючи талановиті, яскраві, високопрофесійні виступи, в яких підкорює виконання українських народних пісень.

У буремний історичний період нашої держави зразковий Театр пісні «Ладоньки» перетворився на справжній осередок служіння людям у справі боротьби за мир. Діти зразкового Театру пісні «Ладоньки» виступали на Майдані Незалежності під час полум'яних революційних подій восени та взимку 2013 і на початку 2014 рр., відстоюючи гідність українського народу. Дали концерти для бійців батальйону спеціального призначення «Донбас», в гарнізоні «Десна», у військовій частині села Семиполки. Згаданий дитячий колектив та його керівники виступали перед дітьми-переселенцями зі східних регіонів України у Межигір'ї, продовжують виступати в гарнізонах, батальйонах, військових шпиталях з культурно-мистецькими акціями, вносячи посильну лепту у підняття бойового духу наших захисників. Впродовж тривалого часу колектив та його солісти являються постійними і найактивнішими учасниками відомих Всеукраїнських культурно-мистецьких проектів «Мистецький спецназ», «Народна філармонія», під гаслами яких виступають у концертних бригадах, на Майдані Незалежності, у військових гарнізонах, шпиталях, різноманітних інших мистецьких майданчиках. Віддаючи щирість дитячих почуттів і справжні таланти слухачам – воїнам, захисникам кордонів нашої країни, зокрема, з Національної гвардії України, професійно підготовлені талановитими керівниками і безпосередніми постійними учасниками, юні співаки зразкового театру пісні «Ладоньки» мають великий і незмінний успіх. Дитячі ж малюнки, листи та зроблені люблячими дитячими руками подарунки-сувеніри понад п'ять років несуть непідробну радість військовим, допомагають у скрутні моменти їхнього солдатського життя.

За патріотизм, відданість своєму народу, особисті досягнення в розвитку культури і мистецтва України колектив та його художній керівник тільки останнім часом були відзначені дипломами та подяками від командирів батальйонів та військових частин «За сприяння в утвердженні патріотичних засад серед Захисників Вітчизни», зокрема, командира батальйону спецпризначення «Донбас», командира батальйону «Київська Русь» О. Савича, командира військової частини 2027 полковника В. Мусієнка, командира військової частини А 2923 полковника медичної служби А. Ю. Кіха, Почесною Грамотою Командувача Національної гвардії України М. І. Білана та багатьох інших. У серпні та жовтні 2015 р. нагороджені Подякою та Почесною Грамотою Голови КМДА В. В. Кличка. У листопаді 2016 р. – Почесною Грамотою Віце-прем'єр-міністра – Міністра культури України В. А. Кириленка та багато інших.

Концертно-просвітницька культуротворча діяльність зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» спрямована на збереження і донесення до нових поколінь українців автентичної та народної пісні, пісень на вірші Тараса Шевченка, відомих і вже улюблених, а також нових пісень українських композиторів.

22 вересня 2017 р. в м. Тетієві Київської області, за підтримки Міністерства культури України, Київської обласної державної адміністрації, депутата Київської обласної ради Олега Балагури, депутата Верховної ради Віталія Гудзенка, Володимира Рудюка, за сприяння благодійного фонду «Ініціативна молодь Тетіївщини» та благодійного фонду розвитку громад «Червона калина» відбувся Всеукраїнський пісенний телевізійний марафон «Гордімося друзі, що ми – українці», присвячений 85-й річниці заснування Київської області, в якому «Ладоньки» взяли участь у виступі на сцені. Художній керівник С. Садовенко була нагороджена медаллю «За благодійну діяльність». У вересні 2018 р. – Подяка Міністра культури України Є. Нищука та ін.

Українська культура досі переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування. Діяльність зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва є дійсно культуротворчою, спрямованою на збереження самобутності української культури, її традицій, звичаїв, які є найважливішими у формуванні національної ідентичності нових поколінь українців в аксіосфері української народної художньої культури та відродженні української державності. Безумовно, закріплення позитивних наслідків розвитку української культури залежить від наполегливості й цілеспрямованості всього сус-

пільства і кожного громадянина зокрема. Запорукою успіху є потужний, унікальний у європейському та світовому вимірах культурний потенціал нації, що є головним чинником культурного процесу, гарантом подальшого розквіту української культури в часі і просторі XXI ст.

Використані джерела

1. Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти. Донецьк: ДонДУЕТ, 2005. 198 с.

2. Закович М. М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посіб. Київ: Знання, 2007. 567 с.

3. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору // Програма музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку. Позашкілля: Всеукраїнська газета для вчителів. № 6 (18). 2008. С. 33–47.

4. Садовенко С. М. Дивосвіт українського музичного фольклору // Програма музично-естетичного навчання і виховання дітей дошкільного віку (продовження). Позашкілля: Всеукраїнська газета для вчителів. № 9 (21). 2008. С. 41–49.

Сапожнік Ольга Василівна

Ідеї ісихазму в культурному просторі Київської Русі

Візантійський ісихазм та печерний аскетизм Київської Русі належать до єдиного греко-православного світогляду. Православна Церква, яка називається Східною, вважає себе Вселенською, тому не обмежує себе сферою певної культури, спадком еллініcтичної чи будь-якої іншої цивілізації, певними формами, характерними лише для культури Сходу. Спільним між еллінізмом та культурою Київській Русі є те, що православ'я об'єднало багато різних культур, давши їм єдину віру, образ, ідею.

Ісихазм сягає корінням у апостольську і мученицьку духовність першохристиянської громади. Водночас, це не просто релігійно-містичне вчення, а певна форма світогляду і навіть етнокультури, яка охоплювала духовно-філософські, етико-моральні та музично-естетичні уявлення. Його поширення серед освічених верств давньоукраїнського суспільства мало велике значення для засвоєння святооцівської теології, етики та естетики. Святитель Василій Великий у IV ст. окреслив правила істинно чернечого життя, так звані «Киновіальні порядки», що лягли в основу майбутніх монастирських статутів Східної Церкви. Метою було піднести чернече життя до високого ідеалу християнського подвижництва. Ідею киновії продовжив у своїх теоретичних поглядах на релігійно-моральну складову християнського подвижництва монах Феодор Студит. Він упровадив правила киновії у Студійській обителі у VIII ст. у Візантії [4, с. 351].

Гесіхазм (від гр. hesychia – внутрішній спокій, зреченість) – філософська, містична та культуротворча течія у Візантії XIV ст., основні положення якої були теоретично обґрунтовані Григорієм Синаїтом, Григорієм Паламою, Миколаєм Кавасілою. Виник у середовищі афонських монахів, які проповідували уявлення про існування вічного нетварного божественного світла, що з'явилось під час Преображення Христа і просяяло їм у нагороду за відлюдне життя. Відомі заклики афонських старців до суворого аскетизму, повної зневаги до особистості, смирення перед Божою волею [3, с. 332].

Ісихазм суттєво вплинув на візантійське чернецтво, а головним осередком цього руху став Афон – Свята Гора. В умовах краху Візантійської імперії ця «чернеча обитель» стала острівцем колись могутньої православної держави. У XIV – XVI ст. афонські монастирі переживали період найвищої слави і служили взірцями для православного слов'янського світу.

Порівнюючи етапи становлення ісихазму у Візантії та Київської Русі, варто акцентувати на самобутності давньоруського самітництва, що демонструє духовні пошуки особистості у контексті східної містики, намагання «пізнати самого себе» через єднання з Богом, глибоку аскезу. Впродовж православної історії змінюється людська природа на шляху свого освячення, обоження; утверджується ідея про божественну суть людини, в якій Бог став людиною для того, щоб людина могла уподібнитись Богу.

Поширенню ісихазму на українських землях сприяли контакти українського духовенства з болгарським та афонським чернецтвом. Зокрема, з Афоном був пов'язаний Києво-Печерський монастир. Про ісихастські практики в цьому монастирі свідчить послання печерського архімандрита Досифея до священика Пахомія. Автор говорить, що тут поширене «правило афонське», а ченці використовують шановану ісихастами молитву Ісусову, дотримуються мовчання й втікають від мирської суєти [1, с. 43].

У XV – XVI ст. помітним стає вплив на українські землі болгарської книжності, яка постала під впливом ісихазму. Очевидно, натхненні візантійським та болгарським ісихазмом виникають Арсенівська й Касіянівська (1462) редакції Києво-Печерського патерика. Так, у Касіянівській редакції використовувався переказ, що Антоній Печерський прийшов зі Святої гори (Афону) й, таким чином, києво-печерське чернецтво та схимонашество розглядалося як продовжувач афонських традицій [1, с. 65].

Поширенню ісихазму на землях Київської митрополії сприяв митрополит Кипріян (бл. 1330–1406). Він навчався в Болгарії, Константино-

полі й на Афоні. Ставши митрополитом Київським, привіз із собою чимало грецьких, сербських та болгарських книг, рекомендованих ісихастами для читання та богослужіння. Ще більшого значення для поширення ісихазму набуває діяльність київського митрополита Григорія Цамблака (1364–1426), учня болгарського патріарха Євтимія. Йому належить низка творів ісихастського спрямування. У «Похвальному слові Євтимію Тирновському» Григорій веде мову про наслідування даного світосприйняття давньоукраїнськими монахами від афонських схимонахів Григорія Синаїта через Феодосія Тирновського до Євтимія, описуються різні ступені богопізнання [2, с. 221].

Ісихазм став невід'ємним елементом церковної культури в Україні XV – XVI ст., він справив помітний вплив на українських діячів консервативного спрямування, зокрема, на острозьких ченців, книжників та літописців, зокрема: Івана Вишенського, Іова Княгиницького та інших. Відгомін ісихазму зустрічаємо в Україні й у пізніші часи. Його можна побачити в богословів Захарії Копистинського, Ісайї Копинського, Іоникія Галятовського, Паїсія Величківського, навіть у Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича. Поза ісихазмом зрозуміти українську православну культуру пізнього Середньовіччя і ранньомодерного часу неможливо, оскільки його ідеї суттєво вплинули на православну духовність українців. Відповідно, виникає питання: яку роль відіграв ісихазм у нашій ментальності, культурі? Своїм православним консерватизмом ісихазм сприяв етнічній консолідації українського населення в умовах політичної дезорганізації наших земель у XIV – XVI ст. та чужоземної експансії. Оскільки, він пропонував самозаглиблення, концентрацію на власному Я, зрештою, «втечу від світу», то таке світосприйняття відповідало настроям українців періоду «темних віків», що повною мірою проявилося конструктивом у плані культурної ідентифікації нації, збереженні самобутності українського православ'я. Ісихазм прищепив представникам нашої культурної еліти не лише войовничу пасивність, консерватизм, закритість, а й зосередження на самовияві, самоідентифікації, збереженні культурного гену нації. Священно-безмовні, як за часів Г. Палами, так і до сьогодні, поєднують аскетичне усамітнення, зосередження з активною духовною боротьбою із зовнішнім світом, що в результаті духовного нагромадження переводить на вищий щабель світогляд, збагачує нашу культуру. Аскетична чернеча духовність, дух таємничого пастирства, є рушієм для православного українського суспільства, даючи розуміння необхідності для кожної людини всіма силами своєї душі, не умертвляючи в ній нічого природного, діяльно прагнути до Бога.

Використані джерела

1. Абрамович Д. Исследование о Киево-Печерском патерике как историко-литературном памятнике. Санкт-Петербург, 1902. 95 с.

2. Огієнко І. (митрополит Іларіон). Українське монашество / упоряд., авт. іст. біогр. нарису та коментарів М. С. Тимошик. Київ: Наша культура і наука, 2002. 393 с.

3. Святитель Григорій Палама Архієпископ Фессалонікійський. Творіння. Т. 1. Київ: Видавничий відділ УКЦ КП, 2012. 372 с.

4. Феодор Студит, преподобний. Творіння / під ред. Святійшого Патр. Київ. і свієї Руси-України Філарета. Київ: Видавничий відділ УКП КП, 2014. Т. 2. Кн. 2. 640 с.

Соколова Алла Вікторівна

Англійська культурна ідея XX століття і Україна

Англійською культурною ідеєю на XX ст. стало Відродження. Це звучить парадоксально, але сьогодні відбувається Відродження культури Англійського Ренесансу. Перший аргумент на користь цього – повернення гордого імені Великобританія щодо державного найменування. Культурно-штучний характер такого іменування базується на національно-етнічному складі Англії-Великобританії XX – XXI ст., в якій британи від подій 1640-х рр. склали абсолютну меншість, тоді як історичні «прихідці» англи, проти яких воював Король Артур і лицарі його оточення, складають абсолютну більшість.

Вказаний культурний парадокс висвічується через відновлення театральної слави Великобританії – шекспірівський театр, який зріс на ґрунті бриттської основи національного мислення, з'явившись на початку XX ст. – талантом *ірландців* за походженням (тобто крівно споріднених з бриттами-уельсцями) величних англійських драматургів О. Уальда і Б. Шоу. І відновилася композиторська школа Англії, яка щезла після уходу Г. Перселла, дітища культури Англійської Реставрації, тобто культурного (історично приреченого!) відродження головування бриттів у творчій сфері. Але це сталося у XX ст. і набирає маси у сьогоденні: не німецьким стимулом музичної освіти зі ставкою на інструменталізм у Великобританії, але від церковно-співацьких і учительських кіл саме вокальний прорив світового рівня розпочав композитор із прізвищем-етнонімом Б. Бріттен і до сьогоденного визнання Дж. Тавенера, що пішов з життя два роки тому. Він свої хорові твори асоціював із грецько-православним виразним тонусом, тобто вертаючи до візантійських основ оточення Короля Артура і знаменитої чернечої бриттської поезії IX – XI ст.

У центрі молодіжного руху 1960-х рр. постав легендарний гурт «Бітлз», який став національною гордістю англійців, незалежно від того,

що це були представники ірландського Ліверпуля; кельтами є дві лідери гурту – Дж. Леннон і П. Маккартні.

Паралелі до України склалися по трьом суттєвим показникам вітчизняного буття. По-перше, українська культура ХХ ст. пройшла також під знаком Відродження, хоча називані етапи його просування до ХХ ст. мали частковий і принципово незакінчений характер. І тільки у трьох етапах звершене у ХХ ст. може зазначати дещо принципово закінчене – незалежність. І в цьому статусі Україна сягає спирання на Київську Русь, а, значить, на передренесансні надбання, які перервані були подіями 1242 р. По-друге, найпотужнішим мас-культурним явищем молодіжного руху в СРСР і в Україні у 1960–1970-ті рр. став пісенний рух *бардів,* сама назва яких вказувала на англо-британські витоки ідеї того руху. По-третє, мистецькі паралелі України й Англії-Великобританії у ХХ ст. сягають «поміркованого» модерну, уникаючи виявлень авангарду як такого – за вимірами французького, німецького, російського світів. Такий шлях, можливо, уподібнюється тим, що протосимволістом називають поета-художника-філософа в одній особі У. Блейка, а прерафаеліти у середині ХІХ ст. підняли прапор символізму. І тому воцаріння символізму у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. у Великобританії-Англії сприймалося як пролонгація засвоєних ідей, а зосередження британського символізму на межі ХІХ і ХХ ст. здійснив – ірландець О. Уайльд.

В Україні сучасником У. Блейка, старшим за останнього на 35 років, був Г. Сковорода, *протосимволістський струмінь поезії-філософії-стилю життя* якого очевидний, хоча до сього часу не осмислений. В центрі ХІХ ст. знаходиться постать Т.Шевченка, сучасника прерафаелітів і їх здатності суміщати живописний і політичний дари. *Протосимволістський-протомодерністський* принцип спадщини Т. Шевченка вже був неодноразово предметом обговорення. На порозі ХХ ст. виявився могутній *неовізантизм* М.Бойчука, а Дж. Тавенер своїм неовізантизмом початку ХХІ ст. немов скріпив паралелі, заявлені *бойчукістами* в Україні на початку ХХ ст.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

«ТЕОЛОГІЯ СЛАВИ» ТА «ТЕОЛОГІЯ ХРЕСТА» В НІМЕЦЬКІЙ ПРОТЕСТАНТСЬКІЙ КУЛЬТУРІ І МУЗИЦІ

Однією з найдавніших функцій музики, пов'язаних з її духовною місією, є славослів'я, хвала Богу, вбрані в жанрову форму гімну, гімноспіву. Останні є суттєвими саме в християнській духовно-літургійній та культурно-історичній традиції у всій різноманітності її конфесійних

проявів. Хвала-гімн Творцю як найважливіший смислоутворюючий вектор духовного буття людини є символічно співвідносним з найдавніши-ми культовими музичними жанрами Gloria, славослів'я, а також з Te Deum, що увійшли в різноманітних формах як у православну богослужбову традицію, так і в християнську обрядовість західноєвропейського світу, зокрема у німецьку протестантську. Названа жанрова сфера, широко представлена у творчості німецьких авторів XVII – XIX ст., репрезентує духовно-інтонаційний «звукосвіт» християнської культури Європи, в тому числі в спадщині Й. С. Баха, його сучасників та послідовників, чиї твори є широко затребуваними в виконавській практиці нашого часу.

Німецька протестантська богослужбово-співацька традиція, а також її репрезентанти вже давно стали предметом музикознавчих та історико-культурознавчих розвідок. Серед останніх суттєве місце належить роботам А. Швейцера, М. Друскіна, Я. Друскіна, Б. Яворського, що зосереджені не тільки на творчості Й. С. Баха, але й на духовних настановах його творчого спадку, безпосередньо пов'язаних з протестантським «образом світу» та його культурою. Їх узагальнення доповнюються дослідженнями останніх десятиліть, що безпосередньо орієнтовані на виявлення жанрово-стильової та духовно-гомілетичної специфіки духовних кантат композитора (К. Бердєннікова), а також їх вписаність в лютеранську культову практику (О. Рудик, Г. Домбраускене). Водночас вони репрезентують аксіологічну природу та специфіку релігійної символіки німецького протестантського хоралу. Однак названі автори все ж частіше віддають перевагу узагальненому розгляду позначеної проблематики, в той час як багатогранна образно-смислова та риторична специфіка німецького церковно-співацького обиходу, зокрема, його славословно-глоріозна складова, безпосередньо пов'язана з «теологією слави», поки що лишається поза увагою сучасних дослідників.

Різноманітна текстова основа християнського славословно-глоріозного обиходу, представлена у Gloria, Te Deum та подібних до них, орієнтована на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане між собою єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини. Крім цього, всі вони складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами.

Славословно-глоріозна тематика займає одне з суттєвих місць у німецькій протестантській церковній практиці, визначаючи вектори її духовно-смислової спрямованості. Генетично висхідна до візантійської

східно-християнської традиції та до духовних настанов раннього Середньовіччя епохи Неподіленої церкви, названа конфесійна практика у відтворенні образів хваління-славослів'я формувалася на перетині протестантських доктрин «теології слави» та «теології хреста», що визначили найбільш суттєві сторони її світобачення.

Перша з них була домінуючою релігійною ідеєю кальвінізму, що вбачав сутність людського буття у прославленні Бога, у славі Всевишньому у відповідності з принципами життя-діяльності «in majorem gloriam Dei». Концепція «теології хреста» є домінуючою у вченні М. Лютера, що сформулював її на Гейдельберзькому диспуті ще у 1518 р., вважаючи головною складовою життя людини духовне зростання через пізнання Бога в «приниженні і безчесті хреста». Позначені ідеї, що демонструють різноманітність релігійних позицій базових напрямків протестантизму, з одного боку, виявляють розбіжність вчень лідерів Реформації. З іншого боку, «антиномія» «слави» та «хреста» є досить умовною, оскільки, за святими отцями, «сам хрест є знаменням слави». Ці настанови, закладені у біблейських джерелах, на рівні взаємодоповнення, фактично складають підґрунтя протестантської теології, поєднуючи її найбільш відомих репрезентантів. Певні розбіжності їх світобачення, визначені духовно-історичними реаліями свого часу, тем не менш не виключають розуміння єдності та обумовленості ідей «теології слави» та «теології хреста».

Інтонаційно-семантична специфіка лютеранських хоралів, пов'язаних з позначеною образно-смисловою сферою та її роллю у протестантському богослужінні («Herr Gott dich loben wir», «Fur Volk und Vaterland», «Nun danket alle Gott», «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» та ін.), водночас, демонструє контактність з різноманітними конфесійними християнськими традиціями – католицькою (звертання до інтонаційного матеріалу григоріаніки), східно-християнською (апелювання до духовних текстів раннього Середньовіччя), виявляючи тим самим духовно-стильову специфіку творчості німецьких композиторів XVIII – XIX ст.

Фам Ле Хоа

Творчість Нгуен Тхієн Дао як підвалини сучасного симфонізму В'єтнаму

Європейська система симфонізму складає альтернативне утворення відносно традиційної в'єтнамської музики, яка не складає художньо-самодостатньої якості в її інструментальному вираженні. І, все ж таки, в'єтнамські композитори, що отримали освіту на принципах європейського художнього мислення, заклали підвалини симфонічної творчості у

1960-ті рр. Це композитори Хуан В'єт, Хуан Ван, Хуан Дам, Чан Нгок Сіонг, Т'ю Мінь, Нгуен Дінь Тан та ін. Усвідомлення фольклоризму як методу композиторської творчості надихало митців, для яких традиціоналістські європейські позиції в засобах виразності складали яскраво виражений *модерн* у вимірах національної музичної традиції. Але наступним кроком стало засвоєння стильових показників модерну-авангарду як таких – і тут символічною фігурою став учень О. Мессіана Нгуєн Тхієн Дао.

Оволодівши у класі О. Мессіана засобами музичного авангарду, Нгуен Тхієн Дао спирався безпосередньо на національну мистецьку традицію, в якій до XX ст. збереглися старожитні уявлення та поняття, і на цій основі вирішує актуальну для 1960-х рр. змістовну проблему радикального оновлення мислення. Прикладом може служити твір, який набув визнання і мав особливий резонанс у мистецтві буремних 1960-х: «Лінія вогню» (1969). Це п'ятичастинний цикл з ознаками concerto grosso та сонати-сюїти. Серійні принципи організації висотності сполучаються у композиції з образною символікою фольклору. Фінальною частиною виступає п'єса, програмний заголовок якої («Фу Донг») засвідчує алегорію Спокутування: Фу Донг – дитина-богатир, який рятує націю у час випробувань. Змістовні паралелі з немовлятком Ісусом виникають не тільки через програму, але й музикально, а саме завдяки поєднанню фольклорних елементів з явними стильовими цитатами з літургійних творів О. Мессіана. У послідовності теми-серії, яка організує висотну будову композиції (c-f-h-fis-a-h-cis-d-gis-g), закладені ознаки ускладненої цілотонності, співзвучні індивідуально-стильовому висловленню знаменитого вчителя Нгуєн Тхієн Дао. Одночасно мелодично-вокальне вживання в'єтнамським митцем ламаних контурів квартово-септієвих послідовностей вносить помітний колорит архаїчного фольклоризму.

Звертаємо увагу на сюжетний показник про дитину-богатиря відповідав установленням на «епоху тинейджерів», засвідчуючи національну ноту у відгуку на актуальний мистецький зріз. Приїзди Нгуен Тхієн Дао у В'єтнам, що почастішали від 1980-х рр., його майстер-класи стали основою наступного просування в'єтнамського інструменталізму до висот оригінального симфонічного мислення.

Шевченко Лілія Михайлівна

Моцартіанська складова стильової парадигми піаністичної культури XX століття і Україна

Моцартіанство і бетховеніанство виокремилися від початку XIX ст. у розмежуванні італійської в особі «лондонця» М. Клементі і віденської

в особі К. Черні і Й. Гуммеля (обидва – представники чеського внеску в німецьку культуру) шкіл, з яких перша відверто апелювала до моцартівської «клавесинності у фортепіано», тоді як друга схилялася до тієї «оркестралізації-симфонізації» фортепіано, що була закладена динамікою crescendo-diminuendo, похідною від винайдення мангеймцями оркестрового crescendo. І хоча технічні можливості фортепіано тих часів не були співвідносні із тим, за що згодом назвали мангеймців «рокерами XVIII ст.», все ж важливою виявилася тенденція, яка сформульована була на рівні гасла у 1820-ті рр. з виходом зовсім юного, але переконаноцілеспрямованого Ф. Ліста: фортепіано – замінник оркестру (спеціально про це у Д. Андросової).

В даному викладенні приймаємо парадигмальність піаністичного моцартіанства – бетховеніанства як для XIX, так і для XX ст., але відзначаючи парадоксальну «оберненість» цих складових парадигми: моцартіанство із романтично-поміркованого, із спиранням на академізм піаністичного ігрового принципу XIX ст. перетворюється на рівні віку науково-технічної революції XX ст. у базу модерністських кіл. Більше того, аристократичний за своїми витоками стиль Дж. Фільда і Ф. Шопена, відверто співвідносний із позиціями рококо, в культурі XX ст. «зливається» із «третьорядовим» мистецтвом джазу, виходячи за грані мистецьких критеріїв у дансінговій сфері, у культурі гри тапера як прикладної за своєю природою.

Таке «перевернення імен» фортепіанної стилістики відповідає маскультурним запитам XX ст., у центрі якого опинилася мода в одязі на запозичення з рококо («Нью лук»), поведінковий стиль «тінейджерів» і хіпі у дусі інфантилізму рококо, нарешті, виявлення юнацького-підліткового як стереотипу карнавальної строкатості життєвих подій, як це представлене було в улюблених усім світом американських фільмах-мюзиклах з «танцюючою вулицею», у «поетичному» кінематографі Ф. Фелліні, у «плутанинах» життя і святкових «винятків» з останнього у фільмах Е. Рязанова.

Шульгіна Валерія Дмитрівна

Внесок Уляни Граб у науковий дискурс еміграційного музикознавства

Українська наука сьогодні усе частіше звертається до музикознавчого доробку діячів української діаспори. Вагомим внеском в осмислення персоналістичного виміру еміграційного музикознавства стала монографія Уляни Граб «Мирослав Антонович: інтелектуальна біогра-

фія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть» [1]. У роботі чітко стверджується думка про національний та європейський вектори українського культуротворення видатного митця: «Вся наукова праця Антоновича свідчить про усвідомлення власної національної традиції як частини європейської культури, про його набуття «європейської ідентичності» як усвідомленого і прийнятого міжкультурного співіснування при умові збереження власної самобутності» [1, с. 374].

Проведений науковий аналіз ґрунтовної праці У. Граб довів, що наукова новизна представленого дослідження визначається такими позиціями: 1) вперше в українському мистецтвознавстві та музикознавстві, опираючись на великий масив архівних та історіографічних джерел, що введений У. Граб до наукового обігу, реконструйовано інтелектуальну біографію представника української музичної культури і науки діаспори Мирослава Антоновича; 2) введено в мистецтвознавчий, зокрема музикознавчий, обіг методологічні принципи концепту інтелектуальної біографії для комплексного вивчення культуротворчої діяльності українського митця у різні історичні періоди, що розширює поле наукового пошуку музичної науки та інтегрує її в русло світової гуманітарної думки; 3) розроблено періодизацію наукової біографії та виконавської діяльності М. Антоновича як співака та фундатора виконавського стилю Візантійського хору; 4) обґрунтовано феномен культуротворчої діяльності українських митців в еміграції в контексті соціально-політичного та культурного життя в Україні та еміграції в 50-80-ті рр. ХХ ст.

Теоретичне значення дослідження полягає в суттєвому розширенні методологічного поля мистецтвознавчих досліджень, введенні у музикознавчий дискурс концепту «інтелектуальної біографії» як наукового жанру персональної біографічної історії представника музичної науки. Одержані результати можуть бути корисними у міждисциплінарному гуманітарному просторі: історикам, культурологам, мистецтвознавцям, психологам, джерелознавцям, біографістам. Практичне значення роботи полягає в можливості використання її матеріалів у навчальному процесі мистецьких навчальних закладів, у програмах курсів з історії української музики, історії літургійної музики, історії світової музичної культури, культурології, мистецтвознавства. Матеріали дослідження можуть бути використані при написанні енциклопедичних статей, підручників для шкіл різних рівнів акредитації та слугуватимуть матеріалом для подальшого вивчення проблем музичної культури української діаспори.

Науковий доробок У. Граб є вагомим внеском у національну культурологію, мистецтвознавство та музикознавство і дає змогу через призму

одиничного, яким в цьому контексті виступає постать Мирослава Антоновича, всебічно дослідити культуротворчі процеси, що відбувалися після Другої світової війни у музикознавчому науковому полі як органічної частини українського і світового загальнокультурного простору.

Використані джерела

1. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019. 455 с.

Яковлев Олександр Вікторович

МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ МЕРЕЖЕВИХ КОМУНІКАЦІЙ XXI СТОЛІТТЯ

Значне поширення впливу мережевої комунікації XXI ст. на сучасне мистецтво посилює відповідний інтерес до вивчення проявів його конкретних форм. Дослідження присвячене аналізу нових комунікативних практик в сучасному візуальному мережевому середовищі , які базуються на інтерпретації творів образотворчого мистецтва в контексті розвитку загальної культурної комунікації.

Актуальність тематики пов'язана, перш за все, із стрімкою інтенсифікацією процесів мережевої комунікації і появою нових форм її реалізації. Місце та роль образотворчого мистецтва, специфіка його виявлення в мережевому форматі стає предметом спеціальних досліджень в мистецтвознавстві, що дозволяє визначити особливості сприйняття та інформаційного забезпечення сучасних візуальних форм творчості. Ступінь охоплення аудиторії практикою створення цифрових форм образотворчого мистецтва і зростаюча популярність подібних форм інтернет-комунікації зумовлює актуальність досліджень, які аналізують ці феномени.

Формується сучасний науковий запит на уточнення ряду понять, що визначають напрямки мережевої комунікації та на дослідження значень, які фіксують різні форми подання мистецтва в мережевому середовищі, що з'явилися в останні роки і стали вагомою складовою арт-контенту. Аналіз різноманіття форм мережевої комунікації, заснованих на інтерпретації образотворчого мистецтва, дозволяє вийти на рівень систематизації та класифікації цього важливого феномену сучасної візуальної культури.

У просторі мистецтвознавчо-культурологічних досліджень вивчення сучасної візуальної культури у формах, що сьогодні набувають домінуючого характеру, притягає все більше уваги науковців. Візуальні дослідження сьогодні стали актуальним мейнстрімом і ведуться на сти-

ку споріднених наук: мистецтвознавства, культурології, психології, соціології. Важливим завданням наукових досліджень у цій міждисциплінарній системі «visual studies» стає розробка комплексу проблем морфології нового типу візуальності, визначення її зв'язку із загальними тенденціями розвитку культури XXI ст. Оскільки характеристики мережевої складової є ключовими в розумінні стратегії і механізмів розвитку нового візуального мистецтва, саме аналіз комунікаційно-мережевого досвіду є важливим для сучасної науки. Одним з відповідних фрагментів мережевої культури на сьогоднішній день є простір образотворчого арт-контенту, вплив якого на динаміку розвитку нових комунікативних практик в останні роки є настільки істотним, що вимагає спеціального мистецтвознавчого вивчення.

Комплексний характер дослідження сучасного образотворчого арт-контенту як важливої складової мережевого середовища має на підставі використання джерел різних областей наукового знання. Аналіз наукової літератури з суміжної проблематики дозволив виділити кілька основних блоків досліджуваних проблем.

Перший блок складають роботи, що аналізують сенс глобальних трансформацій сучасної культури. Основою відповідного напрямку наукових праць є постмодерністська теорія, що сформована в працях М. Фуко, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ж. Лакана, Ж.-Ф. Ліотара. Дослідження, що представляють собою першу спробу осмислити радикальні зміни соціокультурного ландшафту сучасності, які надиктовані домінуванням інформаційної реальності, є ключовими для аналізу феномена мережевої культури. Однак сьогодні дослідники фіксують перехід постмодернізму до нових художніх форм і нового концептуального наповнення, який позначається терміном метамодернізм, запропонованим голландськими культурологами Т. Вермюленом і Р. ван дер Аккером. Властива метамодерністскому дискурсу реанімація класичних художніх ідеалів у час мережевої культури можлива в парадоксальній формі арт-мемів. Таким чином, в рамках дослідження сучасного арт-контенту особливого значення набувають роботи, що розкривають динаміку відповідних глобальних змін культури.

Другий блок робіт склали дослідження знакових систем і текстів культури, які дозволили вивчити коло проблем, що стосуються мови сучасного мистецтва. Знаково-символічний характер мережевої сфери і зростаюча семіотизація цифрового середовища актуалізують питання філософії мови і семіотики культури, що відображені в роботах М. Бахтіна, У. Еко, Ю. Лотмана. Введений Ю. Крістевою термін інтертекстуальність характеризує одну з найважливіших властивостей арт-контенту – висло-

влювання за допомогою загальних місць і готових слів (подібний підхід до мистецького тексту представлений в роботах Ж. Женетта). У герменевтичній концепції Х.-Г. Гадамера образ трактується як одночасно візуальний, просторовий і соціальний феномен (медіальність, просторовість, перформативність). Але певна обмеженість семіотичної моделі образу стала очевидною для більшості сучасних дослідників.

Наступний блок складають роботи, що досліджують феномен масової культури, який необхідний для розуміння загального сенсу мережевої революції, що сталася в суспільстві, та аналізу принципів формування нової глобальної культурної мережевої спільноти. У сфері дослідження феноменів масової культури необхідно звернутися до імен С. Жіжека, Б. Гройса, П. Сорокіна та ін. Для даного дослідження важливо, що, незважаючи на масовий характер сучасного арт-контенту, саме полемічна взаємодія елітарної і популярної культури є одним з основних художніх тропів сучасного мистецтва. Одночасно, в останні роки відбувся процес поступової трансформації проявів мережевої творчості з субкультурного явища у актуальний феномен масової культури.

Також у дослідженні був використаний феноменологічний підхід до творів мистецтва, відображений у роботах М. Мерло-Понті та М. Хайдеггера. Ці автори наділяють артефакти мистецтва особливою силою впливу і важливими соціальними функціями незалежно від часового та географічного контексту їх створення. Їх ідеї розвиває Ж.-Л. Маріон, який констатує здатність художніх образів виступати в якості первинного досвіду реальності, що своєрідним чином формує нову картину світу. А, наприклад, М.-Ж. Мондзен допомагає глибше розкрити механізми взаємодії реципієнта з твором мистецтва і проаналізувати естетичні стратегії авторів.

Важливе коло робіт склали дослідження міждисциплінарної галузі «visual studies». Мистецтвознавство продовжує зберігати за собою прерогативу вивчення візуальних образів, але при цьому важливо відзначити помітний перелом у цій галузі, пов’язаний з розвитком такого напрямку міждисциплінарних досліджень, як «visual studies». Візуальні дослідження, які роблять ставку на осмислення візуальності як такої і активність суб'єкта, що сприймає, виступають як радикальний спосіб переосмислення історії мистецтва. У роботі використовується «нерепрезентативний» підхід до візуального образу, відбитий в працях таких вчених, як: К. Моксі, Г. Бальтінг, Ж. Діді-Юберман, Н. Тріфт, котрі розглядають образ як автономний і активний первень. Ключова роль образу в соціальній комунікації – використання його не тільки як засіб поширення

знань, але й як фактор його виробництва, що знаходить наочне втілення в образотворчому мистецтві мережевої доби.

В рамках даного дослідження були використані ідеї Дж. Александера, що характеризують процеси сприйняття мистецтва, а також роботи Р. Краусс, які присвячені питанню образотворчого поля і позиції глядача і автора. Також на прикладі естетики непрофесійної фотографії, такі дослідники, як: П. Бурдьє і Дж. Уррі вивчали процес конструювання візуального в соціальному просторі. Медіальний аспект мистецтва є одним з найбільш актуальних мистецьких дискурсів епохи мережевих технологій. Різні концепції інформаційного суспільства та віртуальної реальності розроблялися також такими вченими, як: І. Масуда, Д. Белл, М. Кастельс, У. Дж. Мартін, Е. Гідденс та ін.

У працях М. Маклюена і Е. Тофлера надається теоретичне осмислення медіа-технологій як фактора змін культурного досвіду людства у світлі нових технологічних можливостей. На даний момент великий дослідницький інтерес представляє вивчення наслідків зміни моделей виробництва та споживання творів образотворчого мистецтва в умовах мережевої комунікації. К. Поул вважає ключовою особливістю інтерактивності в нових медіа форму «матеріальної» трансформації твору. Г. Уейнбрен вказував на очільну роль можливості відкритого доступу до безлічі медіаелементів, які можна було б комбінувати до нескінченності, створюючи нові культурні смисли. Ці тези прекрасно ілюструють масові арт-практики нового типу, які вже встигли стати суттєвою частиною віртуальної комунікації сучасного індивіда.

Отже, комплексний характер запропонованого дослідження має під собою використання різноманітного методологічного інструментарію, який можна розподілити на три групи методів: загальнонаукові, мистецтвознавчі та культурологічні.

Яценко Олена Володимирівна

Проекція символізму на творчість Миколи Леонтовича

Символізм усвідомлений на сьогодні як найвпливовіший напрям мистецтва і, більше того, стиль буття (див. книгу А. Бєлого «Символизм как миропонимание»), із символізмом поєднана така могутня мистецька фігура України як М. Бойчук. М. Леонтович був сучасником М. Бойчука, їх обох споріднювала закоханість у національно-фольклорні джерела в нерозривності від церковного символізму, виробленим Візантією і успадкованим від нього акапельною технікою Контр-

реформації, на виразника якої, генія Палестріни, постійно спирався М. Леонтович. Церковні корені мистецтва базуються на символізмі, оскільки саме ототожнення мистецького і релігійного методів в сугестії заявляв символізм (див. концепцію А. Бергсона), відмежовуючись від «правди життя» усього європейського постренесансного світу.

Отже, церковні витоки мислення М. Леонтовича виводили його на символістські первні, що виявилося в його хоровій «епопеї мініатюр» *промінімалістського* типу. М. Леонтович тут порівняний як з А. Веберном («найсимволістичнійший» з трійці Нововіденської школи Шенберг-Берг-Веберн), так і з Е. Саті до 1917 р., тобто до його виходу на застави профутуристської Шістки. Але основний акцент у сприйнятливості М. Леонтовича до символізму ставить його формально «незакінчена», а по суті цілісна «опера-хвилинка» з дивно-таємничою назвою «На русалчин Великдень». Автор літературного твору Б. Гринченко талановито ухопив «вдаваність» подій у так званій казці, але, розвиваючи сюжет для опери М. Леонтовича та викладаючи «життєподібні» перипетії Русалки й невірного Козака, збився на тривіальність «русалчиних долей» доби романтизму. Геній М. Леонтовича зреагував чітко: опера так і залищилася незакінченою, оскільки саме події І акту і втілюють Чудо милосердя «нелюдей». А музика Леонтовича – це оригінальний «відбиток» вагнеріанства, як це здійснив у свій час і К. Дебюссі.

СЕКЦІЯ 2
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Александрова Тетяна Анатоліївна

Джерелознавчий аналіз творчості Юлії Гомельської

Початок XXI ст. позначився появою ґрунтовних праць, присвячених музичним творам сучасних українських композиторів. Деякі з них є монументальними дослідженнями вітчизняної камерно-інструментальної музики взагалі (дисертації О. Берегової та А. Кравченко) та розвитку камерно-інструментальних жанрів у творчості композиторів одеської композиторської школи, зокрема (монографія Р. Розенберг та ряд статей одеських, львівських та київських теоретиків). Одним з аспектів, що цікавить дослідників, є місце творчості українських митців у сучасній європейській музичній культурі. У наявних дослідженнях творчості українських композиторів музичну спадщину деяких з них вивчено більшою мірою (наприклад, численні статті, збірки статей та монографії, присвячені творчості Л. Дичко, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, Г. Гаврилець та ін.). Творчість наступного покоління українських композиторів, до якого належить і одеська композиторка Ю. Гомельська, досліджено меншою мірою.

У доступних джерелах досить широко представлений аналіз творів інструментального жанру Ю. Гомельської, тоді як її вокально-хорові твори часто лишаються поза увагою дослідників. Тим не менш, загальна тенденція українських музикознавців і мистецтвознавців до вивчення творчості співвітчизників не зникає, а лише посилюється. Враховуючи, з одного боку, незгасаючий інтерес до творчості українських композиторів та, з іншого, недостатню вивченість вокально-хорових творів однієї з найвідоміших в Україні та в Європі композиторки Ю. Гомельської, обрана тема є актуальною.

Інструментальні твори Ю. Гомельської стають предметом вивчення ряду теоретиків (А. Антропова, О. Афоніна, О. Гуркова, Г. Завгородня, К. Зіпа, А. Кравченко, Р. Розенберг). При цьому найбільшу увагу музикознавців привертають такі твори, як дует для скрипки і віолончелі «Dia Dem», «…гербарій… музика спогадів…» для скрипки, альта і віолончелі, «Dabuba-Pa» для скрипки, «From the Bottom of the Soul» для струнного квартету, «Флейтові верс-інверсії» для флейти та електроніки та ін. Нато-

міст, як вже зазначалося, вокально-хорові твори композиторки ще не стали предметом окремого дослідження. Їхній аналіз, або згадування наводиться у наукових публікаціях (О. Афоніна, О. Гуркова) та газетних статтях (К. Дяблова та О. Слободенюк, Р. Рагушний, М. Гудима).

Одним з різновидів матеріалів про творчість Ю. Гомельської, а також її життєво-творчий шлях взагалі, стали інтерв'ю з нею, проведені рядом вітчизняних дослідників її творчості (К. Зіпа, А. Кравченко, Р. Рагушний, О. Слободенюк), що дозволили поглянути на творчість мисткині її власними очима та зазирнути «за лаштунки» її творчої лабораторії.

У ряді джерел творчість Ю. Гомельської вивчається у порівнянні із творчістю інших сучасних українських композиторів, що дозволяє автору прийти до певних узагальнень. Так, коло інтересів вітчизняного теоретика Г. Завгородньої включає ґрунтовне вивчення поліфонічного мислення сучасних композиторів, в першу чергу, українських, а також інші питання, пов'язані з аналізом сучасної вітчизняної музики (питання текстології, організації музичних творів та їхніх композиційних особливостей). Отже, говорячи про «найвищу форму прояву» поліфонізму мислення таких сучасних українських композиторів, як В. Сильвестров, М. Скорик, Л. Дичко, К. Цепколенко, В. Рунчак, А. Загайкевич, О. Козаренко, теоретик ставить в один ряд з ними творчість Ю. Гомельської, враховуючи наступні ознаки: «стильова індивідуальність», «ретельність, рафінована витонченість» співвідношення звуків, ліній, пластів, що розгортаються у часі, «логіка пульсації напруги» [1]. Музикознавець підкреслює, що основний аспект сучасного письма композиторів пов'язаний із масштабністю світогляду та творчих особистостей самих композиторів, яких Г. Завгородня називає «творчими системами». А метою, яку переслідують ці митці, використовуючи складні техніки композиції, поліфонічні форми та непередбачувані поєднання звуків та інших складових музичного тексту, є «унікальна неповторність особистого філософського осмислення будь-яких навіть історичних подій, але з авторської точки зору» [1]. Однак підкреслимо, що предметом даного аналізу теоретика стають інструментальні твори Ю. Гомельської.

Таким чином, наявні джерела щодо творчості Ю. Гомельської представлені у наукових публікаціях (статті, уривки з монографій), рецензії на концерти та матеріали інтерв'ю.

Використані джерела

1. Завгородняя Г. Ф. Полифоническое мышление в контексте развития современной музыкальной науки. URL: https://refdb.ru/look/1370147.html (дата звернення: 24.10.2019).

Антоненко Маргарита Муратівна

Сутність та функції співу в православному богослужінні

Система літургійних співів, їх мелодійні особливості, функціональні ладо-гармонічні принципи побудови еволюціонували в музичній культурі православної церкви упродовж багатьох століть. Найбільш суттєві перетворення в літургійній музиці відбулися у XVII ст., коли під впливом західноєвропейської хорової музики була повністю зламана давньоруська богослужбова-співоча система, докорінно змінився увесь смисловий лад православного співу, що корінним чином відобразилося на подальшому розвитку структури, форм, наповненості і стилістиці церковних піснеспівів.

В сучасній практиці православної церкви існує три види літургій – св. Василя Великого, св. Іоанна Златоустого, Преосвященних дарів (авторство літургії якої церковна традиція відносить св. Григорію Великому (Двоєслову)). Автори втілювали у чині богослужіння поетичні ідеї, думки, образи, релігійні істини. Отці Церкви створили тексти і мелодії, які органічно пов'язані зі змістом богослужіння, створили і сам статут церковного співу. Цей статут визначає не тільки порядок і послідовність виконання піснеспівів під час богослужіння, але і характер самих мелодій і спосіб їх виконання. Статут, який містить сукупність вказівок, що визначають, структуру, порядок та їх розподіл у річному колі богослужіння, має назву «Типікон» (грец. Τυπικόν від τύπος – зразок, статут). Михайло Скабалланович зазначає, що завдання цієї «книги зразків» – «намалювати високий ідеал богослужіння, який красою своєю викликав би повсякчасне мимовільне прагнення до його здійснення, повною мірою й не завжди можливого, як і здійснення будь-якого ідеалу, або відповідність зразку» [2, с. 448].

Підпорядковуючись Статуту канонічного священного чину, богослужіння включає в себе чітку послідовність дій священнослужителів, чергування співу та речитативів хору і віруючих. Присутність музичного елемента тут представляється невід'ємним сполучним компонентом. У процесі храмового дійства група осіб – від служителів храму, півчих, кліриків, читців до священнослужителів, на основі різновидів культового мистецтва – речитативів, музики, живопису, архітектури втілюють величну культову дію. Церковний спів, як усталена та сформована традиція, не тільки естетично збагачує богослужіння, а є засобом духовного просвітництва віруючих. Тексти пісень розкривають головну тему того чи іншого свята, дня пам'яті святого, повчають в поетичній формі

найважливішим догматам віри. На думку І. Харитона, «духовна музика як носій сакральних смислів у співдії з іншими видами храмового мистецтва перетворює статику богослужбового дійства у живий образно-динамічний процес і трансформується у площину смисложиттєву, чим сягає якісно вищого, соціокультурного рівня побутування» [3, с. 5].

Традиційно згідно церковного уставу піснеспіви супроводжують усе богослужіння, за винятком читання фрагментів канонічних текстів, молитов і проповіді священика. Вид богослужіння впливає на структуру та характер виконання священних текстів, що, в свою чергу, обумовлює загальне музичне оформлення. Кількість богослужбових співочих жанрів канонізованих православною церквою відрізняється значним різноманіттям. Організовані в традиційно сформовану систему, жанри пісень органічно вбудовані в процес богослужіння, кожен з них пов'язаний певною послідовністю, конкретними смисловими категоріями, має емоційний і поетично-музичний задум. Виконання того чи іншого жанру, його час та місце в богослужінні, своєрідність змісту і тематики, поетичні та музичні особливості – все це сприяло поділенню співів на класифікації або категорії та закріпленню за співами певних назв. І. Гарднер пропонує таку класифікацію церковних піснеспівів: «співи догматичного характеру, співи оповідально-історичного характеру, співи морально-дидактичного характеру, співи споглядального характеру, співи гімни» [1, с. 63].

У церковній богослужбовій системі можна виділити декілька важливих ознак літургійного співу. Вони є 1) незамінною частиною церковного культу, його художнього комплексу і виконує в ньому відповідну функцію; 2) в основі знаходиться канонічний текст молитви, тому виконання її в церкві суворо регламентовано за часом доби, днів тижня і року (відповідно трьом колам церковних служб); 3) піснеспіви виконуються хором, вокальними ансамблями, співаками-солістами без інструментального супроводу; 4) сьогодні літургійна музика представлена кількома співочими традиціями – монодійним співом, виконанням гармонізованих розспівів (знаменного, київського, болгарського, грецького тощо), партесним багатоголоссям (найбільш поширений вид).

Важливою рисою усіх богослужбових піснеспівів є їх повчальність, моральність, дидактичність. Завдяки оспіваному тексту розкриваються основні догмати християнської віри. Догмати є, по суті, основою вчення про моральність, вони визначають світогляд християнина, його ідеали, сенс і мету життя, в чому саме і полягає високо духовний, морально-естетичний аспект православної культури.

Використані джерела

1. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. 498 с.

2. Скабалланович М. Н. Толковый Типикон: объяснительное изложение Типикона с историческим введением. Москва: Сретенский монастырь, 2008. 814 с.

3. Харитон І. М. Феномен духовної музики в українській православній традиції: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.11. Київ, 2006. 19 с.

Бакумець Анастасія Юріївна

Індивідуальні композиційні засоби циклізації у творах Валентини Мартинюк

Валентина Мартинюк (Брондзя) – представниця сучасної композиторської школи м. Дніпра. Мисткиня належить до покоління поставанґардистів. Її становлення відбувалося в 70-80-ті рр. XX ст. Ґрунтовна освіта дозволила їй майстерно опанувати спеціалізації теоретика та піаністки у музичному училищі м. Краснодара. У 1983 р. вона отримала диплом Київської державної консерваторії як композиторка, де вона навчалася в класі знаного представника Дніпропетровщини Андрія Штогаренка. Подальше життя В. Мартинюк пов'язано з її рідним краєм: викладанням в музичному коледжі, творчою діяльністю.

Цікавим ракурсом розгляду доробка В. Мартинюк є аналізування проблеми композиційної цілісності різних творів – як сюїтних композицій, так і опусів різного часу написання і різних жанрів. Індивідуальним та оригінальним видається її метод повернення до однакової теми та образів у різний час творчої діяльності. Йдеться про шанобливе втілення у музиці В. Мартинюк образу своєї колеги та подруги Аріадни Поставної (1932–2008) у музичних присвятах із назвою «Нить Аріадни». Назвемо однойменний романс на вірш К. Бальмонта (2000), його аранжування для бандури 2005 р. (текст романсу отримав україномовний переклад В. Здоренка). Одночасно з романсом написана фортепіанна мініатюра «Елегія», яка поєднується з романсом тематизмом провідної лірико-експресивної виразної теми. Третій варіант втілення звукообразу Аріадни набуває риси in memoriam у симфонічному триптиху 2009 р., присвяченому світлій пам'яті Аріадни. «Через весь твір проводиться стрижень – єдина пульсуюча, тремтлива ритмоінтонація, що символізує легендарну рятівну нить прекрасної Аріадни. Обраний прийом, безумовно, може бути розглянутий не стільки як ілюстративний, але й глибше, як символічний і досить психологічний. Основою триптиху є принцип контрасту між його складовими при незмінності образу-символу (принцип остинатності) нитки Аріадни і, ширше, символу плинності часу і жіночої вірно-

сті» [1, с. 18]. Таким чином, декілька авторських варіантів одного твору індивідуально втілює тематизм та образ, що дозволяє припустити наявність парадигматичних зв'язків між творами, які виражені ясніше, аніж синтагматичний тип організації музичної мови творів В. Мартинюк.

Хорова музика В. Мартинюк постійно привертає увагу дослідників. Звернемо увагу на індивідуальний шлях циклізації шести частин у її кантаті сюїтного типу «Ішов козак долиною» для солістів, ударних, фортепіано та капели бандуристів. По-перше, у творі використовуються тексти козацьких пісень Дніпропетровщини. Їх неповторна вербальна стилістика вже слугує засобом об'єднання: 1 ч. «Ой, за током, за током»; 2 ч. «В суботу пізненько»; 3 ч. «Ой, весна, красна»; 4 ч. «Стоїть козак на чорній кручі»; 5 ч. «Пісня про Морозенка»; 6 ч. «Ішов козак долиною». Повторність образів Матері, козаків, героїв (Морозенка) та розповідь про їх боротьбу, мандри у пошуках щастя вимальовують героїчний сюжет, що також слугує засобом циклоутворення. Цитування та оригінальне втілення фольклору також надає кантаті стильової єдності.

Інший твір з п'яті хорових мініатюр «Молюсь за Україну» було видано у 2005 р. Вона складається з однойменного хору на вірші Світлани Черевко (1 ч.), «Радуйся, Земле» на народні тексти (2 ч.), «Зове рідна мати» на вірші Вадима Крищенка (3 ч.), «Мова золота» на вірші Андрія Малишка (4 ч.), «Яблунева, солов'їна» на слова Юрія Рибчинського (5 ч.). Хори збірки складають цілісний образ України з індивідуальним інтонаційним та вербально-поетичним комплексом, наскрізний розвиток якого утворює драматургічну єдність. Окрім того, хори об'єднані єдиною і актуальною темою молитовного благання за рідну Україну, її щастя та добробут.

Творча лабораторія композиторки спирається на безпосереднє виявлення емоцій, лірику, проникливість інтонації, патріотизм. Їй також властиво поєднання сучасної композиційної техніки та чіткої, майже класичної логіки побудови формотворення опусів.

Таким чином, хоровій творчості В. Мартинюк властива оригінальність, новаторське прочитання давнини та фольклорних джерел, патріотизм, сміливе експериментування, але, разом з тим, опора на традицію. Одна з важливих рис творчого методу полягає у спрямуванні музичної драматургії твору до розкриття його наскрізної ідеї за рахунок циклізації мініатюр сучасного сюїтного типу. Важливими засобами циклізації слугують принципи: 1) узагальнено-сюжетного об'єднання частин; 2) тональна єдність; 3) сталі мотивно-тематичні комплекси; 4) повторюваність образів та символів у різних частинах творів контрастної побудови. Особливість

композиційної техніки В. Мартинюк свідчить про увагу до параметру змістової єдності твору та неподільної цілісності його ідеї.

Використані джерела

1. Любимова А. Я. «Нитка Аріадни» у творчості Валентини Мартинюк: жанрові інтерпретації наскрізної музичної теми // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 5. Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2010. С. 34–44.

Бурміцька Людмила Франківна

РОЛЬ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ

Відмінною рисою музичного мистецтва XXI ст., яке називають століттям естради, є поява нових пластів творчості, які відображають світосприйняття епохи, її духовні цінності, надії та ілюзії і мають безпосередній вплив на структуру музичної культури. Естрадне мистецтво є багатожанровим і наймолодшим видом мистецтва. Втім, сягає своїм корінням часів Римської імперії.

Культурна ситуація сьогодення з її прискореним темпом змін спонукає по-новому поглянути на естрадне мистецтво з точки зору розвитку його художніх тенденцій, творчого потенціалу та відповідності потребам аудиторії. Розуміння цього феномена передбачає осмислення особливостей його розвитку в системі духовної культури з огляду на зміни культурно-історичного контексту, трансформацію естетичних запитів та проблем мистецького життя в соціокультурному просторі України XXI ст. Нового вивчення естрадного мистецтва потребує й сучасна культурна політика та процес євроінтеграції, які передбачають залучення України до соціокультурних процесів ЄС, що має привести до розуміння українським суспільством своєї європейської культурної ідентичності і до власної інтеграції у загальноєвропейське середовище.

Займаючи великий простір у житті суспільства, естрадне мистецтво посилює зацікавленість науковців щодо його вивчення й аналізу, у тому числі пісенної творчості як невід'ємної складової естрадного мистецтва. Потреба в поглибленому науковому аналізі мистецтва пісенної естради полягає у цілісному, системному вивченні тенденцій розвитку української естрадної пісні та її ролі у розвитку музичної культури України XXI ст., в якій своє переконливе місце займає пісенна творчість сучасного композитора Олександра Анатолійовича Бурміцького.

Олександр Анатолійович Бурміцький народився і виріс у місті Тернополі. Його мама – українка, а батько росіянин. З дитинства майбут-

ній композитор увібрав традиції двох культур і говорити й спілкуватися навчався двома мовами одночасно. Родина була дуже співуча, тато був баяністом-самоучкою, тому співали українські колядки і російські частушки. Це були корінні автентичні народні пісні, що з часом вплинуло на майбутню творчість композитора. Хоча тоді, в дитинстві, він цього не розумів, а вже в дорослому житті, в композиторській творчості прийшло усвідомлення звідки взялося те, що й досі є на слуху.

Перші спроби музикування і композиції з'явилися тоді, коли батьки придбали юному музикантові фортепіано. Він почав писати вальси та інші музичні твори. Коли ж приходили гості, то він звеселяв їх грою на фортепіано. В одному із своїх інтерв'ю для дитячого газети-журналу «Я сам – Я сама» О. Бурміцький розказував: «Одного разу мене попросили зіграти щось своє і я зіграв вальс. Гості поаплодували, схвалили, але я почув, що хтось тихо сказав, що музика хороша, але подібна до вже написаного, чим відбили мені охоту на певний час взагалі займатися цією справою. Тому дорослим треба бути дуже обережними в своїх оцінках дитячої творчості, щоб не ранити юну душу і не зупинити її прагнення творити».

В пісенній творчості О. Бурміцького окремою музично-творчою сторінкою проходять пісенно-музичні твори для дітей. О. Бурміцький навчився писати дитячі пісні у своїх дітей. Він садив на коліна сина, відкривав малюнок, приміром, Буратіно, придумував на ходу всілякі рок-опери, шоу-музикування, і так приходило розуміння, що ж саме подобається дітям.

У 1986 р. відбувся перший творчий вечір композитора. На цьому творчому вечорі відбулося знайомство з молодим керівником дівочого ансамблю, який співав на 8-9 голосів, дівчиною Людмилою, яка тепер Бурміцька. Разом вони займалися творчістю, зокрема підготували до серйозного конкурсу в Тернополі «Дріада» 13-річну дівчину Ірину Борисюк, яка потім перемогла в Х-факторі та згодом вчилася в НАКККіМ. Підготували до участі у цьому престижному на той час конкурсі й 4-річного сина Андрійка, який теж гарно співав. Отже, були конкурсанти, що вміють гарно співати, були конкурси, однак не було пісень. І композитор О. Бурміцький, який на той момент вже мав художній колектив, керував студією, був керівником солісток колективу – нині народних артисток України Оксани Пекун та пізніше Наталії Бучинської, почав писати дитячі пісні. Для конкурсу, який проводив Борис Маланюк, О. Бурміцький написав музику на слова Олена Лайко, подруги Оксани Пекун, і конкурсанти виграли перший тур конкурсу, потім було написано ще дві пісні для другого туру, який учні творчого подружжя теж виграли.

Далі був тур Україною з конкурсами і піснями композитора Олександра Бурміцького. Саме на цьому конкурсі до нього підійшов директор театру ляльок Ю. Кройтор і запропонував співпрацю. Скоро прийшло розуміння, що театр ляльок – це не просто ляльки, а це серйозна й копітка робота. З 1993 р. Олександр Бурміцький працював у Тернопільському театрі ляльок. Перша вистава «Казка про Ксеню та 12 місяців» по Богдану Лепкому на музику композитора О. Бурміцького пройшла з великим успіхом і отримала премію імені Б. Лепкого. Перша вистава і зразу попадання в десятку окрилили молодого художника. Тим більше, технічних можливостей тоді не було, все записувалося напряму на плівку з інструменту, але вийшов дуже цікавий матеріал, який сьогодні театр хоче відновити. З цим театром було зроблено 45 спектаклів. «Театр – це моя віддушина. Адже я працюю в пісенному жанрі, пісня – це куплетна форма, робота з окремим виконавцем. А в театрі – я маю вільний вибір щодо свого вираження почуттів і композиторських задумів. Головне – залишатися в сюжеті», – підкреслює О. Бурміцький.

Нині Олександр Анатолійович Бурміцький – відомий український композитор, диригент, баяніст, лауреат літературно-мистецької премії імені І. Нечуя-Левицького, заслужений артист України. Саме пісенна творчість є великою складовою його багатогранної творчості, яка має великий вплив і роль на розвиток української культури в сучасному соціокультурному просторі України XXI ст.

Ван Ченьдо

Бідермайєр і творчість Володимира Ребікова

Ім'я Володимира Ребикова, москвича за походженням, що працював у Києві, Одесі й Криму, в останні десятиліття впевнено зайняло гідне для цього високоталановитого музиканта місце в історичних описах модерну у його «помірних» і компромісно-м'яких стилістичних переломленнях. Автор анотації у виданні фортепіанних п'єс названого автора в 1968 р. Р. Берберов писав про наслідуваність стилю В. Ребікова щодо творчості таких композиторів як О. Аляб'єв, О. Варламов, О. Гурільов, а особливо у мистецтві більш пізніх майстрів побутової міської лірики – П. Булахова, К. Вільбоа, О. Дюбюка (був пов'язаний з Україною), Г. Корганова, В. Пасхалова та ін. Усі названі композитори представляють російський та український бідермайєр. І, відповідно до принципу останнього у втіленні «великого в малому», автор користувався згорнутою стильовою формулою подання значущої ідеї, у дусі символістського мистецтва, що успадковував безпосередньо К. Дебюссі. Нерозуміння

значимості В. Ребікова пов'язане з неприйняттям символізму в XX ст. – з ідеологічних причин в СРСР, з естетичних – на Заході.

Вальси з «Альбому для юнацтва» В. Ребікова становлять немов продовження подібних циклів Р. Шумана, П. Чайковського й ін. Епоха символізму накладає особливий колорит: стильові цитати зі старої італійської клавірності – «витримане голосоведення», а також салонні «шопенізми» і надзвичайно тонкі «вагнеризми» і «скрябінізми». Вражає в циклі частота представництва вальсу, причому це кращі п'єси циклу. Від російського вальсу, оспіваного П. Чайковським, визначена у В. Ребікова «невиразність» двошаровості мелодії – акомпанемент із характерною вальсовою фактурою і підкреслення сильного часу. Цей вальсовий комплекс у варіанті п'єс В. Ребікова особливо «витончається»: по тактах йдуть мотиви-фрази, солідаризиуючи ритмічно мелодію й акомпанемент. Протирух ліній (момент контрапункту!) «гасить» тактування, тим більше, що це «вуалювання такту» здійснюється ще й агогічно: на противагу лігам по тактах і підтримуючій їх педалі, виписані «виделочки» crescendo – diminuendo, які охоплюють двотактовий обсяг. У результаті складається певна «вібрація кантилени», що становить відгомін звучання музики О. Скрябіна з його «повітряною» педаллю й неприглушеністю гри лівої руки.

Так, у простоті бідермайєрівської спадщини в модерні В. Ребіков виділяє ідеї-образи символістів – від Р. Вагнера до О. Скрябіна. Деталізованість і видима простота музики В. Ребікова співвідносні з деякими характерними рисами китайського мистецтва (схильність до деталізації, до естетизму, мініатюрізму), що сприйняті були в Європі на хвилі символізму (див. «Китайський рондель» К. Дебюссі, китайські стимули поезії П. Клоделя й М. Волошина).

Воробйова Наталія Борисівна

Комунікативний аспект творчості Бели Руденко

Постать Бели Руденко (нар. 1933 р.), видатної українсько-радянської співачки, сопрано, привертає особливу увагу з точки зору вивчення її творчості у комунікативному аспекті. При вивченні професійного підґрунтя становлення творчої особистості співачки був виявлений зв'язок саме з найвизначнішими носіями італійської вокальної школи через династії її вокальних педагогів. Одна вокально-педагогічна лінія пов'язана зі славетною майстринею вокалу Поліною Віардо, а інша веде до вокального педагога, видатного композитора М. Глінки, учня «батьків belcanto» Г. Доніцетті та В. Белліні. Так, педагог Б. Руденко по

Одеській консерваторії О. Благовідова була ученицею засновниці харківської вокальної школи Ю. Рейдер, яка, в свою чергу, здобула вокальну майстерність у італійського педагога С. Мотте, учня славетної П. Віардо, а пізніше у Д. Леонової, учениці М. Глінки.

Саме принципи вокальної техніки, притаманні італійський вокальній школі, виділяються як характерні риси виконавської майстерності співачки: наповненість та округлість звуку при м'якості та рівності звучання голосу; точність інтонування та володіння широким спектром динаміки голосу (філіруванням звуку та володіння динамікою «pianissimo»). На базі переданих славетними педагогами вокально-технічних принципів саме в «український» період творчості Б. Руденко визначилися основні самобутні виконавські риси, що стали характерними для подальшої творчої діяльності співачки та забезпечили основні умови розкриття комунікативності її творчості, а саме 1) створення образів за допомогою детально продуманої драматургічної лінії творів, що позбавляло в потребі замінювати внутрішні колізії образів зовнішніми ефектами; 2) правдивість музичних образів, що забезпечувалася психологічним підходом у розкритті сутності героїв; 3) створення цільних, багатогранних, завершених та переконливих вокальних образів лаконічними засобами; 4) відсутність виконавських та акторських штампів; 5) успішна реалізація амплуа виконавиці як оперного, так і камерно-вокального репертуару завдяки володінню різноплановою стилістикою вокального виконавства.

З іншого боку, привертає увагу факт стрімкого професійного злету співачки і творчого визнання у досить ранньому для співацької професії віці: дебют у Одеській опери у 22 роки (1955 р.), на рік пізніше – статус солістки головної оперної сцени країни – Київській опері, далі отримання звання заслуженої артистки і нагородження званням Народної артистки СРСР у віці 27 років (1960 р.), що ще не мало прецедентів у артистичній практиці. В свою чергу, міжнародний рівень визнання з подальшими можливостями участі у закордонних гастролях забезпечили співачці її перемоги у престижних вокальних конкурсах (3-я премія на Міжнародному конкурсі вокалістів в Тулузі, 1957 р.; Золота медаль и 1-а премія на вокальному конкурсі VI Всесвітнього фестивалю молоді и студентів у Москві, 1957 р.), а також висока оцінка її таланту легендарним італійським співаком, зіркою світової оперної сцени Тіто Скипа.

Про комунікативну спрямованість творчості Б. Руденко свідчать як зовнішні соціальні ознаки, до яких слід віднести такі факти визнання співачки, як престижні нагороди, звання, перемоги у конкурсах, визнання в авторитетних колах, професіональний попит у сфері діяльнос-

ті, так і внутрішні, якісні риси творчості – приналежність до найкращих світових традицій вокальної школи, самобутня стильова індивідуальність, рівень музично-художньої інтерпретації, репертуарний діапазон творчості та масштаби творчої діяльності.

Гайдичук Олена Степанівна

Мистецька діяльність отця Євгена Турули у Вінніпезі

Отець Євген Турула (4.01.1882 – 3.12.1951) – композитор, диригент, нотовидавець, музично-культурний та духовний діяч. Є. Турула народився в сім'ї священика в Бережанах на Тернопільщині, навчався в Львівських духовній семінарії та консерваторії. Працював катехитом Теребовлянської гімназії, керував гімназійним та просвітянським хорами і оркестром, а у Львові – хорами товариств «Боян» та «Бандурист». У 1906 р. вперше за межами батьківщини презентував український спів з хором духовної семінарії: очолив паломницький хор прочан до Святої Землі – Палестини у прощі під патронатом митрополита А. Шептицького.

За рішенням Союзу Визволення України, що мав центр у Відні, талановитий музичний діяч, педагог та проповідник о. Євген був направлений у табори військовополонених українців в міста Австрії та Німеччини (Фрайштадт, Раштат, Вецляр і Зальцведель) для організації культурно-мистецької праці, де протягом 1915–1918 рр. створював хори, оркестри, організовував виготовлення музичних інструментів та навчання грі на них.

Важливим періодом у мистецькій біографії музичного діяча о. Є. Турули є праця в Канаді, куди він переїхав в 1923 р. на запрошення тодішнього єпископа УГКЦ Н. Будки для підняття духовного та культурного рівня українців. Тут отець прослужив до кінця життя і залишив яскравий слід на культурно-освітньому та мистецькому полі як диригент, музикант-педагог, композитор, режисер-постановник, громадсько-культурний діяч.

До переїзду професора Є. Турули у Вінніпег українське освітньо-культурне життя в місцевих організаціях «жевріло, мов притухлий вогник». «Хори були слабенькі, бо не було відповідних диригентів. В читальні "Просвіти" була, як говорили, якась "дута банда" та й вона незабаром перестала існувати. Трохи краща справа була з аматорськими виставами, бо знайшлися відповідні режисери і актори, але й вони рідко ставили вистави», – так характеризує обстановку сучасник отця Є. Турули А. Господин [1, с. 27–28].

Перетворення культурно-мистецького життя у Вінніпезі історики пов'язують саме із діяльністю о. Є. Турули. В кінці 1923 р. він очолив парафію, а оскільки церкви не було, то богослужіння відправлялися у домі інституту «Просвіти». У той же час отець організував незалежний хор «Канада» з кращих співаків, які були в хорах Інституту «Просвіти», читальні «Просвіти», Українському Народному Домі та інших.

Перший концертний виступ «Канади» відбувся 24 березня 1924 р. За газетними публікаціями, то було справжнє свято Вінніпегу, 80 % мешканців якого складали українці. В день виступу хору зала «Board of Trade» на 8 тисяч глядачів була заповнена вщерть. Преса підкреслювала значення цього концерту під керівництвом о. Є. Турули, зазначаючи, що цією мистецькою подією українська спільнота в західній Канаді заявила про себе вперше і не тільки серед своїх, але й чужинців. У цьому виступі брав участь ще й керований о. Євгеном симфонічний оркестр. «Із цієї нагоди газета «Український голос» за квітень 1924 р. писала: «Український хор "Канада" узяв собі за мету плекати українську музику в Канаді і виховувати з її допомогою наше українське населення, а чужинцям – показати красу нашої культури, щоб вони, оцінивши її, уміли й нас цінити та віддали шану, яка нам належить, як одним із перших поселенців цього краю». Після цієї імпрези про маестро заговорили, як про визначного диригента й організатора мистецьких дійств, що й підтвердили інші заходи з участю і під керівництвом отця-митця» [2, с. 334].

Програма складалася з українських колядок, обрядових пісень та в'язанок українських пісень, народжених у Канаді, під назвою «Українець в Канаді». Великий успіх хору, надзвичайно прихильні оцінки в англійських часописах – все спричинило те, що англійські організації стали запрошувати хор «Канада» до участі в різних програмах з нагоди святкових імпрез, а професор Є. Турула здобув велике признання. Зокрема, у червні 1924 р. хор разом з оркестром виступали на сцені перед ратушею з нагоди 50-річного ювілею міста Вінніпег, у липні 1926 р. – на хліборобській виставці, де протягом тижня щовечора виступали під відкритим небом. Тоді тисячі людей не тільки з Вінніпегу, але й приїжджі, мали нагоду слухати чудові українські пісні під орудою Є. Турули. Восени цього ж року хор дав концерт також у залі Хліборобської Академії, на якому були сотні туристів із різних місцевостей Канади і США. У 1927 р. хор виступав у Вінніпезі на з'їзді представників хліборобства з різних держав Європи, Азії й Америки, в тому числі і України. З нагоди 60-річного ювілею Конфедерації Канади в липні 1927 р. хор «Канада» заспівав на цьому святі в Ассінебой Парку з українськими й англійсь-

кими піснями, чергуючись з виступами українських танців під проводом видатного хореографа В. Авраменка.

В жовтні цього ж року, консервативна партія Канади відбувала свою конвенцію, на якій було 1500 делегатів із різних місцевостей. Після конвенції місцевий комітет хотів справити делегатам приємність концертним виступом. Д-р Ф.Е. Варінер, що був головою підготовки імпрези, запросив хор «Канада» взяти участь у програмі концерту на арені амфітеатру в Рівер Парку. Перед концертом вже було понад 7000 глядачів і. підготовчий комітет знайшовся просто в клопоті, бо не сподівався такого великого напливу людей. У програмі концерту були різні номери, але, як писала газета «Фрі Прес», «коли виступив вінніпезький український хор в кольорових народних костюмах під управою Є. Турули і заспівав, то попередні виступи знайшлися мов за замряченою занавісою» [2, с. 25].

Однак сталося так, що хор «Канада» перестав існувати. Професор Є. Турула взявся за створення студентського хору при «Рідній школі» ім. М. Шашкевича та Українського народного хору при Народному Домі, а також працював з хором «Україна» при інституті «Просвіти». Саме з цими хорами маестро продовжував організовувати святкові імпрези і постановки оперет, серед яких були і його власні.

Популярністю користувалися його оперети «Скарб у жебрачій торбі» та «Лихо – татари» на сл. С. Ковбля, ораторії «Віфлеємська ніч» і «Страсти на воскресіння Христа» із текстами І. Я. Луцика, кантати «Від літ, як в Канаду ми приїхали» та «Канада Овер Ойл» (англійською мовою), хорові композиції «Пісня старого мельника» для баритона в супроводі хору, «Колискова» для дуету сопрано і тенора, «Тиха ніч-землячка» і «Гей, школярики-соколи» на слова Р. Завадовича, «Що будемо їсти» К. Заклинського, в'язанки пісень у власній обробці для мішаного хору «Вечір на Україні», «Лемківські пісні», «Гагілки», «Різдвяні бажання», «Пісні для дітей» та інші. Один із найпопулярніших його творів був «Гімн ОУН» («Зродились ми з великої Родини»).

Хор Є. Турули співав нікому ще не чувані в Канаді концерти Д. Бортнянського, духовні твори М. Березовського й А. Веделя. Пам'ятним для української громади залишився організований маестро Шевченківський концерт, який відбувся 15 квітня 1925 р., коли керований ним хор виконав цілу програму з творів українських композиторів: М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, О. Нижанківського та композиції самого маестро. У концерті брали участь його численні учні, а спів його вихованки К. Сливчук із фортепіанним супроводом митця публіка сприйняла настільки тепло, що співачка зму-

шена була чотири рази підряд виконати українську народну пісню «Ой, не світи, місяченьку».

На початку осені 1932 р. Є. Турула залишив Вінніпег і вирушив на пошуки роботи до США, та довго там не пробув. Так, видання «Український голос» від 12 вересня 1934 р. інформувало: «На днях повернувся до Вінніпегу по своїй дволітній музично-просвітницькій роботі в Детройті та Віндзорі добре всім знаний професор Євген Турула. Він уже обійняв диригентуру хором і оркестром при Українському народному домі й поновив свій давній офіс, де навчає гри на фортепіано, органі, скрипці, мандоліні, гітарі, віолончелі, контрабасі та теорії музики. Турула є звісний того, що багато учнів під його проводом зложили високі іспити при консерваторії в Торонто. Багато з них стали вчителями й диригентами». Відтоді працьовитість митця стала ще більш активною й корисною для української спільноти, про що той таки «Український голос» повідомляв: «Коли українець схоче у недільний вечір почути щось гарне й артистичне, то йдіть до "Рідної школи" ім. М. Шашкевича. Там від осені 1935 року під керівництвом Є. Турули вишколюються хор із 40 осіб, оркестр і щонеділі відбуваються концерти та ставляться театральні вистави».

24 лютого 1934 року відома співачка і режисер Марія Гребінецька в Нью-Йорку на сцені Українського дому поставила виставу Є. Турули «Віфлеємська зоря», а в 1939 р. канадсько-українська спілка «Лавра фільмстудіо» її екранізувала.

В 1938 р. до Вінніпега приїхав запрошений з Відня молодий диригент Павло Маценко. Є. Турула уступив йому керування хором Українського національного об'єднання (УНО) та залишився лише керівником українського хору при «Просвіті». Митці гарно контактували між собою, проводили спільні концерти. Хор, керований Маценком, виконував композиції Є. Турули, яких на той час ставало все більше, зокрема: «Для України живемо», «Сповнилась міра», «Ми в таборах і по тюрмах», «Україна понад усе», «Прощай, дівчино», «Похорон стрільця» та інші. Останньою з композиторського доробку митця була оперета «Запорозький клад», де уміщено багато хорової музики, пісень і танців.

Професор Є. Турула написав понад 40 композицій для скрипки, 10 – для фортепіано, 12 – для оркестри, 20 – для чоловічого й 8 – для жіночого хорів, а також 7 – для дуетів; крім того – композиції для хору і оркестри до вистав «Віфлеємська зоря», «Запорожець за Дунаєм», «Циганський барон», «Ніч під судний день», «Дівочі мрії» та інші.

У 1926 р. вийшов «Шкільний співаник» у трьох частинах (упор. М. Кумка) із творами Є. Турули. У 1952 р. у Вінніпезі він був перевиданий під назвою «Жайворонок» (збірник пісень з нотами для україн-

ської молоді). Тут вміщено 12 народних пісень, згармонізованих Є. Турулою, а також оригінальні його пісні: «Кокошка» та «Скажу я си, скажу» (слова народні) і «Пильний школярик» (сл. М. Підгірянки). Писав Є. Турула також і статті на музичні теми: «Музика й спів між українцями в Канаді», «Як мають наші діти вчитися музики», «Український хор».

Отже, о. Є. Турула, півстоліття (за винятком двох років перебування в США) пропрацював у Вінніпезі, організовував хори, оркестри, виступав з ними на важливих заходах міста, і цим самим піднімав національний дух мешканців, прищеплював молоді любов до української пісні і зробив вагомий внесок у популяризацію української культури в діаспори та серед чужинців.

Використані джерела

1. Господин А. Професор Євген Турула // Творці культури і науки. Вінніпег (Канада): накладом Читальні «Просвіта» у Вінніпегу, 1988. 64 с.

2. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки. Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. Т. 1. 352 с.

Глуханич Олеся Мирославівна

Історичні передумови формування інструментального музичного мистецтва Закарпаття на початку XX століття

Початок XX ст. для Закарпаття позначений активним пробудженням культурного життя, що стало наслідком активізації процесів етнічної та політичної самоідентифікації. Впродовж багатьох століть Закарпаття не раз переходило з рук в руки, входячи до складу різних тогочасних держав – Угорського королівства, Австрійської та Австро-Угорської імперії, Чехословаччини. Перебування у складі інших держав наклало відбиток не тільки на історичний розвиток краю, але і на його мистецьке життя, розвиток самодіяльної та професійної музичної освіти. Найбільш яскравою характерною особливістю музичної культури Закарпаття є її яскраве багатство та оригінальність, що спричинені як специфічним географічним розташуванням, так і специфічною поліетнічністю регіону.

Культурний розвиток краю відбувався дещо ізольовано від решти України. Не маючи умов для розвитку свого національного мистецтва, збереження своїх культурних традицій, населення Закарпаття, перебуваючи під столітнім пануванням сусідніх держав, зуміло зберегти свою автентичність, свою мову, звичаї, традиції. Завдяки своєму унікальному географічному та геополітичному розташуванню Закарпаття перебувало

у тісних стосунках з сусідніми народами, тому вплив чужоземних традицій тут відчувається дуже сильно. Музичне мистецтво Закарпаття увібрало в себе унікальні особливості етносів, що проживали на його території: у музичній культурі регіону помітний сильний вплив угорського, словацького, румунського, польського, чеського, німецького, циганського етносів. Та разом з тим закарпатці ніколи не втрачали культурних зв'язків зі східними слов'янами.

Кінець XIX – початок XX ст. ознаменувався завершенням столітнього перебування його в складі Австро-Угорської імперії та входженням тогочасної Підкарпатської Русі до складу Чехословаччини. На час перебування у складі Австро-Угорської імперії Закарпаття вважалося відсталою територією, угорський уряд мало дбав про його культурний розвиток, не сприяючи збереженню та розвиткові національної культури та самобутності. Чехословаччина була більш лояльною до окраїнних територій, надаючи їм більше прав, повноважень та можливостей для культурного й освітнього розвитку. Все це мало позитивний вплив на розвиток різних сфер життя краю – освіти, науки, культури, музичного мистецтва, живопису. Значний вплив на формування нової закарпатської еліти мали народовці – просвітницька течія в культурному житті краю, що виникла в середовищі тогочасної інтелігенції, яка прагнула писати українською мовою, розвивати свої національні традиції, нести просвітницькі ідеї в маси [2]. Діяльність народовців мала надзвичайно прогресивний характер, вони, зокрема, налагодили контакти з галицькими українцями – вченими, письменниками, митцями. Тісними були контакти з ученими, згуртованими в «Науковому товаристві імені Т. Шевченка» у Львові, членами якого були і закарпатські діячі – Ю. Жаткович та Г. Стрипський [1, с. 148].

На якісно новий рівень виходять музичне мистецтво, живопис, література, театральне мистецтво, розвивається освіта, преса, і як наслідок – формується нова генерація професіоналів-краян, яка продовжує утверджувати традиції культури Закарпаття. Діячі науки, культури й освіти завжди відстоювали народні інтереси, дбали про підняття духовного, освітнього, культурного та соціально-економічного рівня населення нашого краю. Саме на початку XX ст. відбувається активний розвиток музичного мистецтва краю. Поява великої кількості аматорських хорових колективів сприяла розвиткові професійного музичного мистецтва та спонукала появу талановитих композиторів, фольклористів, керівників хорових колективів.

Інструментальне мистецтво, на відміну від хорового, не мало такого поширення на Закарпатті. Серед об'єктивних чинників такого стано-

вища слід назвати брак професійної музичної освіти – на тогочасній Підкарпатській Русі переважало сільське населення, яке не мало можливості професійно навчатися грі на музичних інструментах. Так, практично кожне село могло похвалитися своїми троїстими музиками, але виконавський рівень зазвичай не піднімався вище весільного варіанту. Напівпрофесійних інструментальних колективів чи аматорських колективів з високим виконавським рівнем було дуже мало. У цьому контексті слід відзначити діяльність товариства любителів музики «Філармонія», заснованого на початку ХХ ст. При товаристві діяли хор та симфонічний оркестр до складу якого входили як професійні музиканти (переважно з числа військовослужбовців), так і аматори. На той час це було єдине інструментальне музичне товариство, що ставило перед собою завдання розвитку музичної освіти краю, організацію концертів та музичних вечорів [3, с. 63].

До розвитку інструментального мистецтва краю долучилися і численні військові оркестри. Традиційними були їх виступи з розважальними музичними програмами у павільйоні міського парку. Крім того, військові оркестри виступали також і з симфонічними концертами. Велику роль у виховно-просвітницькій діяльності відіграли інструментальні колективи, створені при учительських семінаріях. Вони складалися переважно з музикантів-аматорів, виконували зазвичай нескладні програми, але їх виступи мали велике виховне значення для сільського населення краю.

Використані джерела

1. Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Руси. Ужгород: Школьная помощь, 1937. 186 с.

2. Віднянський С. В. Закарпатська Україна, Закарпаття // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; НАН України; Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua /?termin=Zakarpatska_Ukraina

3. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття. Ужгород: ПоліПрінт, 2002. 207 с.

Гончаренко Світлана Михайлівна

Особливості виконавської інтерпретації партії Норми в опері «Норма» Вінченцо Белліні

Проблема виконавської інтерпретації є однією з ключових проблем в оперному мистецтві ХХІ ст. Музична універсальність, висока виконавська майстерність та індивідуальне трактування образу є основними вимогами часу. Наукових розвідок в області виконавської інтерпре-

тації є чимало, проте даний аспект в опері «Норма» Вінченцо Белліні не отримав достатньої уваги.

Епоха класичного бельканто втілила свої найкращі досягнення у музиці видатного італійського композитора-романтика Вінченцо Белліні. Оперу «Норма», прем'єра якої відбулась в міланському театрі «Ла Скала» 26 грудня 1831 р. [4, с. 6], вважають шедевром епохи романтизму. Каватину «Casta diva» композитор переписував вісім разів, оскільки кожного разу вбачав в ній якісь недоліки і намагався довести до досконалості. Опера вражає своєю красою, віртуозністю і складністю написаних вокальних партій. Образ Норми – образ верховної жриці друїдів, пристрасної та сильної жінки, яка дуже страждає через своє нещасливе кохання, адже закохавшись в офіцера римських військ, що окупували Галлію, вона порушує обітницю безшлюб'я та спокутує свою вину власною смертю. Для сопрано сучасного оперного світу партія Норми є найбажанішою та водночас найскладнішою за ступенем вокального виконання та рівнем емоційної виразності, бо вона надає оцінку вокальній майстерності та демонструє статусність співачки. Виконавиця має вміло передати найтонші відтінки почуттів за допомогою голосу. Складність акторської гри вимагає від співачки великого акторського таланту та сильного і гнучкого голосу драматичного характеру. Для її виконання необхідно володіти досконалою технікою італійської вокальної школи – технікою бельканто.

Партію Норми В. Белліні написав спеціально для італійської оперної діви Джудітти Пасти, яка була першою її виконавицею. Дж. Паста мала гнучкий голос величезного діапазону, володіла чудовою колоратурною технікою, в той же час виконавиця не тільки не згладжувала тембральну різницю верхнього і нижнього регістрів, а ще й навмисно її підкреслювала. Вона була феноменом вокальної універсальності. Джудітта могла виконувати партії різних типів жіночих голосів: сопрано, мецо-сопрано та контральто. Її голос у вокальній літературі називають терміном «soprano-sfogatto», що означає вільне сопрано, або «soprano-assoluto» – абсолютне сопрано [3, с. 81].

Дж. Паста спочатку відмовлялась співати молитву «Casta diva», оскільки виконати її було дуже складно, а мелодія майже не містила пауз, та маючи велику творчу свободу, яку їй надав композитор, вона органічно доповнила партію власними вставками з елементами колоратурних прикрас. За допомогою великого інтелекту, широких акторських здібностей, до яких додавались воля та амбіційність, а на додаток ще й велика врода та чудовий голос, вона передала в образі Норми той дра-

матизм, чуттєвість і ліричну м'якість, які винесли творіння Дж. Белліні на п'єдестал оперної сцени.

Виконавська інтерпретація Норми Аделіною Патті, тип голосу якої визначався як колоратурне сопрано великого діапазону, характеризувалась власними імпровізаційними доповнення у вигляді фіоритур типу «di bravura» [3, с. 14]. Світлий, дзвінкий і польотний звук її голосу надавав образу ліричності, жіночності, шляхетності та благородства.

Марія Каллас є представницею еталонного співу бельканто. «La Divina», «Циклон», «Тигриця» – все це про найкращу Норму XX ст. Неперевершене сопрано з величезним вокальним діапазоном [1, с. 59] є найпарадоксальнішим феноменом оперної сцени. Дебют співачки у партії Норми відбувся 1948 р. у Флоренції. За все своє сценічне життя М. Каллас виконала її вісімдесят дев'ять разів. Голос співачки викликав велику критику з приводу незгладженості регістрів, її голос звучав ніби «три голоси в одному» та й ще з дуже різким тембром – так говорили про ікону оперного мистецтва XX ст. [2, с. 88]. Та все це ніяк не вплинуло на дійсно незбагнений драматичний і співочий талант оперної діви. Її девіз – досконалість в усьому. Образ Норми в особі Каллас – це горда, вольова, сильна жриця та водночас ніжна та закохана жінка, любляча мати та подруга. Володіючи творчою інтуїцією вона наповнила образ життєвою правдивістю та жіночою емоційністю. Кожен рух на сцені був виважений, головний принцип – максимальна виконавська та вокальна виразність з мінімальною кількістю рухів. Каватину «Casta diva» М. Каллас співає в тональності фа мажор, як і Джудітта Паста, з якою Марію ототожнювали. Вона без будь-яких зусиль справлялась з високою теситурою твору, нота сі бемоль звучала у неї наповнено та об'ємно. Голос співачки є потужним, з дуже плавними переходами, багатий тембровими окрасами та динамічними відтінками, якими виконавиця вміло користувалась. Зібраний, польотний, чистий звук, співоче дихання видається нескінченним, звуковедення кантиленне, а вокальні фрази чітко та логічно вибудовані.

Поряд з героїчною Нормою Марії Каллас, Норми Монсеррат Кабальє та Джоан Сазерленд виглядає більш ліричними. Сьогодні партію Норми виконують Анжела Георгіу, Едіта Груберова, Чечілія Бартолі, Рене Флемінг, Анна Нетребко, Соня Йончеваї. Зважаючи на сучасні режисерські постановки, образ Норми XXI ст. видозмінюється – виконавська інтерпретація стає більш сміливою, «розкутішою».

Отже, в залежності від виконавського стилю співака, художньої трактовки образу, вокальної техніки, героїня Норми набуває індивідуальності, створювати нову художню реальність.

Використані джерела

1. Дюфрен К. Мария Каллас: биография отдельного лица / пер. с фр. Москва: Молодая гвардия, 2007. 259 с.

2. Кестинг Ю. Мария Каллас: пер. с нем. Москва: Аграф, 2001. 378 с.

3. Куфтырева Е. Л., Рапацкая Л. А. Голос расширенного диапазона: поэтапное построение процесса обучения // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Серия «Педагогика и психология». 2013. № 2. С. 80–85.

4. Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2008. 26 с.

Гриненко Світлана Миколаївна

Майстер-класи та їх значення у становленні й розвитку гітарних шкіл Півдня України

Гітарне виконавство півдня України по праву займає одне з провідних місць у вітчизняному музичному просторі. Активні дії, пов'язані з впровадженням розвитку мистецтва гри на класичній гітарі, які здійснюються в даному регіоні, зокрема на Миколаївщини, сприяють формуванню конкурентоспроможної освіти. За рахунок функціонування експериментальної програми з фаху «класична гітара» у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв створюється підґрунтя для розвитку спеціалістів, які орієнтовані на європейські освітні стандарти, а не на пострадянську традицію, що функціонує на рівні різних закладів вищої освіти мистецького спрямування. Майстер-клас виступає аналогом проекту, що має інноваційну природу, є короткотривалим та таким, який сприяє розвитку культури. За рахунок організації майстер-класів та участі у них студентів, викладачів та вільних слухачів відбувається обмін досвідом, в першу чергу викладача, що його проводить. Така форма як майстер-клас впливає на розвиток мотивації до навчання, а також виступає стимулом для саморозвитку викладачів та удосконалення вже наявних методів і принципів роботи у класі класичної гітари. При проведенні майстер-класів використовуються різні форми, які залежать і від професійно-педагогічного досвіду викладача, і від специфіки аспекту, який має бути представленим. Адже можливе наголошення на особливостях звуковидобування при грі на класичній гітарі, майстерності імпровізування, опануванні новими прийомами гри, створенні доречної версії музичного твору тощо, що передбачає абсолютно різні методи презентації матеріалу.

Здебільшого майстер-класи з класичної гітари відбуваються в рамках більш масштабних подій, які мають значення для музичної культури. Їх організаторами виступають представники і вітчизняних закладів освіти, і мистецьких кіл. Майстер-класи виступають як проекти, що пожвавлюють культурне життя суспільства. При проведенні майстер-класу до лектора висувається ряд вимог, які зумовлені специфікою даного освітньо-культурного заходу. Гітарні майстер-класи мають суттєву відмінність, порівняно з уроками з фаху, які впроваджуються викладачем-гітаристом зі студентом. Гітарні уроки мають велику користь та результативність, адже вони проходять індивідуально, за рахунок чого викладач може краще обирати підхід до кожного студента. Майстер-клас лектор проводить із групою, причому у більш вільній формі, порівняно з індивідуальним уроком.

Така форма як майстер-клас може використовуватись для роботи з гітаристами-початківцями, що стимулює пробудження інтересу для подальшого навчання. Одночасно майстер-клас підходить для тих, хто вже здобув професійну освіту, бажає ознайомитись із методичними принципами інших викладачів або має недостатньо часу для планомірних занять чи самонавчання. Специфікою майстер-класу є те, що він спрямований на висвітлення певного нюансу, пов'язаного з тонкощами гри на гітарі, сприяє більш швидкому та цілісному освоєнню інструменту.

В умовах створення експериментальних програм, спрямованих на розвиток класичної гітари, як такої, що функціонує у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв, залишається ряд дисциплін, що не входять до кола обов'язкових чи вибіркових. До таких можна віднести мистецтво імпровізації та ряд інших дисциплін. Проте за рахунок проведення майстер-класів відбувається можливість компенсувати недостатній рівень, наявний у сфері інформативного чи кадрового компонентів у певній області музично-теоретичних та практично-орієнтованих знань, вмінь та навичок. Чималий інтерес для молоді становлять майстер-класи, викладені в мережі Інтернет на персональних сайтах різних гітаристів та на спеціалізованих ресурсах. На такому сайті як GuitarMasterClass представлено великі можливості для розвитку музичних навичок гітаристів.

Протягом останніх років було проведено чимало майстер-класів з класичної гітари на півдні України. Зокрема, в Миколаєві в 2007 р. було засновано Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «Vivat Guitara!», який щоразу збирає чимало професіоналів та любителів гітарного виконавства. У витоків фестивалю була творча ініціатива миколаївських викладачів Вікторії Сологуб та Світлани Гриненко, які вирішили організу-

вати фестиваль, присвячений гітарі, на Півдні України. Нині серед організаторів фестивалю є Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв, Миколаївський коледж культури і мистецтв, Миколаївське відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, Миколаївська обласна філармонія. Даний фестиваль виступає осередком, де грають не лише віртуози-гітаристи, а й викладачі, студенти класу гітари музичних академій – Одеської та Дніпропетровської, Київського національного університету культури і мистецтв, а також Миколаївського коледжу культури і мистецтв.

В рамках даного фестивалю проходять й майстер-класи іноземних викладачів, які висвітлюють власні творчі напрацювання та нові підходи до гітарного виконавства. Серед гітаристів, які проводили майстер-класи в рамках фестивалю, можна згадати як вітчизняних, так і закордонних музикантів: Урош Дойчинович (Сербія), Габріель Гійєн (Австрія, Венесуела), Ганна Іноземцева (Росія), Борис Бєльський (Росія), Євген Фінкельштейн (Росія), Давид Павлович (Угорщина), Ханс Вільгельм Кауфманн (Німеччина). Майстер-класи проводили такі вітчизняні гітаристи, як: Володимир Доценко (Харків), Юрій Радзецький (Дніпро), Сергій Радзецький (Київ), Олег Бойко (Чернігів), Вікторія Жадько (Київ), Віктор Паламарчук (Львів). Дане коло майстрів дозволило об'єднати всіх тих, хто зацікавлений у формуванні гітарної школи Півдня України.

Подібні широкі можливості для творчої співпраці відкриваються не лише завдяки миколаївському фестивалю «Vivat Guitara!», а й у рамках іншого освітньо-мистецького проекту – «Guitar corporation». Даний проект включає організацію майстер-класів викладачів, композиторів-гітаристів Миколаєва, до яких нерідко долучаються як слухачі колеги з інших міст Півдня України – Одеси, Херсона (викладачі мистецьких шкіл та вишів). В 2018 р. у рамках Всеукраїнського освітньо-мистецького проекту «Guitar corporation», присвяченого дню Європи, на базі класу гітари Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв проводились відкриті майстер-класи з класичної гітари, ансамблю та оркестру гітаристів за участю професора Бременської вищої школи мистецтв Ганса Вільгельма Кауфманна (Німеччина). Доречно відмітити, що надається можливість не лише для особистої участі у цих проектах, а й дистанційного обміну творчими ідеями.

Майстер-клас виступає однією з важливих форм, необхідних для підготовки виконавця спеціальності «класична гітара». За рахунок активної участі як студентів, так і викладачів у майстер-класах відбувається обмін методичними прийомами та поширюються авторські інноваційні підходи. Все це сприяє комунікації між представниками різних вико-

навських шкіл та національних традицій. На Півдні України впроваджується активна робота, пов'язана зі становлення гітарної школи, яка відповідає європейським та світовим стандартам виконавства на класичній гітарі. Чималу роль відведено організації та проведенню майстер-класів на Миколаївщини, а також участі талановитої молоді у гітарних проектах, що проводяться в європейських країнах – Польщі, Угорщині, Німеччині, Чехії, Італії.

Данилова Лілія Олександрівна

Питання періодизації у вивченні бандурного мистецтва України

Невід'ємною складовою української культури є бандурне мистецтво, формування та розвиток якого відбувається в контексті загальнокультурних процесів в різні історичні періоди. Його основою є кобзарство, що являє собою не лише виконавську, а й етичну, філософську, духовну спадщину виконавців-кобзарів. Бандурне виконавство можна сміливо вважати частиною українського академічного вокально-інструментального мистецтва, оскільки довгий час бандура-кобза несла роль акомпонуючого інструменту, виводячи на передній план вокал, і будучи органічно поєднаною з ним.

На межі XX – XXI ст. особливо активно науковці, зокрема музикознавців, теоретики і практики бандурного мистецтва проявили інтерес до вивчення виконавства на бандурі в контексті історично культурного надбання. При систематизації історичних процесів у дослідників можливо виділити чотири періоди.

1) XIX століття – накопичення відомостей про виконавців-кобзарів, бандуристів та їх творчість (запис дум, кантів тощо). В цей час дослідниками України розглядається творчість бандуристів в репертуарному аспекті. Слід зазначити, що велику увагу фольклористи та етнографи приділяють збиранню та вивченню жанру дум, які є унікальним явищем української музичної культури.

2) Початок XX ст. – 40-ві рр. XX ст. – вивчення мистецтва кобзарів, бандуристів, започаткування та становлення професійного бандурного виконавства. Рушійною силою для нового типу досліджень стали відкриття бандурних класів при Київському державному музичному технікумі (1924), Харківському музично-драматичному інституті (1926), де проводив дослідження та здійснював відкриття засновник кобзарства як концертного жанру розробник нової конструкції бандури Гнат Хоткевич.

3) 50-ті – 80-ті роки XX ст. – активне дослідження традиційних виконавських аспектів кобзарського мистецтва та аналіз академічного бандурного виконавства в різноманітних формах. В цей період академічна бандура зазнає нової трансформації, отримавши механізм перемикання тональностей (І. Скляр). Разом з цим на ниві академічної бандурної освіти з'являється особистість С. Баштана, який в роботі з бандуристами-співаками працює відповідно до подвійної програми (бандура і вокал), приділяючи особливу увагу унікальному явищу моноансамблю – художньому синтезу співу і гри. Важливим аспектом є ускладнення інструментальних партій та розширення репертуарних можливостей сучасними творами, аріями з опер західно-європейських та вітчизняних композиторів. Простежується загальне підвищення професіоналізму та художньо-естетичної цінності.

4) 90-ті роки XX ст. – початок XXI ст. слід вважати періодом розквіту бандурного й кобзарського мистецтва. Здобуття Україною незалежності сприяло інтеграції академічної бандури у вокально-інструментальні жанри сучасної музики. Завдяки цьому реалізація ідей бандуриста-вокаліста стала можливою у багатьох музичних стилях (рок, джаз, поп-музика та ін.). Виконавство на старосвітській бандурі, кобзі залишається в принципово традиційному вигляді з максимальним збереженням автентичного інструментарію, репертуару та способів звуковидобування. Це дає нам підстави зробити висновок про існування двох окремих напрямів вокально-інструментального бандурного мистецтва, один з яких розвивається по сьогоднішній день (в тому числі із залученням сучасних технологій), а інший є реконструкцією музичного епосу та фольклору минулого.

Попри велику кількість науково-дослідницьких праць присвячених становленню та розвитку бандурного мистецтва, на сьогодні залишаються актуальними дослідження щодо вокально-інструментального аспекту виконавства як унікального феномену української культури.

Дасік Олександр Іванович

ФЕНОМЕН СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ ТЕНОР-АЛЬТІНО

Чоловічий співацький голос тенор-альтіно – це різновид ліричного тенора з дуже високою теситурою. Цей гранично високий чоловічий голос, який за висотою і наближеністю до жіночих голосів, поступається тільки контр-тенору. Але на відміну від контр-тенорів, які також мають високу теситуру, тенора-альтіно співають за допомогою повнозвучного змикання зв'язок. Контр-тенори натомість співають зазвичай мікс-

том або фальцетом з опорою на дихання. Можна сказати, що володарі тенора-альтіно володіють найбільш гнучкими та тонкими голосовими зв'язками серед усіх типів чоловічих голосів. Але, на жаль, такі голоси зустрічаються украй рідко. Найчастіше такі голоси не є дуже сильними (за рідкими винятками), але вони справді дивовижні за красою.

Діапазони таких голосів різняться. Передусім діапазон залежить від природи та виконавських можливостей вокаліста й коливається в межах від малої до другої октави. Робочий діапазон альтіно визначається в межах до малої октави – мі, фа другої октави. Великий український тенор-альтіно Іван Козловський, наприклад, мав діапазон від фа великої октави до фа другої октави. Голос тенор-альтіно характеризується надзвичайною світлим тембром, легкістю та дзвінкістю звучання, особливо у високому регістрі. Але при цьому ноти нижнього діапазону дуже часто є менш виразними.

Те, що діапазон цього голосу зазвичай не є дуже великими за обсягом, накладає деякі обмеження на доступний тенору-альтіно репертуар. Можливості цих голосів у високому регістрі можна порівняти з аналогічними типами жіночих голосів. Найчастіше тенорам-альтіно доручаються партії «героїв-коханців», але виконують вони і партії старих, чарівників, диваків тощо. Класичні приклади партій для тенорів-альтіно – Звіздар в опері М. Римського-Корсакова «Золотий півник», Арлекін в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Також оперний репертуар для тенору-альтіно включає такі партії, як Берендей (М. Римський-Корсаков, опера «Снігуронька»), Юродивий (М. Мусоргський, опера «Борис Годунов»), Квартальний наглядач (Д. Шостакович, опера «Ніс»), Кальпіджі (А. Сальєрі, опера «Тарар»), Вчитель математики (М. Равель, опера «Дитя і чари»). Тенор-альтіно також може виконувати партії Бояна з опери М. Глінки «Руслан і Людмила», Індійського гостя з опери М. Римського-Корсакова «Садко», Графа Альмавіви з «Севільського цирульника» Дж. Россіні та кілька інших партій, що написані в оригіналі для ліричного тенора. Володарі голосу тенор-альтіно можуть також виконувати репертуар співаків-кастратів в барокових операх.

Представниками сучасного оперного мистецтва, що мають голос тенор-альтіно, є американець Рокуелл Блейк, німець Клаус Флориан Фогт, Родриго Дель Позо з Чілі, молодий перуанець Хуан Дієго Флорес, росіянин Михайло Кузнєцов. Співацький голос тенор-альтіно зустрічається не тільки в оперному мистецтві. Можливості діапазону та тембру дуже добре підходять до таких стилів як рок та хеві-метал. Багато рок-вокалістів співають в діапазоні тенора-альтино: соліст британської культової рок-групи «Queen» Фредді Меркюрі, лідер німецької групи

«Scorpions» Клаус Майне, вокаліст групи «Deep Purple» та виконавець партії Ісуса Христа в рок-опері «Ісус Христос – суперзірка» Е. Ллойда Веббера Йєн Гіллан, екс-вокаліст російської групи «Арія» Валерій Кіпєлов, російський рок-співак Олександр Градський та багато інших.

Тенор-альтіно є темброво багатим та надзвичайно оригінальним голосом. Він здатен збагатити звучання як класичної оперної арії, так і музики в інших стилях, особливо у рок-музиці. Специфічне тепле та яскраве звучання тенора-альтіно разом із досконалою професійною вокальною постановкою створюють надзвичайно виразний, одночасно ніжний та потужний чоловічий голос.

Дзівалтівський Максим Юрійович

Віртуальний хор Еріка Вітакера у світі новітніх інтерактивних технологій

Віртуальний хор, створений сучасним американським композитором Еріком Вітакером, є феноменом хорового мистецтва, демонстрацією відсутності кордонів та великої відстані між співаками всього світу. Небувала популярність як композитора, так і хорового колективу, що існує лиш у віртуальному просторі, сприяла широкому поширенню творів Е. Вітакера, які входять до репертуару більшості сучасних представників українського хорового виконавства в просторі реальному.

Ідея такого хорового колективу виникла в 2009 р. як експеримент в соціальних медіа, коли дівчина з Нью-Йорку Брайтлін Лосі – фанатка музики Е. Вітакера – записала відео зі своїм співом у вигляді багаторазових накладень різних партій і поділилась ним на YouTube. Після перегляду відео Е. Вітакер звернувся до неї, запропонувавши спільний музичний інтернет проект. Результат настільки вразив композитора, що він вирішив перенести концепцію на наступний рівень, представивши твір «Lux Aurumque» і запропонувавши «віртуальним» співакам надіслати свої відео зі співом партій.

Е. Вітакер разом із звукорежисерами відредагували 243 відеоролика, які їм надіслали 185 співаків із 12 країн світу. Композитори об'єднали весь цей матеріал в одну візуальну і звукову доріжку, після чого в березні 2010 р. опублікували в Інтернет-мережі першу в світі версію Віртуального хору (Virtual Choir 1.0). Характеризуючись великим глобальним охопленням ЗМІ, концепція цього проекту входить до програм розвитку багатьох компаній. Зокрема, вона була представлена на Всесвітньому саміті маркетологів як демонстрація сили Internet.

За словами Е. Вітакера, метою створення Віртуального хору була популяризація хорової музики серед молоді, яка вважала класику, оркестри і хори несучасними. Цей проект є прикладом того як хорова музика знаходить нові шляхи розвитку як у класичній формі, так і в нових технологіях. З'явившись в мережі, віртуальний хоровий колектив викликав широкий резонанс серед любителів хорового співу – вебкористувачів. Подібні проекти демонструють безмежні можливості спільної діяльності користувачів соцмережі, зокрема у галузі хорового мистецтва.

Проект Віртуального хору поєднав співаків різних хорових культур, які мають різні рівні професійного володіння голосом. Характерною рисою звучання такого хору є особливий об'єм, який створює відчуття незвичайного простору і всеосяжність. Така особлива звукова властивість хору створена не тільки завдячуючи великому складу виконавців, але, в першу чергу, є результатом професійної роботи звукорежисера в студії. Акцент зроблений на акустичних ефектах: реверберація, цифрове вирівнювання вібрато в голосах, плавне зведення динамічних хвиль.

Загальне відчуття від виконання викликає асоціації електронного, космічного звучання, що відклалось в слуховому досвіді, починаючи від композицій Дідьє Маруані до саундтреків композиторів, які пишуть для голлівудських екшенів. Важливим є те, що Е. Вітакер безпосередньо брав участь в процесі цифрової обробки звучання цього Віртуального хору.

Після першого здобутого ним успіху проект Віртуального хору мав продовження ще з двома композиціями: «Sleep», котра об'єднала 2052 відео і 1999 виконавців з 58 країн, й була презентована в 2011 р.; і «Water Night», котра розширила горизонти до 3746 відео-роликів 2945 співаків з 73 країн світу, й була представлена в Інтернеті у 2012 р.

Кожен новий проект Е. Вітакера набирає популярності, проте це не задовольняє амбіції композитора та диригента. Він продовжує розпочатий ним в Інтернет-мережі експеримент. Разом із хором Каліфорнійського університету із Лонг Біч та Фуллертону, а також із хором Ріверсайдського коледжу Е. Вітакер вирішив використати всі можливі відео- та інтернет-технології для виступу з Віртуальним хором онлайн. За допомогою сервісу «Skype» до трьох хорових колективів приєднались 32 хористи з 30 країн світу. Була проведена колосальна робота з технічного забезпечення цього виступу. Використовуючи найновіше обладнання, експериментаторам вдалося мінімізувати затримку відеозвязку, яка в результаті становила менше секунди. Проте навіть такий короткий проміжок часу ставав перепоною для своєчасних вступів, реакцією хористів на агогічні відхилення та загалом на жест диригента. Саме тому Е. Вітакер, адаптував другу частину свого твору «CLOUDBURST» (Небе-

сний грім), додавши розділ, де віртуальним співакам, використовуючи серіальну техніку, потрібно було повторювати короткі поспівки у вільному ритмі, таким чином, створюючи ефект широкого простору та розкатів грому. Також хористи використовували клацання пальцями для імітації краплинок дощу, що разом з великою перкусійною групою інструментів доволі реалістично імітує це природне явище. Цей виступ було презентовано на найвідомішій щорічній конференції TED (Technology Entertainment Design; Технології, Розваги, Проекти) 2013 р.

Е. Вітакер створює неймовірні за своїм звучанням твори для Віртуального хору («Fly to paradise», 2014, «Deep field», 2018) у час, коли неймовірними темпами розвиваються технології, росте швидкість обміну і розповсюдження інформації, з'являються все новіші і ефективніші технічні засоби для реалізації найсміливіших ідей та задумів.

Димань Тетяна Юхимівна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ ЯК ТВОРЧИЙ ПІДХІД АРТИСТА ДО РОЗКРИТТЯ ЗАДУМУ КОМПОЗИТОРА

Творча діяльність вокаліста пов'язана з поглибленим вивченням музичного матеріалу. Вокальний твір сприяє розширенню репертуару артиста та реалізації його творчих і виховних завдань. Якісне виконання вокального твору має велику силу духовного впливу. Воно долучає до співпраці митця і реципієнта як суб'єкта співтворчості, наближує слухача до світу мистецтва, розуміння художньої мови, піднімає його на вищий щабель розвитку естетичного смаку. Під час виконання твору відбувається своєрідний синтез почуттів, вибух емоцій, синхронізація душевного підйому артиста та слухача. Відомо, що не тільки вокальна, а й інструментальна музика глибоко вражає людину. Варто згадати слова Василя Сухомлинського: «Музичне виховання – це виховання людини» [4, с. 173].

Інтерпретація (від лат. – роз'яснюю, перекладаю) в мистецтві – творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця [2, с. 290]. Музична інтерпретація є однією з форм музичної творчості. Як і усі інші форми, вона інтонаційна за своєю природою [3, с. 13]. Заслуговує уваги інтерпретація пісні «Давня весна» на вірші Лесі Українки і музику Тетяни Димань народної артистки України Людмили Семененко. Л. Семененко – солістка Національної опери України, володарка голосу широкого діапазону. Вона відпрацювала у храмі мистецтва більше 50 років разом із видатними співаками – Єлизаветою Чавдар, Ларисою Руденко, Миколою Кондратюком, Василем Третяком та іншими незабутніми майстрами оперної сцени.

Вірш «Давня весна» був написаний Лесею Українкою в 1894 р., за декілька років до її смерті. В той період Леся була вже тяжко хвора і прикута до ліжка. Вона відчувала себе у розпачі, самотньою, і, як їй здавалося, забутою усіма. Весна того року була «весела, щедра, мила» [1, с. 7]. Вона увірвалася і відгукнулася в душі поетеси народженням прекрасного вірша і надією на одужання, перемогою над смутком. Пісня «Давня весна» була написана до 145-річчя від дня народження поетеси в 2016 р. і увійшла до збірника пісень під назвою «Хотіла б я піснею стати», виданого Товариством «Знання України».

Опрацювання тексту пісні Людмила Семененко розпочала з біографії письменниці, її творчого шляху, життєвих поневірянь. Леся Українка знана в історію як геніальна письменниця, драматург, поетеса неоромантичного світогляду. Її найвідоміша драма-феєрія «Лісова пісня» (1912) облетіла світ. Сприйняття інформаційного матеріалу завжди відбувається диференційовано і залежить від розуміння єдності раціональної та емоціональної сфери. Артистка акцентувала свою увагу на найважливіших моментах, а саме – активній життєвій позиції поетеси, її любові до рідного краю і життя, цінності краси та небайдужості до людини. При цьому відзначалися незламний і вольовий характер письменниці.

Пісня «Давня весна» написана в помірному темпі, а рухливий музичний супровід налаштовує на піднесений характер. Людмила Семененко привнесла в інтерпретацію твору індивідуальну манеру виконання. В її голосі звучали переливи радості і миті смутку, оптимістичні інтонації пробудження весни і, підтекстом, – схвильовані відтінки недовговічності людського життя. Пісню прикрасили інтонаційна виразність, ритмічна і динамічна довершеність виконання. Такий креативний континуум пов'язаний із інтонаційною концепцією композиції. Завдяки майстерному перевтіленню виконавиці задум композитора було розкрито.

Використані джерела

1. Димань Т. Ю. Хотіла б я піснею стати. Київ: Знання України, 2019. 20 с.
2. Мельничук О. С., ред. Словник іншомовних слів. Київ: УРЕ Академії наук УРСР, 1974. 775 с.
3. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ: Музінформ, 1994. 156 с.
4. Сухомлинский В. А. О воспитании. Москва: Политиздат, 1973. 173 с.

Жадик Ірина Сергіївна

Сонорика як композиторська техніка XX століття

Нове композиторське мислення, новий підхід до сприйняття музики, пошуки нових прийомів, бажання максимально відтворити сучасність

за допомогою музичної мови – все це та ще багато інших аспектів є рушійною силою розвитку та виникнення нового сучасного мистецтва. Одним з найяскравіших та найголовніших відкриттів XX ст. стала поява та інтенсивний розвиток сонорної музики. Багато сучасних зарубіжних та українських композиторів використовують техніки сонорного письма як елемент або сонорика стає головною концепцією будови усього твору.

Не можна стверджувати, що до XX ст. темброве забарвлення звуку не відігравало важливу роль у створенні музики. Однак основним елементом, якому підпорядковувався тембр, була висота звуку. Ми можемо знайти передумови появи сонорної техніки ще у XIX ст. у таких композиторів, як М. Римський-Корсаков (опера «Садко», симфонічна поема «Шехеразада»), М. Мусоргський (опера «Борис Годунов»). Темброві співзвуччя створені ними на деякий час виходять на передній план, залишаючи позаду мелодію. Ця передформа сонорики має назву «колоризм гармонії». Її використовував і Ф. Шопен (ноктюрн b-moll, ноктюрн Des-dur), і М. Глінка (опера «Руслан та Людмила»), П. Чайковський (опера «Пікова Дама»). Але у їх творах та творах їх сучасників переважає виокремлення тембрів окремих інструментів, в гармонічних співзвуччях можна виділити кожен зіграний звук на його певній висоті і навіть окремий звук, який можна розкласти на обертони.

У XX ст. композитори зрозуміли, що співзвуччя можна сприймати не як сукупність окремих звуків певного звуковисотного положення, а як єдність звучання, не виділяючи окремі висоти, що створює своє унікальне темброве забарвлення. Переосмислення сприйняття множини звуків як одного цілого призвело до появи сонористики, або сонорної техніки письма. У перекладі від латинського sonorous – це «звучний», «шумний», «дзвінкий». Дане поняття має декілька значень. У більш широкому розумінні «сонорика» є «колористичною музикою звучностей». Більш вузьке значення – «сонористика» – розглядається теоретиками як використання специфічного музичного матеріалу, особливий спосіб мислення та своєрідна будова форми. Але у будь-якому випадку головною ціллю сонорики є відволікання від окремих тонів акорду і сприйняття їх як одного унікального звуку. Головною умовою для виявлення сонорики є відмова від висотної диференційованості звуків і співзвуч та перехід до висотно-недиференційованих співзвуч, або «темброзвуків».

Композитори, які зіграли важливу роль у розвитку сонорики – Д. Лігеті, К. Штокхаузен, О. Мессіан, Я. Ксенакіс, К. Пендерецький, В. Лютославський, С. Губайдуліна та ін. Їхнє індивідуальне творче мислення дозволило створити певні трактовки таких музичних параметрів, як ритм, тембр, фактура та форма. Дуже різноманітним є використання

певних тембральних блоків, ступінь їх деталізації. Від широкого письма К. Пендерецького (у ранніх творах) до більш деталізованого звукопису Д. Лігеті та Е. Денисова. Дуже важливою та індивідуальною є і сфера образів. Від неї залежить енергійність, яскравість співзвуч (К. Пендерецький, Я. Ксенакіс), або зображення хаосу та марень (Д. Лігеті), зображення максимальної експресії (В. Лютославський), звернення до тонкого психологізму (Е. Денисов).

Однією з перших передумов появи техніки є «сонорно трактована гармонія». У цьому випадку ряд акордів сприймається як послідовний одноголосний виклад тембрально забарвлених звуків (техніка паралелізмів). Прикладами таких гармоній є певні частини творів М. Равеля (балет «Дафніс і Хлоя»), А. Веберна (оркестрова п'єса ор. 6 № 4), А. Шенберг (пісня «Серафіта»), І. Стравінський (балет «Петрушка»), С. Прокоф'єв (балет «Попелюшка»). В окремих випадках сонорна гармонія може бути використана як окремі співзвуччя з певним змістовним навантаженням, як полігармонія у «Весні священній» І. Стравінського або початковий акорд у «Прометеї» А. Скрябіна. Однією з сонорних гармоній є співзвуччя-кластери. Сонорними можуть бути не тільки співзвуччя, а й окремі лінії та поєднання цих двох складових. Це утворює нове поняття – «сонорний пласт». В процесі розвитку та становлення сонорної техніки письма виникає ще один прийом, що складається з неоекмелики та компонентів конкретної музики. Тобто, це сонорно трактований шум, що складається з музичних та немузичних шумів. Як приклад, можна навести початок твору К. Пендерецького «Трен» та четверту частину «Російських казок» Н. Сидельникова.

Образотворчий характер сонорних співзвуч зумовлює появу нового способу графічного позначення у партитурах. Це не традиційне зображення нотації, а цілі лінії, плями, символи, звукові крапки, мікрохроматичні розчеплення окремих звуків. Завдяки новій техніці запису та виконання, звуко- та формотворення виникли нові асоціації, що призвели до змін та виходу на новий рівень глядацького сприйняття музичного твору.

Отже, завдяки великій кількості поєднань різноманітних елементів, технік, переосмисленню понять та інших підходів до використання таких параметрів, як тембр, звуковисотність, форма, типи фактури, ритм, динаміка, артикуляція виникла нова особлива та індивідуальна парадигма техніки письма. Завдяки цим новаціям, зміні лексики та синтаксису сонорика стала одним з найважливіших відкриттів у музиці XX – початку XXI ст.

Жбанова Анастасія Миколаївна

Вокальна музика як складова репертуару Київського академічного муніципального духового оркестру

Видозміни суспільно-культурного буття в XXI ст. привело до утворення багатьох мистецьких течій, що спричинило трансформацію сучасної пісенної культури. В концертній діяльності академічних колективів помітною є як формалізація класичних устоїв національної вокальної школи, так і розмивання національних традицій виконавського музичного мистецтва, що виявляється у змішуванні жанрів, стилів, прийомів вокалізації, синтезуванні різножанрових мистецьких традицій, сучасного контексту музичної моди тощо.

Вокальне виконавство сьогодення потребує певного осмислення власної специфіки, що включає дослідження особливостей процесу інтерпретації народної пісні або авторського музичного твору в поєднанні з вивченням розвитку сучасної пісенної культури, в тому числі вплив хітів – як світових, так і вітчизняних – на утворення нових виконавських традицій. Тому актуальною в цьому контексті є опора на світовий досвід виконавської практики як професійного еталону. Звідси випливає необхідність розширення меж вивчення виконавської творчості окремих представників того чи іншого виду мистецтва, типологізації інтерпретаційних виконавських версій музичних творів минулого й сучасності з метою осмислення структури музично-виконавської системи як умови становлення сучасного музичного виконавства та його розуміння.

Розкриємо особливості сучасного вокального виконавства на прикладі діяльності Київського академічного муніципального духового оркестру. У цьому інструментальному колективі у 2007 р. з'являється академічна співачка. Це була перша вокалістка колективу, взята до штату. Згодом, у 2010 р. до оркестру взяли вокаліста-чоловічий голос. Відтоді репертуар оркестру починає прикрашати яскравий та оригінальний чоловічий вокал. Згодом, з появою естрадної співачки, репертуар оркестру розширюється творами популярної та народної музики. На даний момент вокальний склад оркестру складається з п'ятьох вокалістів: тенор, баритон, мецо-сопрано, колоратурне сопрано та естрадна співачка. Оркестр виконує твори різних жанрів, починаючи від арій із опер і джазових композицій до творів вітчизняних рок-гуртів («Скрябін», «Океан Ельзи») та саундтреків до фільмів.

Відбір музикантів і вокалістів в оркестр відбувається на конкурсній основі. Для артистів-музикантів він відбувається за більш спрощенню формою: співбесіда с керівництвом, а у разі вдалого результату пропонується виступити перед художньою радою або перед усім колективом. Для артистів-вокалістів конкурс та кастинг, що є особливо важливим, має кілька етапів: оголошення конкурсу, співбесіда, виконання музичних творів під фонограму на власний вибір перед художньою радою колективу. Далі учасникам конкурсу, які, на думку художньої ради, більше підходять до співпраці з колективом, пропонується підготувати два різножанрових твори (українську та зарубіжну пісні) під акомпанемент оркестру. На підготовку дається 3 дні. Після виконання творів з оркестром, залишається менше учасників, які переходять на останній етап відбору. Вокалісти виконують твір під оркестр без попередньої підготовки.

Сьогодні вже можна вважати виконавську діяльність Київського академічного муніципального духового оркестру професійним еталоном для академічного і естрадного виконавства. Це яскраво підтверджує і репертуарна політика багатьох сольно-оркестрових проектів творчого колективу, що працюють задля збереження накопиченого століттями духовного потенціалу української нації.

Заєць Вікторія Валентинівна

Фьюжн як творчий метод Івана Тараненка

Фьюжн – термін багатозначний. Він виник у музичному мистецтві на позначення синтезу рок-музики та джазової імпровізації у 1970-х рр. Пізніше ним почали називати будь-які жанрові та стильові поєднання, передусім у різних напрямах неакадемічної, а також академічної та неакадемічної музики. У добу постмодерну усі типи мікстів у музиці вже можна назвати фьюжном, проте далеко не кожен митець окреслює фьюжн як творчий метод.

Іван Тараненко – сучасний український композитор, піаніст, співак, викладач, генеральний директор Міжнародного фестивалю-конкурсу академічної та сучасної музики «Фарботони», який заснував у 1998 р. у м. Каневі. Щодо його композиторської діяльності, то особливістю творчого методу митця є поєднання різних жанрів, стилів та напрямів музичного мистецтва – академічної музики, джазу, фольклору, електронної музики тощо, що дало йому підстави окреслити свою творчість як фьюжн у широкому розумінні.

Композитор усвідомлює, що поєднання різних типів музики – доволі складна річ. В інтерв'ю він зазначає, що він живе нібито трьома жит-

тями – в академічній музиці, джазовій та вокальній, де кожна сфера представлена різними людьми, спілкуючись з якими ти ніби потрапляєш в різні виміри [1]. Здавалося, таке поєднання може призвести до еклектичності музичної мови композитора, проте цього не відбувається, оскільки І. Тараненко, звертаючись до того чи іншого напряму або твору, свідомо чи позасвідомо обирає ті чи інші пріоритети. Так, в обробках народних пісень центральним постає фольклорний шар, а інші елементи слугують способом його оздоблення, навіть якщо посідають вагоме місце. Щодо народнопісенного шару, то найближчим до нього є джаз, оскільки і народна пісня, і джазова композиція включають той самий компонент – імпровізацію. Балансування між фольклорною і джазовою імпровізацією стає тією «родзинкою» творчого методу композитора, що свідчить не лише про індивідуальність стилю митця, а й про його національне коріння. Завдяки яскравій музичні мові та дбайливому підходу до народної пісні твори І. Тараненка звучать у виконанні провідних виконавців, серед яких Н. Матвієнко, О. Нікітюк, Ілларія та ін. Творча адаптація народної пісні І. Тараненком завдяки використанню методу фьюжн сприяє популяризації народної пісні в сучасному культурному просторі.

Використані джерела

1. Коскін В. Іван Тараненко: «Кому потрібні українські композитори?». URL: http://www.vox.com.ua/data/publ/2008/04/07/ivan-taranenko-komu-potribni-ukrainski-kompozytory.html (дата звернення: 25.10.2019).

Залевська Олена Григорівна

Трансформація жанру літургії в творчості Віктора Степурка

Віктор Степурко – яскрава творча особистість у колі видатних українських композиторів кінця XX – початку XXI ст. Духовна музика для нього – це не просто хвиля загального інтересу, можливість творчих експериментів, збагачення палітри образів та засобів виразності – це внутрішня потреба творчої натури митця, яка поступово набула риси справжньої духовної місії. Творчість композитора в цьому напрямку розглядали О. Афоніна, Я. Бардашевська, О. Василенко, Н. Волошина, Г. Луніна, Т. Соловйова, А. Ткаченко, проте трансформація літургійних жанрів в творчості митця поки ще залишається поза межами дослідницької уваги.

Літургія – сакральне, багатофункціональне дійство, що являє собою серце богослужбового циклу, динаміка якого розгортається від денного до тижневого кола. Це унікальний соціокультурний феномен, який здатен з'єднати в єдиному часі-просторі найкращі, найцінніші ду-

ховні надбання багатьох поколінь, надати людині відчуття єдності зі всіма минулими та майбутніми поколіннями, відчути своє життя як частину Всесвіту, критично оглянути себе як цілісну та відповідальну особистість, виявити свої прагнення та почуття, звірити їх із деяким етичним еталоном. Духовна музика, «як носій сакральних смислів у співдії з іншими видами храмового мистецтва перетворює статику богослужбового дійства у живий образно-динамічний процес і трансформується у площину смисложиттєву, чим сягає якісно вищого, соціокультурного побутування» [3].

Протягом 30-ти років духовна музика для В. Степурка є важливою складовою частиною його творчої лабораторії. До літургійних жанрів композитор підступає обережно, починаючи з найбільш відомих текстів («Отче наш», «Вірую» з «П'яти духовних творів» (1985–1997)), стильових обробок наспівів XVII ст. у «Святий Боже» та «Іже Херувими» супрасльського та литовського наспівів, аранжування віночка колядок з елементами як підголоскової, так і західної поліфонії (використання стретних проведень тем) у «Різдвяних піснях» (2002). Поступово бажання розкрити психологічний та емоційний стан віруючої людини надихає автора на використання складної дисонантної акордики та сонорних ефектів в респонсорних літургійних жанрах («Благальна ектенія» з «П'яти духовних творів», «Господи помилуй» з «Літургії сповідницької» (2004)). Композитор фундаментально занурюється в історію духовного співу, освоюючи генезис сакрального мислення – про це свідчать музичні «переклади» псалмів Давида та канонічних текстів у Концерті пам'яті М. Леонтовича (1994–1997) та у «Монологах віків» (2007–2010), ораторія «Києво-Могилянська Академія» (2005), «Українські канти XVII ст.» (2008).

Жанрові експерименти починаються з штучного об'єднання гласових елементів (зокрема, стихир) 8-тижневого богослужбового циклу в єдиний твір «Богородичні догмати XVII ст.» (2003) як цілісну композицію. Композитор визначає жанр твору як «православна меса», хоча цю назву можна вважати лише художньою вигадкою. Проте цей твір свідчить не тільки про художню майстерність композитора, який вдало поєднує інструментальні «ритурнелі» з лінеарним мелодичним мисленням, а й про високий рівень богословського музичного тлумачення канонічних текстів.

«Літургія сповідницька», присвячена Івану Мазепі (2004), органічно продовжує «диптих». На макрорівні «Догмати» виконують функцію Всеношної, тобто готують до Літургії. В другій частині диптиху композитор залишає змістовно-психологічні акценти в драматургії канонічного жанру: гімни «Святий Боже» (4), «Іже Херувими» (5), «Вірую» (6), «Отче наш»

(8), залишає як зразки жанру-нарису: єктенію «Господи, помилуй» (2) – одну з 7-ми різних видів (велика, малі, сугуба, заупокійна, оголошених, вірних, прохальні); зразок антифону «Хвалитиму Господа» (3) – один з 3-х, з узагальненим текстом 9-го псалма замість 102-го, 145-го та Заповідей Блаженства; зразок хвали – «Алилуя» (10). Дивно, але досить органічно сприймається повна відсутність Євхаристичного канону, який заміщує інструментальна «Інтрада» з текстом читця. Духовна делікатність автора не дозволила йому в паралітургічному (концертному – за термінологією О. Ковальова [2]) творі слідування канону, цим автор підкреслює таємничість моменту, він стає кульмінацією циклу. Фінал, так само – «узагальнений», нетрадиційний: це ірмос першої пісні канону Утрені Вербної неділі «Явишася источници». Це одночасно святковий Богородичний спів згідно канону та завершення Літургії. Останній піснеспів «Алилуя» – розгорнуте славослов'я, що є підсумком всього твору.

«Літургія Іоанна Златоустого» (2011) – це повернення до джерел канонічного жанру, де збереження драматургії та акапельної форми викладення поєднується з органічним авторським стилем. Для цього твору притаманні пошуки самобутньої мови, що єднає український народний мелос та сучасні багато-терцієві та кластерні гармонії. Цей твір можна умовно віднести до авторських сакральних жанрів, тоді як у «Літургії сповідницькій» спостерігаємо симфонізацію жанру.

У «Літургії сповідальній», присвяченої пам'яті жертв тоталітаризму (2015), композитор взагалі виходить на рівень оперування сакральними жанрами: це справжня хорова 5-ти частинна симфонія. Крім канонічних текстів автор використовує вірші Т. Шевченка, Б. Стельмаха, О. Черненко, тексти колядок та щедрівок. Цим самим він підносить авторські поезії до сакрального рівня. Стиль твору переважно авторський, «авангардний».

Таким чином, на прикладі аналізу трансформації літургійного жанру в творчості Віктора Степурка ми можемо зробити висновки, що на початку XXI ст. секуляризація духовних жанрів поступається місцем сакралізації професійної музичної творчості. Як зазначає О. Зосім, «сьогодні автори усе частіше звертаються до поняття сакрального, розширюючи його семантичне поле, у тому числі відносячи його усе далі за межі власне богослужбової практики та екстраполюючи його на явища світські, секулярні» [1, с. 18]. Для таких композиторів, як В. Степурко, В. Сильвестров, О. Козаренко, використання сакральних жанрів стає природним засобом самовираження, можливістю музичної проповіді задля пробудження духовності суспільства.

Використані джерела

1. Зосім О. Л. Категорія «сакральне» у сучасній мистецтвознавчій та культурологічній науці // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 9 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 17–19.

2. Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX векав. Специфика жанра и организация цикла: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2004. 243 с.

3. Харитон І. М. Феномен духовної музики в українській православній традиції: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.11. Київ, 2006. 19 с.

Засядьвовк Тамара Володимирівна

РИСИ РОМАНТИЧНОЇ ВІРТУОЗНОСТІ У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ ЕДВАРДА ЕЛГАРА

На межі XIX – XX ст. та в перші десятиліття минулого століття в Англії спостерігався помітний підйом музичної творчості – не випадково цей період дослідники позначили терміном «новоанглійський ренесанс». Майже через 200 років після смерті Г. Персела «епоха мовчання» нарешті скінчилася. Англійські композитори активно проявляли зацікавленість новітніми досягненнями сучасної європейської музики, що сприяло створенню базису для відродження національної композиторської школи.

Представниками «”ренесансної” національної композиторської школи стали митці трьох поколінь. До найстаршого входили наставники молоді та самовіддані педагоги Х. Перрі і Ч. Станфорд. До середнього покоління, яке було, так би мовити, головною опорою школи, належали Е. Елгар, Р. Воан-Вільямс, Г. Холст, Ф. Деліус та Г. Банток, а вже далі традиції школи перехопили їхні молодші сучасники – С. Скотт, Ф. Брідж, Дж. Айрленд, А. Блісс, А. Бакс, А. Бенджамін, А. Буш, В. Волтон, К. Лемберт, М. Тіппет і зрештою Б. Бріттен» [1, с. 33]. «Накопичення творчої енергії» призвело на початку XX ст. до «вибуху»: згадані композитори заявили про себе у різноманітних тематичних напрямах та різних жанрових сферах. Але переважаючими вподобаннями були провідні жанри оркестрової романтичної музики – симфонія, інструментальний концерт, симфонічна поема, пов’язані з впливом європейської традиції.

Переважна більшість англійських композиторів отримувала професійну освіту в Європі, що помітно позначилося на їхніх творах: відчутним є вплив і переосмислення традицій Р. Штрауса), Ф. Ліста, Н. Паганіні, К. Дебюссі (схильність до програмності, ефектна оркестровка, віртуозний стиль). Л. Ковнацька стверджує, що англійська музика поєднувала імпресіоністську естетику з романтичною [2, с. 178].

Яскравим представником англійського музичного романтизму є ***Едвард Вільям Елгар*** (1857–1934) – композитор, творчість якого наблизила англійську музику до європейського рівня. За музичною освітою Е. Елгар був скрипалем (закінчив Лондонську Королівську академію музики по класу скрипки), а мистецтво композиції опановував самостійно, вивчаючи творчість композиторів-класиків та своїх сучасників.

Дослідники творчості композитора відзначають, що у молоді роки він відчував великий вплив творчості Р. Вагнера, А. Дворжака та Р. Штрауса. Пізніше йому вдалося віднайти власний музичний стиль, утвердившись на позиціях пізнього романтизму. Е. Елгар творив майже в усіх музичних жанрах (у його доробку відсутні лише опери). Найбільш відомими й виконуваними є «Енігма-варіації», які заклали перший камінь в основи національного симфонізму (саме Елгару належить і перша англійська симфонія, створена у 1908 р.) та Концерт для віолончелі з оркестром.

Не менш популярним і показовим з точки зору втілення Е. Елгаром романтичних традицій європейської музики є Концерт для скрипки з оркестром, сі-мінор, ор. 61 (1910), написаний на замовлення скрипаля світового масштабу Ф. Крейслера. Масштабний твір (Концерт звучить близько 50 хвилин) вимагає від виконавців (насамперед, від соліста) величезної напруги. Передусім це зумовлено насиченістю партитури різноманітними віртуозними технічними прийомами (в традиціях романтичного скрипкового концерту).

Віртуозність у більшості прихильників скрипкового мистецтва асоціюється з іменем Н. Паганіні. Е. Елгар безперечно був знайомий з доробком геніального маестро. Про «точки дотику» з його творчістю свідчать, зокрема, факти використання у Скрипковому концерті прийомів скрипкової техніки, які зустрічаються у концертах Н. Паганіні. Серед них флажолети, гра одній струні (дуже характерний прийом у музиці Паганіні), рясне використання подвійних звуків та акордів (повні й розкладені акорди у вигляді подвійних звуків), котрі поєднують епізоди та розвивають тональний план; хроматизми у вигляді подвійних звуків, низхідних хроматичних гам; трелі, а також складні сполучення цих та інших видів скрипкової техніки. Основні технічні складнощі для соліста зумовлені, зокрема, широкими стрибками в мелодичній лінії (найчастіше на септиму) та сучасними «терпкими» гармоніями, що вимагає абсолютно точного інтонування як одноголосних викладень теми, так і подвійних звуків та акордів. Стрімкі переходи з низьких позицій у високі і навпаки створюють інтонаційну та позиційну складність. Підвищеної уваги потребують часті темпові відхилення – автор надає таким чином

виконавцям широкі інтерпретаційні можливості, але водночас потребує досконалої продуманості інтерпретації образної драматургії твору.

Творчість Е. Елгара належить до видатних явищ музичного романтизму. Синтезуючи національні та західноєвропейські (переважно австро-німецькі) впливи, вона несе в собі риси лірико-психологічного та епічного напрямів романтичного мистецтва. Музика Е. Елгара дуже яскрава, мелодична, характеристична, він є майстром оркестрового письма – в усьому виявляється романтична природа музичного мислення композитора, який нині має всесвітнє визнання.

Використані джерела

1. Гайдук М. Програма як носій актуальності в англійській оркестровій музиці доби модернізму: маг. дипломна робота. Київ, 2018. 167 с.

2. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века: монография. Москва: Сов. композитор, 1986. 215 с.

3. Мурадян Г. В. Виртуозность исполнения как особое качество интерпретации музыкального произведения // Научная мысль Кавказа. 2011. № 4. С. 183–187.

Змеул Дар'я Володимирівна

Жанрова палітра творчого доробку Олександра Злотника

Олександр Йосипович Злотник – відомий український композитор, ректор Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, Народний артист України, член Національної Спілки композиторів України. Список нагород та титулів видатного митця можна продовжувати безкінечно. Але краще, ніж його власна творчість, про його талант не скаже жодна нагорода. Ім'я Олександра Злотника відоме широкій публіці передусім у зв'язку з його піснями. Дійсно, композитор написав більше 2000 пісень різних жанрів, вони вже давно стали шлягерами і здобули своє сценічне життя у виконанні майже усіх представників сучасної української естради. Але тільки справжні цінителі української сучасної музики знають, що О. Злотник також працює у музично-сценічному, симфонічному, камерно-інструментальному, камерно-вокальному та хоровому жанрах, а також у жанрі кіномузики.

Музично-сценічний жанр представлений у композитора найширше. Злотник є автором опери-думи «Сліпий» на лібрето В. Грипича за мотивами поетичних творів Т. Шевченка (1989), балету «Суламіф» (2003) за біблійним сюжетом, а також 10 мюзиклів. Саме О. Злотник є піонером жанру мюзиклу в Україні: він є автором одного з перших українських мюзиклів «Екватор» (на лібрето О. Вратарьова), який було поставлено на сцені Київського театру оперети. «Екватор», який не був кавер-версією чи

переспівуванням зарубіжних постановок, став одним із перших успішних мюзиклів на українській сцені часів незалежності. Музика Злотника та талановитий акторський склад (Ю. Ковальчук, С. Лобода, Тіна Кароль, В. Лазарович та В. Бондарчук) зробили цей спектакль одним із найяскравіших явищ українського музичного театру. В подальшому в співпраці з драматургом О. Вратарьовим він створив також інші найвідоміші свої мюзикли – «Сорочинський ярмарок» (2006) та «Кіт без чобіт» (2008). Протягом 1977-1987 рр. О. Злотник також став автором численних концертних програм для Ташкентського, Ленінградського, Московського та Київського мюзик-холів, балетів на льоду, вар'єте тощо.

О. Злотник також звертався і до жанрів академічної музики. Під час навчання у 1979-1983 рр. на композиторському факультеті в Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової в класі О. Красотова він написав Концерт для труби та симфонічного оркестру а також численні камерно-інструментальні твори для труби, фортепіано, домри, бандури, скрипки, флейти, баяна та інших інструментів. У камерній музиці композитор був схильний до стильових та жанрових експериментів, поєднуючи масові музичні жанри з академічними. До симфонічного жанру О. Злотник звертався переважно у другій половині 1980-х рр. Це були його Симфонічна поема «Фестивальна» (1985), Концерт для симфонічного оркестру (1988) та Клівлендська симфонія (1989). Вокально-хорові жанри представлені у творчості майстра двома вокальними циклами на слова Л. Мартинова та Лесі Українки, циклом романсів «Прима-балерина» на тексти О. Севастьянової та хоровими творами на вірші Лесі Українки та Ю. Ярмиша. Академічна музика композитора, в якій органічно поєднуються класична форма, український фольклор, традиції української академічної музики, яскрава колористика та естрадно-джазова стилістика. є надзвичайно цікавим і досі не вивченим явищем.

Центральне місце в творчості О. Злотника посідає жанр пісні, продовжуючи лінію корифеїв української естради 1970-1980-х рр. – І. Шамо, О. Білаша, В. Івасюка, В. Верменича та інших. Майже усім його пісням властива українська національна специфіка: мелодика практично всіх пісень О. Злотника спирається на інтонації, природно властиві мелосу українського фольклору. Але це не просте копіювання чи обробки народних пісень: композитор розмовляє мовою національної пісенної традиції як своєю власною. Іноді навіть його пісні сприймається як справді народні. Дійсно, стильовою ознакою пісенного жанру майстра стало підґрунтя вітчизняного фольклору, неабиякий хист до яскраво-самобутнього мелосу та щире прагнення не тільки розвивати традиції жанру української естрадної пісні, а й кардинально оновити їх сучас-

ними виразовими музичними засобами. За висловом М. Ткача, музика О. Злотника «звучить у повній гармонії з духовними потребами широкого загалу шанувальників української пісні, <…> розвиває естетичні смаки, утверджуючи в такий спосіб нашу українську ментальність» [1].

Використані джерела

1. Конькова Г. В. «На березі життя» Олександр Злотник. Київ: Карета, 2003. 184 с. (Серія «Діалоги з майстрами»).

Іванова Людмила Олексіївна

Моральний заповіт «Альбому для юнацтва» Серафіма Орфеєва

«Альбом для юнацтва» С. Орфеєва мав присвяту його синам – Миколі й Володимиру – і утворює цикл, що складається переважно з «пісень без слів», успадковуючи бідермайєрівську фактурну спрощеність викладу, але зберігаючи високу символіку музично-архетипових «вкраплень». Таким є «Листок з альбому», що відкриває збірник п'єс, представляючи «вальс на 2/4», розвиваючи ідеї «російської вальсовості», заявленої П. Чайковським з опорою на розмаїтість розмірів біритмічної фактури, в якій проступає регулярність ритміки нижніх голосів у поєднанні із мелодично вільною ритмізацією «ширяючої» верхньої мелодії-лінії.

Що стосується позначень високої духовної символіки, то вона рясно «розкидана» у п'єсах С. Орфеєва, у тому числі ретельно виписана в першій, відкриваючої «Альбом» п'єсі. Це і підкреслено виписана в басі спадна хроматична гама catabasis, відзначена хроматичною «твердістю», від часів старовинної церковної музики вона втілювала ідею каяття та спокутного страждання (h-b-a у тт. 1-7). Цей образ-ідея, зважаючи на все, була важливою для С. Орфеєва, оскільки подібний хід він старанно ставив майже в кожну п'єсу з названого «Альбому» (див. завершальний виклад головної теми № 2 у тт. 5-8 і тт. 22-24, хід нижнього голосу в № 3 «Жарт», але без хроматизмів, у центральній темі № 4 «Вальс» аж до початку № 10 «Характерна п1єса»).

Зауважимо, що ця пристрасть до музичного покаянно-спокутного знаку «легких» творів С. Орфеєва не випадкова. Він чудом уник репресій в 1930-ті рр. з огляду на очевидний церковний корінь його імені (Серафим) і прізвище Орфеєв: згідно ономастики воно вказувало на походження з родини священика, що й було. С. Орфеєв пройшов війну в найтяжчих умовах, був покалічений (хоча музикантів його кваліфікації звільняли від фронту). Крім накреслених ліній catabasis і їх обернень anabasis (С. Орфеєв надзвичайно цінував високо шанованого ним

М. Леонтовича, який вніс практику палестринівського контрапункту в національну українську традицію), С. Орфеєв виділив й інші високі знаки вираження. Це мотив Кільця-Кола (символіка Всього, Бога), що відрізняє вихідний мотив №№ 3, 4, 5, 9, хоча ці п'єси відзначені «несерйозним» характером програмного навантаження («Жарт» № 3, «Вальс» № 4, «Прелюд» № 5, «Гра в квача» № 9). Так за «легкістю» програмних образів постає цінність Юнацтва, яку немов благословляв композитор, тоді батько двох дітей, якими дуже пишався й покладав надії на підтримку духовних принципів в житті родини.

«Альбом для юнацтва» С. Орфеєва створений у вигляді циклу як рекомендаційного, але не обов'язкового для виконання підряд всіх п'єс у виступі. Однак певний сюїтний стрижень заданий у композиції за типом сюїт-варіацій старовинних клавесинових майстрів, що відкриваються сакрально-значимою у французькій традиції Прелюдією з виділеною в ній риторичною темою, тобто значимою інтервальною побудовою похідною від типових мелодій. В «Альбомі» С. Орфеєва таким наскрізним мотивом-комплексом є хід на терцію (див. базовість цього ходу, крім № 1, у № 7 («Молдавська колискова пісня»), № 3 («Жарт»), № 4 («Вальс»), № 5 («Прелюд»), № 8 («Українська народна пісня»), як терцієва границя мотивів у № 2 («Канон»), № 6 («Хороводна»), № 9 («Гра в квач»), № 10 («Характерна п'єса»). Риторика терцієвого ходу – «людяність», оскільки це обсяг інтонації скромного (й церковного) мовлення. Це і є музично даний заповіт композитора – «племені молодому, незнайомому».

Каменська Вероніка Юріївна

Одночастинність фортепіанної сонати як новий тип композиції (на прикладі сонати № 1 для фортепіано Ігоря Щербакова)

Темою нашого дослідження є одночастинна композиція фортепіанної сонати № 1 українського композитора Ігоря Щербакова. У 1979 р. він закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського. Соната № 1 для фортепіано з'явилася у 1982 р. – на початку його творчої діяльності. Задум композитора є цікавим, бо за одночастинним композиційним планом криються й інші особливості – образні, тематичні, структурні, темпові тощо. Постає питання й іншого порядку – наявність контрасту образно-емоційного, фактурного, метро-ритмічного тощо.

Соната досить велика, в нотному тексті налічується 247 тактів. Автор перепланував не тільки композицію сонати, але й музичну драматургію. В обох випадках важливими є нові типи контрастів – образних,

структурних, темпових, фактурних, регістрових, гармонічних, ритмічних тощо. Одночастинність сонати І. Щербаков утворив з двох складових – сонатної форми та варіацій.

Соната має усі розділи класичної сонатної форми – експозицію, розробку, репризу та коду. Між експозицією та розробкою вміщено цикл варіацій. Характер музичних тем у розділах сонатної форми є контрастно-образним. Особливо протистоять між собою теми головної, сполучної та побічної партій, глибокий контраст закладений між репризою й кодою. Соната починається головною партією у низькому регістрі, вона драматичного характеру. З 19-го такту (Presto) починається сполучна партія, вона нагадує вихор, що увірвався після напруженої попередньої теми. З 36-го такту починається красива ля-мінорна мелодія побічної партії, яка в подальшому розгортається у м'яких квартових гармоніях. З 50-го такту вступила заключна партія – гостро-напружена, вона завершується у 60-му такті.

Своєрідною формою у формі є варіації, що звучатимуть далі (тт. 62–135). Тема варіацій поєднується із закінченням експозиції одним звуком (перехід майже непомітний), а в кінці є зупинка на паузі. Що собою представляє цей досить великий фрагмент сонати? Це своєрідні ритмічні варіації. Спочатку викладено восьмитактну тему, яка є контрастно-поліфонічним двоголоссям. Вона має досить стриманий характер. Перші дві варіації мають 15-ть тактів і мало відмінні від теми. Третя варіація дається у дещо швидшому темпі (Poco piu mosso) й верхній голос звучить тріолями, нижній восьмими. З 99-го такту дається ще одне прискорення й голоси звучать в октаву, воно нагадує нам сполучну партію і може вважатися зв'язкою. З 103-го такту чергова варіація: тріольний рух передано в ліву руку, а у правій даються поспівки четвертними та іншими тривалостями. З 124-го такту дається остання варіація, вона звучить шістнадцятими (права рука), а в лівій руці дається тріольний рух (восьмими). Ця варіація звучить лірично, лагідно, вона завершується досить тихо. Після тривалої паузи починається розробка.

Розробка сонатної форми починається із 136-го такту (Meno mosso. Drammatico), з поліфонічного проведення кількох фраз двома контрастними між собою голосами, які підводять до кульмінації на кластерній гармонії. З 147-го такту (L'istesso tempo) включається ритмічний фактор, пульсація восьмими, далі ритм ускладнюється (з 156-го такту), а потім ускладнюється гармонія – швидкий рух великосекундових звучань вгору. Цей рух приводить до кульмінації на гармонії, що вже зустрічався у темі головної партії, і чергується швидким пасажним рухом сполучної партії. Наступний розділ розробки є досить великим (з 164-го такту,

охоплює головну кульмінацію твору і підводить до передікту, т. 195). Цей розділ починається базується на квартових поспівках верхнього голосу; середні голоси виконуються тремоло малосекундовими співзвуччями, а нижній голос рухається по звуках дисонансів тріолями в ноктюрновій фактурі.

У другій половині цього розділу розробки (з 175-го такту) змінюється передусім інтонація верхнього голосу: композитор постійно утверджує висхідну секундову півтонову по співку (соль#-ля-ля). Кількаразові повтори-нагнітання приводять до кульмінації (тт. 175 – 186), спад після якої приводить до тихого передікту репризі. З 195-го такту починає звучати тихий передікт до репризи. Остання почнеться дуже тихо, хоча потім звучання посилюватиметься поступово до її закінчення на дисонансі на ферматі. Побічна партія з'явиться без сполучної, після тривалої паузи. Вона тільки на початку зберігає свою просвітленість і чистоту, а далі насичується дисонантними звучаннями. Вона переходить у коду, що починається з кульмінації і йде постійно на спад.

Отже, у Сонаті № 1 для фортепіано І. Щербаков головною композиційною особливістю став синтез сонатної форми та ритмічних варіацій. Тут застосовано глибокі контрасти між головною і заключною та побічною партіями – низький регістр і середній, кластерна гармонія та м'яка квартова гармонія, контраст між ритмічними рисунками у варіаціях, застосована поліритмічна фактура тощо.

Кирея Марія Вікторівна

Богдан Антків – керівник самодіяльного хору

Богдан Антків – керівник самодіяльних та професійних музичних колективів, які діяли на Галичині в XX ст. Свій творчий шлях Богдан Антків розпочав у аматорському сільському хорі, яким керував його батько Михайло Антків у селі Острів Тернопільського повіту (тепер – Тернопільського району Тернопільської області). Дитячі захоплення гри на музичних інструментах та хоровому співі дали поштовх реалізації творчих здібностей у подальшому дорослому житті. Вже у сімнадцятирічному віці Богдан Антків самостійно організував дитячий хор при місцевому осередку товариства «Просвіта». Репертуар колективу заслуговував неабиякої уваги, адже славився не лише в Острові, а й у навколишніх селах. Звучали твори на два та три голоси, виконували обрядові, патріотичні пісні, пісні на слова Тараса Шевченка, співали у церкві Службу Божу.

У 1934 р. Богдан Антків став диригентом мішаного хору у співочо-музичному товаристві «Торбан». В програмі колективу були твори Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Григорія Давидовського, Миколи Ракова, обробки українських народних пісень й авторських творів на слова Тараса Шевченка та інші. Володимир Лисий у своїй статті про Тернопільську філію «Просвіти» писав: «у 1930-х роках за сприяння Тернопільської «Просвіти» активно функціонували хорові аматорські гуртки, одним з найкращих був хор села Острів, диригентом якого був молодий Богдан Антків» [3, с. 56].

Наступний хор, організований з ініціативи Богдана Антківа, діяв у селі Горохолина Богородчанського повіту Станіславівського воєводства (тепер – Івано-Франківська область). Хор молодіжної організації «Соколята» ім. Тараса Шевченка при місцевому домі «Просвіта» успішно пропрацював два роки.

Із приходом радянської влади у 1939 р. було ліквідовано усі національно-патріотичні громадські організації, перестали діяти хори товариства «Просвіта». Проте Богдан Антків не переставав займатися музикою: працював у струнному оркестрі при тернопільській десятирічці, пізніше – у обласній хоровій капелі в Тернополі.

У 1942 р. в окупованому німецькими військами Львові з нагоди сотої річниці від дня народження основоположника української пісні Миколи Лисенка на рівні Крайового конкурсу хорів відбулося Свято пісні. Були представлені аматорські колективи із Галичини, Лемківщини і Посяння. Мистецький рівень хорів оцінювало журі в складі професорів Євгена Козака, Миколи Колесси, Йосипа Москвичіва, Ярослава Вітошинського, докторів Станіслава Людкевича, Зеновія Леська, Василя Барвінського, о. Северина Супруна та Лева Туркевича. «Участь у цьому конкурсі була своєрідним протестом проти окупації, останньою барикадою перед нищенням духовності» – писала дочка диригента, колектив якого брав участь у відборі, Леся Турянська [4, с. 4]. Переможцем у номінації «Сільські хори» став «хор із села Острова, біля Тернополя, під кермою Богдана Антківа, який виконав дві пісні Лисенка: «На городі коло броду» та «Вітер в гаї нагинає»»[1, с. 16]. Микола Колесса у відгуці-листі зазначив: ««Вітер в гаї нагинає» вдумливою, справді глибоко музикальною інтерпретацією полонив уми чисельно зібраної аудиторії» та запропонував Богдану Антківу «поглибити своє вже зрештою не мале диригентське знання» [2, с. 153]. Також Богдан Антків підготував із мішаним хором обов'язковий твір Миколи Лисенка «Боже великий єдиний», який виконували усі учасники конкурсу на площі перед митрополичим кафедральним собором Святого Юра.

У 1943 р. Богдан Антків створив у Острові аматорський духовий оркестр. Завдяки наполегливості та праці Богдана Михайловича учасники зуміли навчитися нотної грамоти, опанувати мідні духові інструменти та успішно відігравати концертну програму. Музикальність виконання творів та широкий діапазон репертуару – це ті якості хору, за які любили їх глядачі не лише у селі Острів, а й у Тернополі.

У 1944 р. Богдана Антківа, як провідного музиканта та організатора музичного життя Галичини, запросили у новостворений у місті Тернопіль музично-драматичний театр на посаду хормейстера. Робота з трупою в театрі неабияк захоплювала музиканта, тому Богдан Антків вирішив здобути професійну освіту. У 1959 р. Богдан Михайлович вступив на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (заочна форма навчання) у клас Юрія Луціва. Після п'яти років навчання та отримання диплому завершилася кар'єра Богдана Михайловича як аматора, а розпочалася нова сторінка творчого шляху – професіонала. У Тернопільському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка Богдан Антків вміло працював із трупою: розбирав та вивчав партії, робив оркестровку, розписував партитуру, писав музику до тієї чи іншої вистави, ставав за диригентський пульт.

По закінченню консерваторії, Богдана Антківа, як дипломованого талановитого музиканта, запросили керувати хоровою групою молодіжного ансамблю пісні й танцю «Черемош», який діяв при Львівському державному університеті ім. Івана Франка (1963–1966). Богдан Михайлович активно розширював репертуар українських народних пісень, самостійно робив інструментування, гастролював Центральною та Східною Україною, пропагуючи національно-патріотичний дух.

Отже, довгий шлях самодіяльності у галузі музичного мистецтва Галичини допоміг Богдану Антківу стати митцем високого фахового рівня. Діяльність Богдана Антківа у сфері керівництва аматорськими музичними колективами того часу є великим набутком для майбутніх поколінь.

Використані джерела

1. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині у сторіччя народин Миколи Лисенка. Львів: Український центральний комітет. Відділ культурної праці, 1943. 33 с.

2. Бойчук О. М. Внесок диригентів родини Анткових у розвиток хорового мистецтва Тернопільщини: кінець XIX – XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 3. С. 150–155.

3. Лисий В. Тернопільська філія «Просвіти» // Шляхами золотого Поділля: регіональний збірник Тернопільщини. Т. II. Філадельфія, ПА. 1970. 281 с.

4. Скавон Б. Хор нескорених. URL: http://www.news.if.uf/ntws/2915.html (дата звернення: 27.10.2019).

Кінжібала Єлизавета Сергіївна

Авторська пісня як культурно-історичний феномен

Пісня, як культурно-історичний феномен, містить у собі великий обсяг знань про історичні форми світорозуміння та світосприйняття, етично-моральні засади та устрій суспільства. Пісня складає світоглядну основу будь-якого народу, формує підвалини національної свідомості та розуміння власної ролі в питаннях етногенезу. У піснях поєднуються поетичний образ з музичним. Як особливий жанр творчості, пісня посідає чи не найголовніше місце у національному фольклорі.

У наш час широкого поширення отримала авторська пісня. Це пісенний жанр характеризується особливою увагою до слова, відносно нескладною музикою, камерністю та ліричністю вислову. Досить важко простежити момент зародження авторської пісні. Її витоки слід шукати у билинному епосі Київської Русі [0]. Більшість дослідників, серед них Ю. Андрєєв та П. Картавий, схиляються до думки, що предтечею авторської пісні є творчі пошуки мандрівного українського філософа Григорія Сковороди [Ошибка! Источник ссылки не найден.]. Дослідник творчості видатного філософа І. Іваньо вказує, що він писав пісні та сам складав до них музику, крім того, володів грою на кількох музичних інструментах [0].

Одним із етапів розвитку авторської пісні можна вважати творчість мандрівних музикантів часів козаччини. Це були кобзарі, які досконало володіли поетичним чуттям, музичною імпровізацією, виконавською майстерністю. Тематична різнобарвність репертуару кобзарів (думи, історичні, родинні, побутові і гумористичні пісні), своєрідна експресивна наспівна декламація, імпровізаційність, музично-поетичні прийоми, що були притаманні кобзарському виконавству, простежуються і в сучасній авторській пісні.

На думку А. Калениченко, музична стилістика авторської пісні сполучає деякі кобзарського мистецтва, української пісні-романсу та стрілецької пісні. А. Калениченко розрізняє власне авторську пісню, де автором музики та слів є одна й та ж людина – співак, та співану поезію, де автором музики є співак, слова пісні належать іншому автору. В умовах тоталітарного суспільства авторська пісня мала неформальний характер, була одним із виявів контркультури, своєрідною реакцією на офіційну культуру, втечею від реальності в андеґраунд. Поширення авторської пісні відбувалося переважно приватним шляхом: недосконалі любительські аудіо-записи багаторазово перезаписувалися.

Авторська пісня сформувалася наприкінці 1950-х рр. у найбільших містах тодішнього союзу, на гребні «хрущовської відлиги». Її започаткували В. Берковський, Ю. Візбор, О. Городницький, Н. Матвєєва, Б. Окуджава. Майже одночасно авторська пісня активно поширювалася в Україні, де внаслідок тогочасної національно-культурної нівеляції, виконувалась як правило, російською мовою. На хвилі національного піднесення в Україні наприкінці 80-х рр. XX ст. україномовна авторська пісня вийшла з андеграунду й розквітла на фестивалях «Червона Рута» й «Оберіг» [0].

Відтоді визначилися такі лінії авторської пісні: поп-бард (В. Морозов, Л. Бондар, згодом С. Підкаура, С. Шишкін, гурти «Очеретяний кварк», «Чорні черешні»); рок-бард (гурт «Рутенія», пізніше – М. Алімов, гурти «Арахнофобія», «ЗАО»); гротескно-пародійна (І. Сітарський, згодом В. Асауленко, Ганна Лев, гурти «Метелики», «Дід Свистун і казкові хлопці»); імпресіоністська (І. Козаченко), соціально-критична та політично-сатирична (В. Давидов, А. Панчишин, О. Смик, Тризубий Стас); національно-патріотична (М. Бурмака, Е. Драч, К. Москалець, О. Покальчук, згодом Ю. Коваленко, А. Сенченко, В. Чудик); неокобзарська (В. Жданкін, пізніше Ю. Баришовець, І. Виспінський, В. Непом'ящий, Р. Терентьєв) [0].

Авторську пісню, що здебільшого побудована на особливостях українського фольклору, які по сучасному переосмислені або стилізовані, можна класифікувати за такими жанрами: лірична пісня про кохання; лірична, календарно-обрядова (веснянки, жниварські, колядки, щедрівка); лірична, родинно-побутова (колискова, весільна); ліро-епічна («легенда в пісні», балада); лірична, соціально-побутова (сирітські, козацька, чумацька, мандрівна пісня).

У зв'язку з головним значенням тексту творцями авторської пісні є, як правило, не музиканти, а поети. Виконання таких пісень відрізняється довірливістю, простотою, деякою «домашністю». Разом з тим найбільш характерні риси авторської пісні – громадянськість, соціальна загостреність, а головне – звернення одночасно і до великої аудиторії, і до кожного слухача окремо. Інколи автори пісень використовують відомі наспіви фольклорного чи романсного походження, що зовсім не позбавляє ці пісні музичної своєрідності і привабливості.

Використані джерела

1. Іванов О. К. Авторська пісня в історичному і сучасному аспектах у тематиці музично-теоретичних курсів. URL: https://ivanov.mfknukim.mk.ua/Nauchnaya-rabota/avtorska-pisnja.html (дата звернення: 15.10.2019).

2. Іваньо І., Шинкарук В. Григорій Сковорода. Повне зібрання творів: у 2-х т. Київ, Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.

3. Калиниченко А. Авторська пісня // Українська музична енциклопедія. Т. 1: А–Д. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. С. 27-28.

4. Картавий П. В. Сучасна українська авторська пісня. Суми: Видавництво «МакДен», 2009. 76 с.

Клепач Маркіян Ігорович

Життєтворчість Лоріса Оганеса Чобоняна

Лоріс Оганес Чобонян (Loris Ohannes Chobanian) – вірмено-американський композитор, диригент, вчитель та виконавець на гітарі та лютні – народився 17 квітня 1933 р. в м. Мосул (Ірак). Він є громадянином США, працює професором-емеритом композиції у консерваторії Болдуін-Уоллес (США, штат Огайо).

Л. Чобонян з самого дитинства перебував у середовищі, яке особливо цінувало класичну музику. Його батько Оганес Чобонян, нафтовий інженер та музикант-аматор, був виконавцем на фортепіано, флейті та скрипці. Коли юному музиканту було п'ять років, батько написав оперету для одного персонажа «Про Лоріса», яку маленький Чобонян заспівав в м. Кіркук (Ірак), а батько диригував невеличким оркестром [1]. У 1951 р. закінчив Багдадський коледж. Далі приєднався до хорової капели «Комітас» в Багдаді, яка спеціалізувалась на співі вірменської народної музики. Л. Чобонян вивчав класичну гітару в Жака Чакіряна (Jacques Tchakerian), а в 1955 р. регулярно виконував класичну гітарну музику на телеканалі «Багдад», продовжуючи працювати у нафтовій компанії «Ханакін» («Khanaqin»). У 1960 р. майбутній композитор переїхав до США для вивчення композиції в Університеті штату Луїзіана (1960-1966), де здобув звання бакалавра та магістра. Він регулярно виступав на телеканалі WBRZ-TV в Батон-Руж (штат Лос-Анджелес) та Національному освітньому телебаченні. Л. Чобонян отримав ступінь кандидата наук з музичної композиції в Мічиганському державному університеті (1970), навчався в H. Owen Reed. Він допоміг створити клас класичної гітари та композиції в консерваторії «Болдуін-Уоллес», а також заснував фестиваль сучасної музики «Focus». У 1973 р. став першим гітарним співголовою Американської асоціації викладачів струнних інструментів. Також організував першу гітарну конференцію в м. Клівленді, яка об'єднала вчителів гітари університетів та коледжів в США та Канаді.

Лоріс Чобонян – лауреат багатьох премій, стипендіат Ради мистецтв штату Огайо та Клівлендської Мистецької Ради. Він також отримав почесні нагороди в Університеті Лойоли та Нового Орлеану (штат Лос-Анджелес), премію Клівлендського мистецтва 1981 р. Композитор є

національним покровителем «Delta Omicron», міжнародного професійного музичного братерства, багаторазовий член численних комісій з балету м. Клівленда, також камерного оркестру Огайо, симфонічного оркестру «American Wind Symphony Orchestra», міжнародного фестивалю гітарної музики в Торонто, Вірменського філармонічного оркестру, Клівлендського камерного оркестру, оркестру Skidmore College, Університету Св. Томи, Сент-Пол, штат Массачусетс [3].

В історії класичної гітари був час, коли інструмент був на стадії становлення і його ігнорували університети та коледжі. Гітара в цілому вважалася більш доцільною для супроводу вокалу. Історично мали місце окремі спалахи-захоплення навколо певного «майстра гітари» (композитора та виконавця), наприклад, як Фернандо Сор, Франсіско Таррега, Андрес Сеговія та ін., яким вдалось піднести інструмент до високого художнього рівня. Після відвідування концерту Андреса Сеговії в Монтгомері (штат Алабама) у 1961 р. Лоріс Чобанян познайомився з ним після концерту та обговорив проблему відсутності повноцінного курсу класичної гітари в коледжах та університетах. Андрес Сеговія визнав цю проблему і висловив жаль, що в деяких колах цей інструмент не сприймається серйозно. Тоді Сеговія раптово запитав: «Так що ж ви збираєтеся робити?» Відповідь Чобаняна була «Я просто студент!» (з інтерв'ю автора матеріалу з Л. Чобаняном, м. Клівленд, 11.03.2018 р.).

6 травня 2018 р. відбулась прем'єра композиції «Пам'ятай» для гітари та струнних з симфонічним оркестром м. Парми. Солістом був гітарист Браян Рейхерт. Згодом на прем'єрі одного з його останніх творів – «Варіації на ізраїльські теми» для двох гітар та оркестру з солістами (Брайан Рейхерт і Крістофер Елікот) Чобонян диригував оркестром Skidmore College [3].

«Єреванські варіації» для соло гітари Чобоняна (2017) демонструють широкий спектр потенціалу гітари, включаючи крайні діапазони інструменту [2]. На даний момент композитору 86 років, він веде творче життя і найближчим часом презентуватиме нові твори.

Використані джерела

1. Chobanian Premieres «Der Voghormia». URL: http://armenian485.rssing.com/browser.php?indx=42123380&item=182 (дата звернення: 31.10.19).

2. Chobanian Premieres Ani. URL: https://mirrorspectator.com/2017/02/09/chobanian-premieres-ani/ (дата звернення: 31.10.19).

3. Loris Ohannes Chobanian https://musicofarmenia.com/loris-ohannes-chobanian (дата звернення: 31.10.19).

Колосок Вадим Іванович

ВИДИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ ТА ОЗВУЧЕНОГО СЛОВА У СУЧАСНОМУ СВІТОВОМУ АУДІОПРОСТОРІ

Деякі основоположні принципи взаємодії музики та мовленого слова у світовому аудіопросторі були проаналізовані дослідниками Н. Єфимовою, О. Чернишовим та ін. [2; 3; 4; 5; 6]. Завданням у дослідженнях зазначених науковців було поставлено виявлення взаємозв'язків між музичним мистецтвом та усним мовленням. Відтак, *актуальним завданням* режисера монтажу, звукорежисера, музичного редактора різноманітної аудіопродукції, що наповнює сучасний світовий аудіопростір, є вдале, творче і водночас безпомилкове використання усіх можливостей взаємодії музики з озвученим словом. На наш погляд, доцільно структурувати види взаємозв'язку музичного мистецтва та усного мовлення за певними критеріями, що становить *мету* і *завдання* цього дослідження.

У процесі систематизації зібраного наукового матеріалу нами було запропоновано чіткі критерії структурування взаємодії музики з мовленим словом, серед яких зокрема:

- за природним чи штучним поєднанням звукових пластів. Наприклад, інтерв'ю виконавця на фоні гри оркестру (звукові пласти є неподільними, це так званий «репортажний», або, за визначенням мистецтвознавця та звукорежисера Олександра Чернишова [5, с. 10], «квазівнутрішньокадровий» запис) чи відбувається штучне мікшування (від англ. mixing – змішування) – накладання окремих звукових пластів («квазізакадровий» звук);

- за аудіопартитурою, а саме: розгляд вертикального поєднання звукових пластів, адже їх оптимальне співвідношення між собою є головним завданням звукорежисера, або ж горизонтального взаємозв'язку пластів, які в сучасному цифровому аудіоредакторі можна легко зсувати у пошуках найвдалішого звукового рішення, що відповідає обов'язкам режисера монтажу і музичного редактора. Досліджуючи горизонтальний взаємозв'язок, О. Чернишов [4, с. 31] за способом завершального фейдингу музики (від англ. fading – затухання), виокремлює такі види взаємодії:

1) фейдинг внахльост: музика, що затухає, звучить до закінчення своєї чергової фрази, що приходиться на перші слова репортажного тексту;

2) фейдинг під текст: музика, що затухає, звучить суворо до початку репортажної мови, «штучне decrescendo» в цьому випадку не пов'язано з музичною фразеологічною структурою;

3) фейдинг під відбивку: музика мікшується під звучання відбивки, начебто розчиняючись у ній;

4) каданс під відбивку: застосовується на межі розділів або в кінці аудіоматеріалу чи ефірної програми, у цьому місці використовується завершений музичний кадансовий зворот.

- за балансуванням звукових планів: як правило, при одночасному звучанні різних звукових пластів на близькому плані знаходиться озвучене слово [4, с. 29]. Втім, музикознавець Наталія Єфимова [2, с. 175] звертає увагу на такий художній прийом, коли словесний діалог героїв свідомо ставиться на дальній план, а на близький виходить музика, вона дає можливість зрозуміти слухачам, якими є справжні почуття цих героїв;

- за просторовими характеристиками: у форматі стереозвуку в сучасній звукорежисерській практиці застосовується «розведення у просторі» голосів дійових осіб, приміром, аудіокниги чи рекламного ролика, щоб вони просторово не співпадали між собою та з умовним місцем розташування музичних інструментів. Значно посилюється цей ефект при використанні «об'ємного звучання» (англ. surround – оточити) за формулою 5:1 або 7:1, що впроваджено у сучасних екранних мистецтвах, зокрема, кіно. Як зазначає мистецтвознавець Олександр Войтович, «відчуття просторового розподілу звукових джерел, <…> яке дає ілюзію зміщення об'єкта вглибину звукової картини, забезпечує відчуття ефекту присутності» [1, с. 196].

- за структурними особливостями: якщо, як зазначає О. Чернишов [4, с. 31-32], треба виділити текстовий анонс стосовно інших фрагментів ефірної програми, застосовується одночасне структурне розділення як тексту аудіотвору, так і музики: наприклад, фраза «сьогодні в програмі» відокремлюється від анонсу і супроводжується одним музичним фрагментом (вступна частина), перелік тем – іншим (основна тема);

- за формоутворюючою функцією (розділення аудіопрограми на окремі частини) за допомогою різних музичних тем у кожному фрагменті;

- за спільністю засобів виразності музичного мистецтва та мовленого слова:

1) ритмічна взаємодія (за визначенням О. Чернишова [4, с. 31], «акцентна музично-мовна поліфонія»: музика підкреслює головні слова);

2) темпова взаємодія;

3) взаємодія за темпоритмом;

4) темброва взаємодія;

5) взаємодія за динамічними відтінками;

6) взаємодія за інтонаційно-емоційним строєм;

7) взаємодія за фактурою (прозорою чи щільною).

Невраховування особливостей взаємодії музики й озвученого слова може викликати слуховий дискомфорт, причинами якого, за даними дослідників [2; 6], найчастіше є: перевантаженість аудіоматеріалу оформлювальною музикою на «репортажних» записах, неправильно обраний баланс гучності між текстом і музикою, різке обривання музичної фонограми, «подвійна інформація» (зокрема, розмовний текст звучить одночасно з вокальним текстом музичного твору), однотонність (одноманітність темпу та інструментування музики підсилюється невиразністю прочитання тексту) тощо.

Отже, дослідження взаємодії музичного мистецтва та усного мовлення є актуальним, потребує вивчення не лише видів, а й принципів та різноманітних форм взаємопроникнення цих культурно-мистецьких феноменів. Насущним є визначення та розгляд інших компонентів цього процесу, зокрема, взаємозв'язку музики й мовленого слова з шумовими ефектами у сучасному світовому аудіопросторі.

Використані джерела

1. Войтович О. О. Критерії оцінки якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. Т. 2. С. 194–197.

2. Ефимова Н. Н. Анализ основных моментов слухового дискомфорта в эфирных программах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Москва: ГИТИС, 2016. № 2. С. 174–183.

3. Ефимова Н. Н. Особенности звуковой партитуры эфирных программ // Вестник электронных и печатных СМИ. Москва: «Академия медиаиндустрии», 2015. № 1 (23). С. 156–167.

4. Чернышов А. В. Звуковой дизайн: к вопросу музыкального оформления речи // МедиаАльманах. Москва: изд-во «Партнерство факультетов журналистики», 2012. № 3 (50). С. 28–34.

5. Чернышов А. В. Медиамузыка: основы теории, практика и история: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. 40 с.

6. Чернышов А. В. Медийная аудиопартитура и музыка // МедиаАльманах. Москва: изд-во «Партнерство факультетов журналистики», 2011. № 3 (44). С. 22–30.

Кольц Ілга Петрівна

Внесок Бориса Міхєєва у становлення харківської домрової школи

Харківська домрова школа є однією з найбільших у сучасному українському просторі. Її роль та значення для формування домрового виконавства важко переоцінити. Чималу роль відігравали традиції, започатковані в першій половині ХХ ст. Разом з тим, на рубежі ХХ–ХХІ ст. домрове виконавство у Харкові набуває більшої інтенсивності. Не при-

меншуючи значення тих видатних домристів, які заклали основи народно-інструментального виконавства даного регіону, відмітимо значний внесок, який було зроблено Борисом Міхеєвим.

Сучасний дослідник Н. Костенко відмічає, що важливу роль у формуванні домрової школи мала діяльність М. Лисенка, який виховав таких провідних діячів, як Ф. Коровай та Б. Міхєєв. У подальшому відбувається становлення ряду домристів, що стають носіями вже сталої традиції. Це учні Б. Міхєєва, які стали лауреатами різних конкурсів та учасниками міжнародних фестивалів: «лауреати різних національних і міжнародних конкурсів Л. Гудима, В. Матряшин, І. Кононова, Ю. Яковенко, Н. Костенко, Я. Данилюк та ін. Випускники класу Б. Міхеєва В. Нестеренко і лауреат міжнародного конкурсу В. Матряшин представляють Харківську школу в Москві» [1, с. 147].

Важливим етапом для розвитку саме домрового виконавства у Харкові став період з 1989 по 2008 рр., коли на чолі кафедри постав Б. Міхєєв, який не лише був домристом-виконавцем, а й диригентом оркестру народних інструментів та композитором – членом Спілки композиторів України. Подібний синтетичний характер творчості Б. Міхєєва вплинув на підвищення рівня зацікавленості саме у домровому виконавстві, композиторські твори якого були розраховані на даний інструмент та його використання у сольному, ансамблевому та оркестровому звучанні. Під час завідування кафедрою Б. Міхєєва було розширено викладацький склад та відкрито нові класи. Окрім цього у 1994 р. у ХДІМ розпочався набір до аспірантури та асистентури-стажування за спеціальністю «народні інструменти», що дало можливість розкрити науковий потенціал випускників кафедри, причому здійснюючи це не в інших містах України, а у саме у Харкові.

Діяльність Б. Міхєєва, який є випускником Харківської консерваторії (по класу домри у М. Лисенка, диригування – у К. Дорошенка), була пов'язана з рядом різних навчальних закладів та культурних інститутів. В різні роки він займав посаду директора Харківського музичного училища, випускником якого він був. З 1978 по 1985 р. Б. Міхєєв працював на посаді ректора Донецького музичного-педагогічного інституту. До 1989 р. він протягом нетривалого часу працював у Воронізькому інституті мистецтв, Львівській консерваторії, Запорізькій обласній філармонії. Після того як Б. Міхєєв очолив кафедру народних інструментів у Харкові, а через кілька років став також проректором з навчальної роботи, він спрямував багато зусиль на розвиток народно-інструментального виконавства, здійснюючи це в педагогічній, композиторській, виконавській, адміністративній діяльності. Він виховав близько 80 виконавців-

домристів, які стали провідними викладачами, лауреатами міжнародних конкурсів. Сам він неодноразово ставав членом журі різноманітних конкурсів. Результати педагогічної та виконавської діяльності знайшли втілення у ряді робіт, як-от «Акустичні закономірності звуковидобування на домрі» та «Школі гри на чотириструнній домрі для студентів ВНЗ», написаній у співавторстві з його викладачем – М. Лисенком, а також у низці праць, які мали важливе методичне значення.

Наразі серед викладачів кафедри є випускники Б. Міхєєва, які продовжують традиції домрового виконавства. Це – Еріка Морозова, яка навчалась у ДМШ м. Молодогвардійська і Луганському музучилищі, а потім у класі Міхєєва в ХДІМ. Ліна Колуканова, що здобула освіту у Криворізькому музичному училищі, а вже з 1989 р. навчалась у ХДІМ та асистентурі-стажуванні у Б. Міхєєва. З 1993 р. вона стала працювати на кафедрі, одночасно проводячи активну виконавську діяльність. Варто згадати учасницю ансамблю «Три плюс два» Наталію Башмакову, яка є також дипломантом конкурсу ім. Г. Хоткевича. Вона здобула початкову і середню спеціальну музичну освіту у ДМШ № 15 м. Дніпро-дзержинську (зараз м. Кам'янське) та Дніпродзержинському музичному училищі, а вже з 1995 р. почала навчатися у Харківському інституті мистецтв у Б. Міхєєва. Так само Олена Бойко – ще одна викладач домри – спочатку навчалась у Криворізькій ДМШ та Кіровоградському музичному училищі, а з 1989 р. – у Харківському інституті мистецтв в класі Б. Міхєєва.

Отже, Борис Міхєєв є справжнім професіоналом, чия діяльність може вважатися такою, що має універсальний характер. Будучи не лише виконавцем-домристом, а й педагогом, композитором та диригентом, він сприяв формуванню високого рівня домрового виконавства у Харкові. Б. Міхєєв не лише став транслятором традицій, які були закладені його попередниками, а й сприяв виникненню плеяди молодих виконавців-домристів, що є надзвичайно перспективним для розвитку українського народно-інструментального мистецтва.

Використані джерела

1. Костенко Н. Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2012. № 13. С. 146–149.

Корзун Вікторія Іванівна

Феномен камерного ансамблю у просторі і часі

Рівень культурної обізнаності людей у всі часи визначався багатьма сталими чинниками, серед яких: освіта, виховання, до якого входить

закладання моральних і етичних принципів, соціально-політичне становище країни, саморозвиток тощо. Неможливо виділити основний із них, проте можна стверджувати, що кожен вагомо впливає на можливості людини займатися творчою діяльністю.

Важливим чинником культурної обізнаності людей є музичне виховання і освіта. «Музичний вплив іноді виглядає суцільним чародійством», – зауважує С. Садовенко в своїх дослідженнях [1, с. 163]. Науковець справедливо відзначує, що «музика здатна встановлювати загальний настрій, причому емоційне забарвлення образів, що виникають при її сприйнятті, різне, в залежності від індивідуальних особливостей музичного сприйняття, ступеня музичної підготовки, інтелектуальних особливостей слухача» [1, с. 164]. Висока гуманістична спрямованість, філософського-етична значущість, занурення у глибини людської психології дозволяють музиці камерного ансамблю як виду музичного мистецтва посісти особливе місце в культурному просторі. Елітарна, а значить високо духовна і інтелектуальна, музика знаходитиме свого слухача в усі часи, що і актуалізує підняту в дослідженні проблему.

Культура кожної країни відрізняється своїми етнографічними особливостями та ментальністю, проте культурний простір, що охоплює усі сфери творчої діяльності, дозволяє знаходити і відмінності, і в той же час об'єднує мистецтво різних країн, націй і унеможливлює факт поділу на добре і погане у професійному вимірі значення слова мистецтво як досконалого вміння в певній справі, а підтверджує, знаходить однодумців чи критиків на вияв людської творчості в тому чи іншому виді мистецтва.

Камерний ансамбль – єдина жанрова система, що охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості, призначена для особливої публіки, здатної осягнути всю глибоку психологічність та її інтелектуальне осмислення. Це феномен замкненого творчого спілкування в процесі спільного рівноправного виконавства декількох (від двох до десяти) музикантів, передусім, інструменталістів.

Від часів Пізнього Середньовіччя та Відродження відбувається процес становлення камерного ансамблю. У зв'язку з тим, що не було чітко встановлених його характеристик, ні в кількісному складі, ні в затвердженні музичного стилю, на ранньому етапі переважав принцип вільного формування виконавського складу і репертуару. Згодом жанрова революція камерного ансамблю буде пов'язана із формуванням інструментального ансамблю, що розпочалася в епоху Бароко (XVII – перша половина XVIII ст.).

Кристалізація усталеної системи основних жанрів і форм камерного ансамблю та його естетики відбулася в епоху Віденського класициз-

му (друга половина XVIII – поч. XIX ст.). У цю добу було закладено загальні принципи камерно-ансамблевого мистецтва, пов'язаного із жанровою типізацією й семантизацією його видів. Класичний доробок у сфері камерного ансамблю отримав подальший розвиток у XIX ст. У цей період удосконалювалися класичні жанрові особливості камерно-інструментального ансамблю, пов'язані із типізацією змісту та форми композиторських творів і комунікативно-рольової структури ансамблевого виконавства, зануренням у глибини людської психології та прагненням до духовних філософських і етичних узагальнень.

В українській музиці жанрове становлення камерного ансамблю започатковане у XIX ст., набуло значного розвитку у XX ст. Формування української камерно-інструментальної ансамблевої класики зумовлено композиторською діяльністю М. Лисенка, В. Косенка, Б. Лятошинського, М. Скорульського, інших знаних композиторів.

Упродовж XIX – XX ст. в українській музичній культурі склалася власна висока професійна школа камерно-ансамблевого виконавства, яка узагальнює європейські та національні мистецькі традиції, віддзеркалює відповідні творчі здобутки провідних культурних регіонів країни. Значні виконавські традиції вітчизняного камерного ансамблю формувалися, насамперед, через концертну діяльність багатьох камерно-ансамблевих колективів. Серед найстаріших і найвідоміших українських камерних ансамблів XX ст. – Квартети ім. М. Леонтовича, ім. М. Лисенка, вагомий доробок таких ансамблів як Львівський струнний квартет, квартети «Київські смички», «Львівські смички», ансамбль камерної музики «Київська камерата» та низка струнних і фортепіанних тріо.

Таким чином, вказуючи на феномен камерного ансамблю, можна впевнено говорити про неабияку його особливість, неповторність та вражаючу індивідуальність, зокрема кожного музиканта і камерного ансамблю загалом, що дозволяє зробити музику загадково інтелектуальною, здатною наштовхнути на роздуми та дозволяє отримати катарсис. Сакральне творче спілкування через елітарну музику камерного ансамблю говорить про її багатогранність та вічність. Така музика актуальна завжди, бо не прив'язана до жодних соціально-економічних і часових вимірів. Будь-коли можна звернутися до неї, вона не підпорядковується канонам якогось часу і у певний період історії має свого слухача. Камерний ансамбль як особлива форма музичної комунікації часто властива для невеликої кількості слухачів, але має своє стале місце у великому загальноєвропейському культурному просторі світу.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. Музика як дієвий механізм лікувального і регулятивного впливу на емоційно-психологічний стан людини // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наукових праць / Упоряд., наук.ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 163–171.

Кругляк Ігор Михайлович

Діяльність Академічного ансамблю пісні і танцю Національної гвардії України: етапи творчого становлення

Ансамбль пісні й танцю Внутрішніх військ Українського округу почав свій творчий шлях 10-го листопада 1943 р. Це були грізні роки Другої світової війни. Солдатських артистів у цей період зустрічали у визволених містах і селах України як найдорожчих гостей, супроводжуючи їх виступи бурхливими оплесками. Артистів ансамблю добре знали у військових частинах, трудових колективах, серед населення визволених районів, де він часто виступав з концертами, розуміючи дію «регулятивного впливу музики на емоційно-психологічний стан людини» [3, с. 163]. У серпні 1945 р. ансамбль подарував свій 600-й концерт на стадіоні «Динамо», де виступив перед глядачами столиці України. Багато зусиль до підготовки концертних програм, удосконалення виконавчої майстерності артистів докладали начальник ансамблю С. С. Госачінський, художні керівники ансамблю М. В. Рижов, А. В. Рибаков, балетмейстери В. І. Микитенко, А. Я. Бердовський, Б. А. Таїров та керівник джаз-оркестру А. М. Ковальов. Саме період 1943–1953 рр. можна вважати ***першим етапом*** становлення колективу.

В ході організаційно-штатних змін у Внутрішніх військах, наказом МВС СРСР від 11 квітня 1953 р., ансамбль був розформований і припинив своє існування. Однак історія колективу на цьому не завершилася, але пішла іншим шляхом. В 50-60-х рр. XX ст. естрадне мистецтво активно й плідно розвивалося. Успішно функціонували ряд естрадних жанрів: мали місце форми драматургії, драматичного й вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку тощо. Типовими для естрадного мистецтва були жанри музично-інструментальної п'єси, танцювальний номер, задіювалися компоненти театру (інтермедія, скетч, ревю), цирку (еквілібристика, акробатика, жонглювання, номери з дресированими тваринами), оригінальні жанри. Популярними видами того періоду мистецької творчості, які започаткували сучасну естраду, стали віденська оперета, джаз, фольклор наро-

дів світу [1, с. 60]. Не стояли осторонь цих процесів і художні колективи військових частин, які протягом зазначених 10 років стали основою культурно-просвітницького виховання особового складу саме військових частин України. І вже невдовзі, за підсумками огляду колективів художньої самодіяльності частин кращі виконавці склали кістяк сформованого наказом начальника Внутрішніх військ МВС України від 6 березня 1963 р. нештатного Ансамблю пісні і танцю військ, як окремого підрозділу у складі військової частини 7429 – в подальшому «Новоросійського» мотострілецького полку (м. Київ). Так розпочався ***другий етап*** творчого становлення колективу. Художнім керівником ансамблю був призначений майор, у подальшому підполковник А. М. Васильєв.

Інтерес до невичерпних скарбів народної творчості, пошук нових образно-виражальних засобів й збагачення традиційних позначились на розвиткові українського музичного мистецтва у 1960-ті рр. Основні історичні типи української естрадної пісні у цей період – «фольклорний» та «шлягерний». Спираючись на класифікацію жанрів популярної легкої музики, музикознавець І. Набок виокремив такі з них: традиційний фольклор, що спирається на типові для національної музичної системи засоби виразності та образну сферу (кантрі, спірічуелс); стереотипізовані жанри розважальної музики – мюзикл, оперета тощо; сфера джазової імпровізації; молодіжні контр- і субкультури, у тому числі рок-, панк-музика тощо; сучасна поп-музика як результат комерційної трансформації рок-музики [2]. Ці процеси впливали на репертуарну політику й Ансамблю пісні й танцю Внутрішніх військ Українського округу, який долучав до репертуару різноманітні твори.

З 1976 р. близько 10 років ансамблем керував заслужений працівник культури України підполковник І. Я. Масіожник, далі – заслужений діяч мистецтв України старший лейтенант С. М. Золотарьов та ін. Багато зусиль у процес навчання та виховання особового складу вклали командир підрозділу капітан Г. А. Халімовський, заступники командира підрозділу старші лейтенанти: А. В. Копйов, В. П. Некрасов (в майбутньому полковники), В. В. Власко (в майбутньому генерал-майор), старшина ансамблю старший прапорщик М. І. Мороз. Ансамбль постійно вирушав до військових частин для культурно-художнього обслуговування особового складу, в регіони держави, де презентував концертні програми населенню, трудівникам підприємств та сільського господарства.

Артистам ансамблю аплодували глядачі у Палаці культури «Україна», Жовтневому палаці, Палаці спорту в м. Києві, філармоніях, консерваторіях, міських, сільських та солдатських клубах. Про авторитет ансамблю свідчить те, що з ним виступали народні артисти України Євгенія

Мирошниченко, Софія Ротару, Костянтин Огневий, Анатолій Мокренко, Микола Кондратюк, Анатолій Солов'яненко та інші знані виконавці. В колективі ансамблю проходили строкову військову службу багато відомих діячів мистецтва. Серед них: Юрій Рибчинський, Ігор Поклад, Степан Савка, Володимир Нечипоренко, Володимир Бегма, Дмитро Попійчук, Євген Савчук, Валерій Вітер, Микола Береговий, Олександр Лисоконь, Олександр Ігнатуша, Віктор Фомкін, Андрій Піддубінський, Василь Мазур, Володимир Скринник, Олександр Жилінський, Валентин Шерстюк, Сергій Хитряков та ін. Значний внесок у розвиток ансамблю та культурно-масової роботи військ у цей період внесли офіцери головного управління внутрішніх військ (куратори ансамблю) полковники Г. О.Жидик, М. В. Зозулін, О. П. Ковтун, М. Ф. Хантіль, Л. Ф. Близнюк.

Третьою важливою віхою в житті колективу став наказ МВС України № 364 від 22 червня 1992 р., яким на основі нештатного солдатського ансамблю був сформований професійний Ансамбль пісні й танцю військ внутрішньої та конвойної охорони МВС України. Значний вклад у розвиток ансамблю зробив у цей період начальник служби культурно-масової роботи управління виховної роботи ГУ ВВ МВС України заслужений працівник культури України полковник С. М. Ващук.

Наказом Міністра культури і мистецтва України від 1 вересня 2004 р. ансамблю надано статус державного академічного, і він став Академічним ансамблем пісні й танцю МВС України. Це значно підвищило авторитет колективу та сприяло притоку талановитих артистів, сприяло морально-естетичному вихованню співробітників органів внутрішніх справ, воїнів правопорядку та членів їх сімей.

З 2014 р. почався ***четвертий***, новий етап розвитку ансамблю. Наказом МВС України колектив став *Академічним ансамблем пісні й танцю Національної гвардії України,* організаційно увійшовши до Іміджево-видавничого центру НГУ. Заступником начальника центру – начальником Академічного ансамблю пісні й танцю Іміджево-видавничого центру Національної гвардії України призначено полковника Івана Вікторовича Мельника. Артисти ансамблю неодноразово виступали в районах проведення АТО, ООС в Донецькій та Луганській областях, на полігонах, навчальних центрах, різних регіонах України.

Відроджуючи історичне минуле Академічного ансамблю пісні й танцю Національної гвардії України із дрібних уламків його творчого мистецького життя, в представленому дослідженні включено факти, які були надані ветеранами й артистами різних поколінь. Раніше ці факти не були зафіксовані в історії ансамблю (в/ч 3081). Відтак, їх розгляд ста-

новить історично-культурологічну та музикознавчу цікавість та актуалізує підняту тему пропонованого дослідження.

Використані джерела

1. Естрада // Українська Радянська Енциклопедія. Київ: Головна редакція УРЕ, 1979. Т. 4. С. 60.

2. Набок И. Л. Идеологическая функция музыки. Ленинград: Музыка, 1987. 78 с.

3. Садовенко С. М. Музика як дієвий механізм лікувального і регулятивного впливу на емоційно-психологічний стан людини // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 163–171.

Кушнірук Ольга Панасівна

Жанрова різновекторність хорової шевченкіани Олександра Яковчука

На сучасному етапі вагому роль у надбаннях української музичної культури посідає великий творчий доробок заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премій ім. І. Огієнка та А. Веделя Олександра Яковчука. Його професійні зацікавлення охоплюють різні жанри вокальної й інструментальної музики, – опера, балет, ораторія, кантата, симфонія, концерт, поема, камерна кантата, квартет, прелюдія і фуґа, соната, сюїта, мініатюра, обробка, – виявляючи різнобарв'я задумів, авторського підходу, інтерпретації жанрових інваріантів. Серед них, по-справжньому особливим ставленням позначена хорова музика. Як висловився П. Струць, художній керівник камерного хору «Хрещатик», котрий здійснив чимало прем'єр митця: «Хорова творчість Олександра Яковчука вражає своєю щирістю, різноманітністю та самобутністю. Сповнені драматизму хорові концерти та псалми, віртуозні обробки народних пісень, глибоко духовна Літургія Іоанна Златоустого та багато інших творів – всі вони пронизані національною визначеністю, сповнені українського мелосу. Ідеальне відчуття форми, глибинне розкриття змісту, логічне звуковедення, багата та насичена гармонічна палітра, рельєфно виділений тематизм, оригінальність авторського задуму – все це визначає його індивідуальний композиторський стиль. Олександр Яковчук є одним із найсамобутніших сучасних композиторів, які працюють у жанрі хорового мистецтва» [3, с. 20].

Особливе місце у доробку посідає звернення Майстра до морально-етичних і філософських констант поезії Т. Шевченка, пройнятої глибокою любов'ю до рідного народу та вболіванням за його поступ у ході історії. Шевченкову творчість дослідники розглядають як важливе сак-

ральне джерело в розвитку національної музичної мови, що надихало до прочитання не одне покоління українських композиторів, починаючи ще з легкої руки М. Лисенка. «Шевченківський» напрямок складає важливу складову сучасного музичного процесу, в якому розвиваються усталені й формуються нові грані творчих модусів сучасної музичної культури» [1, с. 53] (В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Бібік, М. Скорик, В. Степурко та ін.).

До корпусу шевченкіани увійшли композиції світської та духовно-релігійної тематики для мішаного складу (за винятком диптиху для жіночого хору), написані О. Яковчуком протягом останнього десятиріччя. З одної сторони, це стверджує думку про підхід до поезії Кобзаря уже зрілого, сповненого життєвим досвідом митця, для котрого думки поета не є абстрактними роздумами над долею України в тенетах історичних обставин, а писані «кров'ю серця», суголосні його особистим міркуванням і переживанням. З іншої, її поява завдячує і нинішній історії України, спраглому бажанню українців боронити свою Незалежність, будувати демократичні підвалини держави, гідно жити і з повагою бути сприйнятими світовою спільнотою. Тож саме випробуване часом, консолідуюче слово Шевченка стимулювало художню уяву композитора до написання музики. Це – дві кантати, два духовних концерти, три поеми, чотири псалми, триптих, диптих.

Більша частина – твори духовної тематики, що природно включається в загальну тенденцію зацікавлень українських композиторів, повнокровно заявлену від 1990-х. «Укорінена в культурі минулого, духовно-релігійна музика забезпечує духовний зв'язок з національною традицією і торує видиму перспективу для нових творчих шукань композиторів, для суб'єктивних інтерпретацій форми і змісту відповідно до запитів нового часу» [2, с. 8]. Симптоматичним виявився проведений 2001 р. у рамках фестивалю «Золотоверхий Київ» конкурс композиторів «Духовні псалми III тисячоліття», який значно активізував увагу митців до означеної ділянки хорової музики.

Варто наголосити, що релігійність О. Яковчука-композитора бере витоки з «Кобзаря» і пов'язана саме із Шевченковим словом. Так, митець поклав на музику усі десять «Давидових псалмів», чотири з яких – № 11, 149, 132, 53 – існують як окремі твори, решта шість об'єднані по три у духовні концерти – «На ріках круг Вавілона», «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш» (усі – 2011). Крім того, О. Яковчук звернувся до поезій «Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)» та «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19», де Т. Шевченко переосмислює розділи з книг пророків Ісаії та Ієзекіїля, що, зокрема, належать до Старого Заповіту. В результаті з-під пера ком-

позитора з'явилися хорові поеми «Радуйся, ниво неполитая» (2011) і «Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19» (2018). До цієї групи також можна долучити і поему «Молитва до Марії» для сопрано і мішаного хору (2018).

В основу частин кантати «Тече вода в синє море» з участю солістів, альтової флейти, ударних (2006, 2-га ред. – 2010, 3-тя ред. – 2018) покладено чотири «Думки» поета – «Тече вода», «Вітре буйний», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови», споріднених тематикою роздуму в одному музичному полотні. Використовуючи типовий для побудови циклу прийом контрасту, у 2-й частині О. Яковчук змальовує образ «буйного вітру» за допомогою фігуративного тематизму – стрімких тріолей у висхідному напрямку. У 3-й частині контраст досягнуто завдяки інтертекстуальному підходу автора: її розпочинає браве маршове соло ксилофона *F-dur* у дводольному метрі, яке переходить у стишений дріб малого барабана. Відповідно на нього накладається головна тема частини у соло тенора («Тяжко-важко в світі жити»), яка інтонаційно стилізує мелос шару суспільно-побутових пісень з їх мінорним ладом із підвищеними IV, VI, VII ст., тенденцією до ладової вібрації, а також розспіваністю складів, кантиленністю малюнку. У кантаті композитор через інтертекстуальність винахідливо показує узагальнений образ шевченкового слова, використавши ритмічний малюнок народної мелодії «Думи мої» на словах «тече вода», що органічно сприймається як смислова арка поміж вступом і кодою першої та фінальної частин твору. До речі, в останній перед слухачем проминуть ремінісценції і тембрового образу малого барабана з третьої частини, і тріольного тематизму із другої частини, формуючи поле генеральної кульмінації.

Своєрідним тематичним перегуком до цього твору вбачається чотиричастинна кантата «Думи мої» для баритона, мішаного хору та флейти (2018), де символ народної пісні на шевченківські слова постає ще зримішим, виводиться у назву, різноманітно трансформується у партитурі, зрештою є як поетичною, так і музичною основою крайніх частин циклу. Особливу роль відіграє включення тривалих медитативного плану монологів соло флейти на інтонаціях гуцульського ладу (початок I, III, IV ч., серединна побудова I ч.).

Варто відзначити й оригінальний Триптих («Доля», «Слава», «Муза»), що вирізняється віртуозністю авторського хорового письма, виразними опуклими емоціями, сатирою і гумором, сарказмом і любов'ю, ненавистю, відчаєм і надією на Музу і своє жадане творче безсмертя. Саме про славу, вічну славу мріяв Кобзар у названих вище віршах.

Диптих для жіночого хору у супроводі фортепіано («Тече вода з-під явора», «Над Дніпровою сагою», 2013) позначений традиційною ма-

нерою письма зі спиранням на функційну гармонію, прозорість ладогармонічного мислення, фактури, неспішний плин обраного темпоритму. Саме у такий спосіб О. Яковчук делікатно відчув і передав поетове замилування згармонізованістю картин побуту й рідної природи.

Продовжуючи кращі творчі традиції в українській музиці, хорова Шевченкіана представника київської композиторської школи О. Яковчука сприятиме піднесенню інтелектуального первня у розвитку нації, плідному вихованню нових поколінь диригентів-хормейстерів.

Використані джерела

1. Бардашевська Я. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка // Молодий вчений. 2015. № 12 (27). Ч. 4. С. 50–54.

2. Горбатенко Г. Хорове мистецтво Києва на сучасному етапі // Її ж. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи: навчально-методичний посібник. Київ–Дрогобич: Посвіт, 2015. С. 7–10.

3. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. Буклет. Київ: Спринт-Сервіс, 2013. 32 с.

Листовнича Юнона-Делія Ігорівна

Особливості вокальної техніки шпрехгезанг

ХХ століття принесло у музичне мистецтво численні нові стильові напрямки, нові виражальні засоби, нове музичне мислення та нові інтерпретаторські засоби. Останні також збагатилися, передусім – різноманітними виконавськими техніками, які потрібні були композиторам для передачі нового змісту музичного авангарду. Вокальна музика не була виключенням: в її арсеналі з'явилися численні експериментальні техніки виконання, серед яких найбільш самобутньою стала техніка шпрехгезанг.

Техніка шпрехгезанг (нім. – Sprechgesang) виникла більше ніж століття тому у творчості композитора нововіденської школи, представника музичного експресіонізму Арнольда Шенберга. Нова винайдена композитором звуковисотна система організації музичного матеріалу – додекафонія – принесла в музику нові виразові можливості і одночасно нові виконавські завдання. Музична тканина атональних музичних творів на перших етапах потребувала певного організуючого стрижню. Функцію такого стрижня міг стати літературний текст, тому він відіграє значну роль у ранніх атональних творах А. Шенберга та його послідовників. Але новий тип ускладненої атональної вокальної мелодики потребував нових засобів її виконання. Одним з таких засобів і став шпрехгезанг – вокальна техніка, що комбінує спів та речитатив.

Вперше у повній силі А. Шенберг застосував шпрехгезанг у своєму камерно-вокальному циклі «Місячний П'єро» (ор. 21, 1912). В передмові до першого видання композитор зазначив: «Мелодія, зазначена в партії голоси нотами, не призначена для співу (крім окремих, особливо відзначених винятків). Перед виконавцем стоїть завдання перетворити її в мовну мелодію, звертаючи увагу на зазначену висоту звуків. <…> Відмінність між мовленням звичайним та сполученим з музичною формою має бути виразним. Але це ніколи не має нагадувати спів» [1]. Згодом композитор використав шпрехгезанг у вокальних партіях опер «Щаслива рука» та «Мойсей і Аарон», а також у відомій своїй кантаті «Вцілілий із Варшави».

В нотації такий приблизний тон шпрехгезангу А. Шенберг позначав хрестиком на нотному штилі, що означає приблизний тон. У тих виконаннях «Місячного П'єро», якими диригував А. Шенберг, він часто просив солісток ігнорувати точність інтонації в їхній партії солістки, домагаючись тим самим передусім виразності у передачі глибинного змісту циклу. Через деякий час композитор навіть спеціально змінив спосіб нотації свого твору і записав партію вокалісти на одній лінійці. Це було потрібно йому, щоб вокалісти «старої школи» не намагалися цю партію співати, а інтонаційно «плавали» навколо звуків, максимально наближуючи спів до мовлення. У сучасній нотації шпрехгезанг найчастіше просто виписують хрестиками з штилями певних тривалостей над нотним станом.

Шпрехгезанг є мелодією, що межує з мовою. Техніка шпрехгезангу передбачає специфічне відтворення вокалістом тексту, при якому точно дотримуються лише зафіксовані в нотах ритмічні тривалості, натомість звуковисотність не витримується зовсім або витримується частково. Важливим тут є дотримання візуального виписаного в нотах рельєфу мелодії, але тільки при його наявності. Не уточнюється також, як саме голос має торкатись нотованої висоти, як швидко і в якому напрямку її залишати. Оскільки інтонування висоти звуків при використанні шпрехгезангу композитором точно не визначено, постає проблема інтерпретації музичного тексту. Інтерпретації різними вокалістами однієї і тієї ж вокальної партії, де використана техніка шпрехгезанг, будуть відрізнятись одна від одної набагато більше, ніж інтерпретації традиційних вокальних творів.

Шпрехгезанг виявився надзвичайно вдалим винаходом. Про це свідчить, зокрема, те, що цією технікою користуються і досі. Техніку шпрехгезанг використовували в своїх операх А. Берг, Б. Бріттен, В. Рим та ін.

Використані джерела

1. Павлишин С. Творчество А. Шёнберга 1899–1908 гг. // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969. С. 372–402.

Муляр Анастасія Михайлівна

Виконавський традиціоналізм і прояви в ньому «духу часу» (на прикладі виконавських версій «Рапсодії на тему Паганіні» Сергія Рахманінова)

У професійній музиці XX ст. спостерігається особливого роду двоїстість *мета-стильових* комплексів: традиціоналізм і модерн-авангард. Істотним був внесок у музику XX ст. і традиціоналістів, і представників «м'якого модерну», починаючи від М. Метнера, В. Ребікова, В. Косенка, І. Падеревського, Ф. Шрекера та ін. Традиціоналістом був, поза всяким сумнівом, С. Рахманінов, що зовсім не виключає його реактивності на модерністські й навіть авангардистські елементи, тому що «дух часу» досить чітко направляє діяльність генія. Недооцінка зазначеної чуйності на «заклик часу» з різних причинах гальмувала засвоєння спадщини С. Рахманінова, особливо що стосується зарубіжного періоду його творчості.

«Рапсодія на тему Паганіні» – багато в чому жанрове *відкриття* Рахманінова. Адже рапсодія від XIX до XX ст. існувала, відповідно до етимології її назви, як *оспівування* національного ідеалу (див. Угорські рапсодії Ф. Ліста, Румунські рапсодії Ж. Енеску, Рапсодію-блюз Дж. Гершвіна та ін.). Рапсодії С. Рахманінова на тему Кореллі ор. 42 і на тему Паганіні ор. 43 – оспівування артистичного ідеалу-образу, причому в обох випадках С. Рахманінов відсувається від класики поемних квалітетів на користь барочних інструментальних *першоформ як синкретизму варіаційності-варіантності й циклічності.*

Так самою заявкою жанрової двоїстості-троїчності (варіації, рапсодія, концерт) композитором висувається солідаризація з формами необароко Стравінського 1920–1930-х рр., аналогічно до творчості Шістки, П. Хіндеміта, модерну балетної версії М. Фокіна. Усі три жанрових зрізи твору – очевидні стильові шляхи інтерпретації, з яких вихідним є авторське виконавське прочитання. Кантиленно-гимнічні теми, які зосереджують лірику в її авторському розумінні, у даному творі складаються непросто (від III Варіації). Вони не протистоять моториці гри-фантасмагорії, але «підсвічують» її й «звільняють» у ній духовний потенціал, що підсумується у Преображенні у Варіації XVIII – зробленої з явними ознаками шопенівської ноктюрновості, тобто молитовного смирення-хваління.

С. Рахманінов у грі, як завжди, вуалює контрасти динаміки й темпу, відсторонює егоцентризм сольної демонстрації й згущаючи *облігатні* риси концертного звучання. Православний-процерковний тонус піаністичного самовираження великого Артиста спрямований до радісного передзвону заключних сторінок, здійсненого в недосяжній для інших висоті темпу.

Найбільше наближається до *монологічності* звучання Рапсодії виконання Е. Гілельса. Якщо стильова якість гри самого С. Рахманінова приймається як прояв *необарочного* світобачення, наближення до нього із традиціоналістськи-романтичним нахилом маємо у Е. Гілельса. Інтерпретація М. Плетньова містить особливого роду монологічність, як і у Е. Гілельса, з явним «відсуненням» оркестрової моці на користь сольної облігатності піаніста.

Китайський віртуоз Лан Лан гіперболізує театральні передумови музики, включаючи максимально темпово-динамічні контрасти й разом з тим гіпертрофуючи академічний проромантичний піанізм: ігрова стихія «поглинає» рахманінівське Преображення. Американець С. Гауфф також театралізує виклад, включаючи мімічно-пластичні компоненти, в яких проджазові ритмо-кластерні елементи палітри С. Рахманінова явно виділені. С. Гауфф у вищій мері переконливий у подачі російського стилю XX ст., на Заході явно асоційованого із примітивістським неокласицизмом І. Стравінського.

Нечаєва Анастасія Володимирівна

Значення української пісенної традиції у збереженні самобутності культури України XXI століття

Упродовж віків для української пісенної традиції характерною рисою завжди була і залишається нині відточена символіка з властивою їй ідеалізацією природи, людини, праці. Національний стиль, що знайшов своє відображення у мелодіях українських народних пісень, цілковито залежить від характеру образів поетичного тексту та його емоційного змісту. Яскрава національна специфічність української музики дає змогу слухачеві з першого разу відрізнити український наспів від мелодій інших народів.

Як справедливо зауважує сучасний культуролог С. Садовенко, «у наш час, коли ми прагнемо відродити національну культуру та історію українського народу, нагальним є велике і складне завдання – формування духовного світу дітей та молоді, духовності, як провідної якості

особистості» [1, с. 5]. Українські народні пісні добре зберегли ладові розмаїття, і є однією зі складових чинників етнокультури, що безпосередньо пов'язаний із традицією в його етнічному і побутовому аспекті та виступає визначальним показником як етнічної свідомості, так і національної свідомості загалом. Саме фольклор, разом з мовою та історією, в сучасних умовах становить собою основу, підґрунтя збереження етнокультури, національної свідомості народу (етносу).

Пісенний фольклор, як стала традиція народу, сфера постійних та історично зумовлених змін, є трансмісією засобів відтворення текстів, інтегруючим компонентом традиційних обрядів, унормованих форм поведінки (народний етикет), акумуляцією народної пам'яті тощо. Увібравши від найдавніших часів і до сьогодення естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвіди багатьох поколінь, український пісенний фольклор являється своєрідним концентратом духовної історії людства, а також художніх цінностей багатьох епох, зокрема й первісного мистецтва, вивчення якого становить важливу й необхідну передумову щодо розуміння спадкоємності в культурі та розуміння суспільно-історичних цінностей фольклору (за А. Іваницьким).

Отже, важливість української пісенної традиції у збереженні самобутності культури України XXI ст. є очевидною.

Використані джерела

1. Садовенко С. М. Світ фольклору: Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку // Науково-методичний посібник. Київ: КТ «Київська нотна фабрика», 2007. 332 с.

Петрушина Анна Сергіївна

Творчість Євгенії Мірошниченко у дослідженнях науковців

Українське оперне мистецтво другої половини XX ст. неможливо уявити без неперевершеної і неперсічної постаті – Євгенії Семенівни Мірошниченко (1931–2009). Співачка мала унікальний за тембром діапазон голосу (понад три октави), який вона успадкувала від своєї матері Сусанни Мірошниченко.

До вивчення творчого шляху Є. Мірошниченко зверталися науковці Людмила Волга, Геннадій Кабка, Тетяна Швачко та журналісти Валентина Аксьонова, Олег Вергеліс, Владислав Сікалов. Із дослідження Марії Касьяненко [2] відомо, що співачка народилася у с. Радянське (нині Графське) Харківської обл. Є. Мірошниченко навчалася у 1951 – 1957 рр. у Київській консерваторії у класі викладача Марії Донець-

Тессейр. Згодом співачка проходила стажування у Мілані в театрі «Ла Скала» (1956). Пізніше Є. Мірошниченко стала солісткою Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка (1957–1990) та професором у Київській консерваторії (з 1990 р.).

Про творчість Є. Мірошниченко пише музикознавиця Олена Берегова. Вона зазначає, що справжня примадонна української опери, унікальна співачка Є. Мірошниченко, блискуче володіла вокальною колоратурною технікою (від могутнього форте до прозорого піанісимо з тонким філіруванням звуку) та вміло поєднувала на сцені співочі та акторські навички. Недарма її називали «співачкою, на яку потрібно дивитися» [4].

Творчість та життя співачки завжди привертали увагу шанувальників та науковців, які вивчали її творчу манеру. Ім'я Євгенії Мірошниченко згадувалося у монографії дослідника Володимира Морозова «Таємниці вокального мовлення» (1967), де співачку було охарактеризовано, як володарку феноменального діапазону голосу серед найвизначніших світових колоратурних сопрано [3, с. 54]. Діапазон, який вважається нормою для колоратурного сопрано, має включати в себе робочу ноту – «фа» третьої октави, а Мірошниченко мала «ля» третьої, а за деякими даними – «до» четвертої октави.

Велетень оперного мистецтва Є. Мірошниченко завжди була відкрита до спілкування та передачі свого досвіду. Саме так з'являється інтерв'ю з Г. Кабкою, де вони спілкуються про вокальне мистецтво та творчу кар'єру співачки.

Сучасна науковиця Валентина Антонюк звертається до творчості Є. Мірошниченко у підручнику «Вокальна педагогіка (сольний спів)» [1]. У ньому розкрито життя та творчість видатної співачки. Більш детально та розгорнуто опис творчого та життєвого шляху Є. Мірошниченко розглянуто у монографії Т. Швачко [5], яка має біографічний характер та вийшла вже після смерті співачки. Автор монографії називала Є. Мірошниченко «співачкою від Бога», яка «поєднала кращі традиції українського оперного та європейського виконавства, стала блискучим інтерпретатором найскладніших партій колоратурного сопрано зі світового репертуару, майстром вокального й акторського перевтілення» [5, с. 9].

Дослідниця Т. Швачко представляє репертуар Є. Мірошниченко, який складається з двадцяти найскладніших оперних партій, зокрема Розіни («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Джільди та Віолетти («Ріголетто» і «Травіата» Дж. Верді). Крім того, відзначено ролі Є. Мірошниченко в операх «Лакме» Л. Деліба та «Манон» Ж. Массне. Співачка втілила образи Марфи та Шемаханської цариці в операх М.Римського-Корсакова «Царева наречена» і «Золотий півник». Оперна співачка була

переконлива в образах Цариці ночі (В. Моцарт «Чарівна флейта»), Йолан (Г. Майборода «Милана») та Мюзетти (Дж. Пуччіні «Богема»). Образи Венери («Енеїда» М. Лисенка), Лейли («Шукачі перлин» Ж. Бізе) та Лючії («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті) стали гармонічним поєднанням співу та акторської майстерності.

Використані джерела

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. 2-ге вид. Київ: LAT&K, 2012. 192 с.

2. Касьяненко М. А. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошниченко: джерелознавчий аспект : дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 249 с.

3. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Ленинград: Наука, 1967. 204 с.

4. Український інститут національної пам‘яті. URL: http://www.memory.gov.ua /news/nezlamni-evgeniya-miroshnichenko-ta-ivan-svitlichnii (дата звернення: 19.10.2019).

5. Швачко Т. О. Євгенія Мірошниченко. Київ: Муз. Україна, 2011. 276 с.

Положій Марія Олександрівна

Спів фламенко: традиції та сучасність

Фламенко є символом музичної культури Іспанії, що приваблює до себе музикантів, дослідників, поціновувачів з усього світу. ЮНЕСКО визнало фламенко частиною нематеріального світового спадку. На сьогоднішній день це мистецтво продовжує розвиватися, доповнюється новими ідеями, баченнями і дослідженнями. Його поєднують з іншими стилями музики, додаючи елементи сучасних звучань.

Фламенко є музично-танцювальним мистецтвом, головними елементами якого є: спів (cante), танець (baile) і супровід гітари (toque) [6, с. 164]. Це мистецтво народилося в Андалусії. Воно увібрало в себе риси багатьох культур, народи яких віками перебували на території Іспанії. Найбільший вплив на становлення фламенко зробили цигани, які прибули в Іспанію на початку XV ст. Іншими народами, що в різні епохи залишили слід в цьому мистецтві були кельти, араби, євреї, греки, візантійці [4, с. 26].

Спів фламенко є зразком іспанської народної музики. Його коріння сягає далекої давнини. Пісні фламенко передаються в усній формі з покоління в покоління. Навикам та особливостям співу можна навчитися у майстра, який володіє цим мистецтвом. Пісні фламенко надзвичайно експресивні, мають яскраво драматичний, часто трагічний характер звучання, чуттєвий колорит [4, с. 67]. Їх ознаками є імпровізаційна манера виконання, віртуозна мелізматика, хроматизми, поліритмія, особлива манера «горлового» співу, вузький діапазон (у більш стародавніх формах у межах чистої квінти), плавний мелодичний малюнок без стрибків, бага-

торазове повторення одного звуку, аподжіатури, тривалі оспівування опорних мелодичних звуків, часте застосування portamento та інтервалів менше пів тону [2, с. 504–505]. Розмаїття досягається кантаорами за рахунок застосування різних тембрових і динамічних відтінків. Метроритмічна структура пісень дуже багата і різноманітна [5, с. 841].

Найдавнішим видом співу фламенко є *канте хондо* (*cante jondo* в пер. – «глибинний спів»). Це драматична манера співу, для якої характерні вільний, неметризований розспів тексту з великою кількістю мелізмів та несамовитих вигуків [2, с. 504]. На думку поета і музиканта Федеріко Гарсіа Лорки, який досліджував цю традицію співу, *канте хондо* схоже на бурмотання – це спів, близький до трелів птахів, до природної музики лісу і джерела. Тільки іспанському народу під силу співати справжній *канте хондо*, пронизаний духом історії їхнього життя, традицій та культури [1, с. 51].

Переконати глядача в щирості свого виконання кантаор може тільки співаючи з дуенде. Дуенде можна уявити душею фламенко, що перетворює пісню в магію. Більшість знавців відзначають, що не існує універсального рецепту, як викликати дуенде. Його не досягти розумом, не прикликати вмінням. Це особливо натхненний, яскраво емоційний стан виконавця, який приходить, коли здобуваєш свободу від зайвих думок, що заважають доторкнутися до справжнього мистецтва [4, с. 39]. Лише дослухаючись до власних відчуттів маємо змогу осягнути справжню велич дуенде.

Культовою особистістю співу фламенко став легендарний іспанський кантаор циганського походження *Камарон де ла Ісла*. Він вважається одним із величніших виконавців фламенко всіх часів і першим виконавцем у цьому мистецтві з настільки зірковим статусом. У 80-х рр. XX ст. Камарон став родоначальником «нової хвилі» фламенко. Він завоював серця молодих слухачів завдяки відхиленню від традиційного співу і збагаченню його сучасними компонентами [3]. Не відкидаючи «чисте фламенко», він сміливо впроваджував у нього елементи з реггі, року, поп-музики.

Використані джерела

1. Гарсиа Лорка Ф. Канте хондо. Об искусстве [лекции и статьи]. Москва, 1971. С. 50–75.

2. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Москва: Музыка, 1976. 528 с.

3. Камарон де ла Ісла. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Камарон_де_ла_Исла. (дата звернення: 11.10.2019).

4. Монте Анди Э. Фламенко: тайны забытых легенд. Москва: Мусалаев, 2003. 194 с.

5. Пичугин П. А. Фламенко. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.; под ред. Ю. В. Келдиша]. Москва: Сов. Энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 838–845.

6. Пуиг Кларамунт А. Искусство танца фламенко. Москва: Искусство, 1984. 183 с.

Пруський Юрій Олександрович

ФЕНОМЕН СПІВАКІВ-КАСТРАТІВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ ЄВРОПИ

Стиль Бароко, що панував у музиці Західної Європи впродовж XVII – першої половини XVIII ст., привніс у музичну традицію вигадливої, примхливої, витонченої, ускладненої естетики надмірної віртуозності та прикрашання. На цьому тлі, мабуть, закономірним виглядає те, що чи не найяскравішим символом цієї епохи стали дивовижні співаки із невимовно красивими напівдитячими-напівжіночими голосами, сповненими в той самий час чоловічої сили та мужності – співаки-кастрати.

Вперше у Європі на вокальні здібності кастратів звернули увагу наприкінці XI ст. у Іспанії, де з'явилося чимало євнухів із мусульманських держав Піренейського півострова. Деякі з них відзначалися дивовижними голосами і почали залучатися до католицьких літургій. З кінця XVI ст. кастрати були офіційно допущені Папою Сікстом V до співу в усіх церквах Іспанії [1, с. 17], адже Католицька Церква забороняла жінкам співати у месі. Але справжній бум утворився, коли кастратів почули у Римі. Основні виконавці сопранових партій того часу – фальцетисти – не витримували ніякого порівняння із кастратами, і саме з цього часу починається становлення та розвиток культури кастратового співу. У Неаполі функціонують чотири консерваторії, де із хлопчиків-кастратів муштрують співаків-віртуозів. Звісно, спочатку їх головним призначенням було співати у церковній месі. Але дивовижні голоси не могли оминути увагу композиторів (Пері, Монтеверді, Віталі), які саме в цей час створюють новий музично-драматичний жанр – оперу. Із часом вже вся Європа опиняється у полоні італійської опери, і головні виконавці у ній – кастрати.

Штучно змінена фізіологія, що поєднує пластичність дитячого голосу із потужним чоловічим диханням, надала їм можливість піднести вокальну техніку на небачену до того часу висоту. Композитори пишуть твори, що дозволяють як найяскравіше розкрити вокальні можливості виконавців. Арії збагачуються віртуозними колоратурними пасажами. Саме в цей час закладаються основи виконавської естетики, що будуть покладені в основу bel canto – виконавської естетики досконалого володіння голосом, майстерного використання його динаміки, рівності та гомогенності звуку у всьому діапазоні. Вимоги, які раніше висувалися для кастратів, будуть орієнтиром для наступної епохи – епохи bel canto.

Естетика бароко, приязна до усього чудернацького та неприродного, радо вітала співаків із нетутешніми, «янгольськими» [1, с. 26, 27] голосами, проте інтерес до барокового співу не зникає і в наші дні. Італійська співачка Чечілія Бартолі – одна з тих сучасних виконавиць, яка відродила інтерес до творчості кастратів. Її альбомом «Sacrificium» (2009), що має підзаголовок «Арії кастратів», дозволяє відчути той рівень барокової віртуозності, що викликає подив та захоплення сьогодні, як і триста років тому.

В наш час відновлюються постановки барочних опер, до участі у яких все частіше залучають контртенорів – виконавців, які мають подібний до кастратів тембр голосу. Зокрема, заслуговує на увагу постановка опери Леонардо Вінчі «Артаксеркс», здійснена у 2012 р. продюсерською компанією Parnasus Arts Productions, що з успіхом пройшла на низці європейських оперних сцен. До участі у ній було залучено провідних оперних контртенорів, таких як Філіп Жарускі (Франція), Франко Фаджіолі (Аргентина), Макс Ценчіч (Австрія), Валер Барна-Сабадус (Румунія) та Юрій Міненко (Україна). Наслідуючи естетику оригінальної постановки 1730 р., усі партії, написані для кастратів, в тому числі і жіночі, передано контртенорам.

У своїй сольній творчості сучасні контртенори нерідко акцентують увагу на мистецтві видатних співаків кастратів. Так, Філіп Жарускі має у своєму доробку аудіоальбом із творів Н. Порпора, написаних для найвідомішого співака-кастрата – Фарінелі; Франко Фаджіолі – диск із аріями з репертуару іншого видатного кастрата – Кафарелі.

У сучасній масовій культурі так само можна спостерігати приклади естетики трансгендерного співу (Майкл Джексон, «Modern Talking», «Bee Gees», Вітас, Дімаш Кудайбергенов), так само як і прагнення штучно відтворити звучання, подібне до голосів кастратів (х/ф «Фарінеллі», «5-й елемент»). Отже, можна впевнено стверджувати, що майже два століття володарювання кастратів на співочій сцені Європи не минули марно. Прагнення досконалості, віртуозності та незвичності, започатковане найкращими співаками-кастратами, надихало і продовжує надихати виконавців різних музичних епох та стилів, що робить їх внесок у історію музики гідним всебічної та пильної уваги.

Використані джерела

1. Барбье П. История кастратов. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.

2. Кузнецова И. С. Музыка барокко: эстетические и общественные идеалы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. Вып. 6. С. 66–74.

3. Стахевич А. Г. Певцы-кастраты в итальянской опере XVII-XVIII веков. URL: https://studfiles.net/preview/8133305/ (дата звернення: 01.11.2019).

Рожак Олег Іванович

Опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського – героїко-епічна чи експресіоністська?

Опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» – один з ключових творів модерністського періоду його творчості. Проте, незважаючи на наявність в її музиці рис експресіонізму, українські дослідники дотримуються консервативного напрямку інтерпретації стилю опери. М. Копиця називає оперу героїко-патріотичною [4, с. 12], Д. Канєвська – епіко-героїчною [3, с. 10], І. Куриляк – героїко-епічною [5, с. 128], тощо. На нашу думку, така характеристика твору тісно пов'язана із тенденціями нівелювання рис експресіонізму з допомогою штампу «конфліктної драматургії» у творчості Б. Лятошинського та твердженням про українізацію музики композитора ще в середині 1920-х рр. У свою чергу, консервативна інтерпретація несправедливо перетворила актуальну оперу кінця 1920-х із очевидними ознаками естетики експресіонізму на «народницьку» лисенківську, чи навіть глінкінсько-бородінську музичну драму.

В процесі аналізу партитури опери, було виявлено, що музика епічного характеру займає в ній всього лиш близько однієї сьомої частини від всього твору. Приблизно таку ж частину хорових сцен в опері можна інтерпретувати в дусі типової російської чи української «народницької» опери (жанрово-побутові епізоди «Закувала зозуленька» і «Гей, цора, підківочки»). Проте, такий початок твору, разом із деякими іншими впізнаваними рисами (протистояння «народу» і «ворогів», зображення ворожого табору через балетні номери, тощо) став приводом для порівнянь опери Б. Лятошинського із російськими «аналогами» XIX ст. Дослідниця Г. Веселовська констатує, що характер музики опери вкупі зі специфікою її постановки спростовують цю ілюзію: «... музика була позначена новаторством і тяжіла до експресіонізму; <...> Мистецький загал не сприйняв новаторського за своїми стилістичними характеристиками музичного матеріалу Б. Лятошинського, не зрозумів глядач і постановочних прийомів оперної режисури В. Манзія, М. Фореггера, сценографічних експериментів І. Назарова, О. Хвостенка-Хвостова й А. Петрицького» [1, с. 49].

На наше переконання, головною драматургічною лінією в опері є кохання Максима і Мирослави. Першим аргументом на користь цієї тези є відстоювання обов'язкової присутності «романтики» [2, с. 18] в опері лібретистом Я. Мамонтовим. Натомість, про начебто основну (пропагандистську) лінію, яку передбачали замовники опери – боротьба народу із загарбником, яка мала б актуалізувати зміст опери і прив'язати йо-

го до революційних реалій, автор лібрето висловлюється досить формально і непереконливо [2, с. 18].

Другий аргумент на користь експресіоністського трактування опери «Золотий обруч» – необов'язкова (як для «героїко-патріотичної» опери) зміна сюжету, яку здійснив Я. Мамонтов у лібрето. Мова йде про смерть Максима, якої не було в першоджерелі. Ця подія перетворює в малозначиму героїко-епічну кінцівку твору та уподібнює її до типових 1920-ті рр. «правильних» завершень творів «непролетарських» митців (інший приклад в музиці – хор Леніну в кінці експресіоністично-конструктивістської Другої симфонії Д. Шостаковича).

У якості третього і основного аргументу наводимо інтерпретацію авторами опери любовної лінії Максима і Мирослави. Очевидно, в коханні Максима і Мирослави немає нічого хворобливого, як, наприклад, у по-різному осквернених вбивством стосунках Воццека і Марі в опері «Воццек» А. Берґа чи Катерини і Сергія в опері «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича. Але постійне підкреслення теми соціальної нерівності в сценах за участі Максима і Мирослави, як нагадування про фатальність цього кохання, переконує нас в експресіоністичному ухилі опери. Вже на самому початку твору, на відміну від повісті І. Франка, Максим в якості винагороди за порятунок Мирослави просить її руки, стикаючись із різким запереченням з боку Тугара Вовка, на рівні відрази до нижчого соціального стану потенційного зятя. Легко впізнаваний лейтмотив кохання із самого початку звучить в трагічному характері, залишаючись таким протягом всієї опери. Відсутність потенційного щасливого кінця (який є у першоджерелі) в історії кохання в інтерпретації Б. Лятошинського та Я. Мамонтова лише підтверджує наші припущення щодо істинного задуму авторів опери.

Доповнює картину інтерпретації опери «Золотий обруч» в руслі музичного експресіонізму і помічена дослідниками (Д. Канєвська, Г. Веселовська, М. Новакович та ін.) наявність рис цього напрямку в музичній мові твору, а також інтерпретація Б. Лятошинським оркестру, яка, на переконання Д. Канєвської [3, с. 13] поєднує оперу «Золотий обруч» із двома іншими зразками-сучасниками експресіоністської опери – «Воццек» А. Берґа і «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича.

Враховуючи наведені нами раніше контраргументи, які свідчать про поверховість оцінки опери «Золотий обруч» як епіко-драматичної чи героїко-епічної, зробимо висновок, що, незважаючи на наявність традиційних елементів музичної мови в окремих епізодах, деяких ознак типової «народницької» опери, характеризувати «Золотий обруч» як героїко-епічну чи епіко-драматичну оперу недоцільно. Натомість, про

експресіоністичний ухил опери «Золотий обруч», окрім самої музики, свідчить трактування її авторами (не лише композитором, але й лібретистом) основної сюжетної лінії – кохання Максима та Мирослави. Фатальність їх почуттів підкреслена зображеною у гіпертрофованому вигляді соціальною нерівністю та підтверджена сценою трагічної загибелі Максима, якої не було в першоджерелі.

Використані джерела

1. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2006. Вип. 6. С. 47–54.

2. Драматург Я. Мамонтов про «Золотий обруч» // Мистецька трибуна. 1930. № 16. С. 18.

3. Канєвська Д. Б. М. Лятошинський і Д. Д. Шостакович: порівняльно-типологічний аналіз творчості: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002. 22 с.

4. Копиця М. Борис Лятошинський. Симфонія життя // Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен, 2018. С. 7–17.

5. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2018. 195 с.

Слуцька Тетяна Олегівна

Нововведення та репертуарна політика Анатолія Авдієвського

В умовах національного відродження України великого значення набуває підготовка високопрофесійних кадрів, що в подальшому передбачає передачу сучасній молоді не лише певного обсягу знань, умінь і навичок, а й цілеспрямований розвиток духовності. Особлива роль музично-естетичного виховання у формуванні духовного світу молодого покоління визначається тим, що хорове мистецтво має величезні можливості духовно-естетичного впливу на спільноту, сприяє розвитку її творчого потенціалу.

Відомо, що фундатор Народного хору Григорій Верьовка все життя збирав і досліджував фольклор, вивчав особливості не одної манери звуковідтворення, танцю, гри на народних інструментах. Відшліфував та осмислив виконавський «почерк» хору, який ніс у собі вокально-тембровий колорит історично сформованого народного гуртового співу, що завжди вирізнявся неповторністю. Після смерті Г. Верьовки хором керувала його дружина – відомий хормейстер, прекрасний музикант Елеонора Скрипчинська, а з 1966 р. вона передала дітище свого чоловіка

у надійні руки – молодому, талановитому колезі Анатолію Авдієвському, якого благословив на цей шлях іще за життя сам Г. Верьовка.

А. Авдієвський у своїй творчій діяльності сприяв трансформації Народного хору. Він вперше ввів у народний хор жіночі академічні голоси, чим розширив його виконавські можливості, оскільки його не задовольняло обмежене однорегістрове і однотемброве звучання жіночих голосів на зразок ансамблів і хорів окремих регіонів України (наприклад, Полтавщини, чи Черкащини). У хорі по-новому зазвучали відомі хорові обробки відомих народних пісень. А. Авдієвський вважав, що кожна народна пісня є унікальною і має свої темброві особливості та жанрову специфіку. Тому він у своїй творчості намагався знайти особливий звук для кожної пісні, створюючи цілком оригінальне звучання хорового колективу, яке відзначається внутрішньою музикальністю та емоційним наповненням. Саме завдяки цьому слухачі завжди впізнають виконавський стиль Народного хору, який має неповторне, оригінальне обличчя.

Кожний концертний сезон Народного хору – це праця над новими творами, робота з сучасними композиторами, віднайдення забутих пісень. Хор завжди підтримував тісні зв'язки з українськими композиторами. Репертуар хору поповнювали відомі українські композитори Ігор Шамо, Климент Домінчен, Аркадій Філіпченко, Володимир Верменич та ін. Анатолій Авдієвський звертався до творчості композиторів симфоністів з метою урізноманітнити хорове звучання індивідуальною стилістикою Євгена Станковича, Володимира Зубицького, Олександра Яковчука, Лесі Дичко та ін. Розширюючи репертуарні можливості колективу, вивчаючи складні партитури сучасних композиторів, А. Авдієвський професійно сформував хор та готував до нових звершень у сучасному хоровому мистецтві.

Спольська Олена Володимирівна

ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Розвиток фортепіанного виконавства та освіти на Тернопільщині передусім пов'язане зі становленням та діяльністю мистецьких та культурно-освітніх товариств, музичних шкіл краю (спочатку аматорських, згодом професійних), середніх та вищих музичних навчальних закладів, які відігравали роль осередків музичної культури та мистецтва.

Історія музичної культури та освіти на Тернопільщині досліджується у роботах І. Бевської, Л. Ванюги (в контексті розвитку театрального мистецтва), М. Євгеньєвої (становлення та розвиток бандурного ви-

конавства), С. Маловічка та ін. Історію фортепіанної освіти та виконавства досліджували Н. Кашкадамова, О. Криштальський, З. Лобанців-Попко, О. Рапіта, Л. Садова, Т. Старух, Л. Філоненко.

Розвиток професійної музичної освіти у другій половині ХХ ст. на Тернопіллі значно активізувався. Це пов'язано з відкриттям у 1958 р. в Тернополі музичного училища. У лютому 1958 р. Міністерство культури УРСР видало наказ «Про відкриття музичного училища в м. Тернополі», а з 1 вересня 12 викладачів-випускників Київської, Харківської, Львівської консерваторій і 60 юних музикантів розпочали перший навчальний рік [1].

З відкриттям в училищі запрацювало шість відділів: фортепіанний, струнних інструментів, народних інструментів, духових та ударних інструментів, хорового диригування та вокальний. У 1962 р. постало питання виховання викладачів теоретичних дисциплін, це сприяло відкриттю у Тернопільському музичному училищі спеціальності «Теорія музики». З метою оволодіння студентами гри на фортепіано у 1964 р. створюється предметно-циклова комісія «Загальне фортепіано». Пізніше, у 1981 р. для покращення навчально-вихованого процесу на різних відділах відкривається предметно-циклова комісія «Концертмейстерський клас і камерний ансамбль». Також в 1990-х рр. в училищі було відкрито ще дві спеціальності «Образотворче мистецтво» та «Театральне мистецтво», які на даний момент вже не працюють.

Першим директором училища, який очолював його 22 роки, став випускник Харківської консерваторії Є. Давидов. Завдяки його праці у 1963 р. училищу присвоїли ім'я видатної співачки Соломії Крушельницької. Також у 1962 р. з метою збільшення кваліфікованих спеціалістів було відкрито заочне відділення, яке працювало до 1977 р. і випустило 234 спеціалісти. У різні періоди посаду директора займали М. Подкович, В. Мандзій та М. Рудзінський. Зараз Тернопільське музичне училище очолює Л. Римар[2].

Предметно-циклова комісія «Спеціальне фортепіано» розпочала свою роботу з відкриттям училища. На перший курс у 1958 р. було зараховано 11 студентів, а їхніми викладачами стали випускники консерваторій Т. Дергаченко та І. Івченко. Оскільки з кожним роком кількість студентів зростала, постало питання про збільшення викладацького колективу. Подалі колектив оновлювався, випускники консерваторій зі всієї України та навіть Росії за направленням приїжджали працювати в Тернопільське музичне училище [2].

Великий внесок у розвиток фортепіанного відділу зробила М. Нівельт, яка очолювала відділ з 1966 по 1980 р. М. Нівельт – не тіль-

ки високопрофесійний викладач, але й чудовий методист. Вона розробила авторські програми, видані Міністерством культури України, проводить семінари, бере участь у наукових конференціях.

До отримання Україною незалежності училище було дуже русифікованим. Майже всі предмети викладались російською мовою, а викладачі були російськомовними. У класах майже не звучало музики українських композиторів, а українська музична література почала викладатись досить пізно і також російською. Українська музика виконувалась рідко, спочатку звучали твори Б. Лятошинського, М. Лисенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Косенка і досить пізно В. Барвінського, і твори сучасних композиторів – М. Скорика, С. Станковича, В. Сильвестрова.

На відділі ведеться плідна співпраця з музичними закладами міста та області. Студенти з першого курсу беруть участь у виконавській діяльності, влаштовують концерти для учнів шкіл. Відділ співпрацює з Львівською національною музичною академією ім. М. Лисенка та іншими вищими музичними інститутами. Великим досягненням є створення у 2018 р. конкурсу піаністів «На батьківщині Василя Барвінського», який відбувся у лютому цього року. Головою журі стала випускниця училища, заслужений артист України Оксана Рапіта. Членами журі були М. Бондаренко, О. Максимов та М. Щепанський.

За 60 років існування училища, фортепіанний відділ закінчили близько 1200 студентів. Більшість з них вступили у вищі навчальні заклади, частина працює у музичних школах та позашкільних установах. Кращі стали викладачами вищих навчальних закладів. Частина випускників повернулись в училище викладачами на відділи «Концклас і камерний ансамбль» та «Загальне фортепіано», а також концертмейстерами на інші відділи [2].

Використані джерела

1. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль: Астон, 2006. 445 с.

2. На музичних меридіанах. Тернопільському музичному училищу ім. Соломії Крушельницької – 50 / упор. М. Подкович. Тернопіль: Джура, 2008. 120 с.

СЕКЦІЯ 3
ДЖАЗОВЕ ТА ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Алещенко Наталія Георгіївна

III Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс джазового мистецтва «Джаз на Поштовій» у культурному просторі України

В Україні фестивальний рух є найважливішою формою віддзеркалення стану його розвитку в країні, що, в свою чергу, обумовлюється рівнем музичного професіоналізму, а також масштабом його розповсюдження серед професіональних виконавців як носіїв цієї культури та серед слухачів, які виявляють зацікавленість джазовою музикою. Кожен новий фестиваль завжди демонструє новий рівень творчих досягнень музичних виконавців, що саме і створює простір джазової культури. Важливою умовою вивчення джазового мистецтва науковцями є відстеження попиту та рівня виконавства, нових продуктів джазових фестивалів.

Визначною подією в даному контексті став III Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс джазового мистецтва «Джаз на Поштовій», який відбувся в місті Кривий Ріг 25–27 жовтня 2019 р. Фестиваль був започаткований у 2017 р. за підтримки управління Культури виконкому Криворізької міської ради, Благодійним фондом «Громадської ініціативи мешканців Кривбасу», а також місцевих музичних діячів та меценатів. Незмінним директором фестивалю є Олена Ковальська. Проте слід відмітити, що його можна вважати продовженням потужного місцевого фестивального руху, започаткованого ще наприкінці 1980-х рр. відомим українським джазовим діячем Олександром Гебелем як міжнародний фестиваль «Горизонти джазу», що був одною з надзвичайних подій як для України (тоді ще у складі Радянського Союзу), так і для світової джазової спільноти. До складу журі конкурсу були запрошені відомі діячі культури і мистецтва, відомі джазові виконавці та викладачі естрадних і джазових факультетів ЗВО України. Журі очолював знаний митець, заслужений діяч мистецтв А.Шумейко.

Метою фестивалю-конкурсу є популяризація джазової музики серед юнацтва й творчої молоді у місті Кривий Ріг та в Україні; підтримка молодих естрадно-джазових виконавців; збереження традицій, пошук нових сучасних форм, розвиток творчих здібностей, обмін досвідом. За

своєю структурою фестиваль складався з конкурсних виступів учасників, майстер-класів та концертів за участю видатних майстрів українського джазу.

Конкурсна програма охоплювала шість вікових категорій учасників від 6 до 26 і більш років у два тури за чотирма номінаціями: інструментальна музика (solo), інструментальні ансамблі (комбо-склади), вокал (solo), вокальні ансамблі (різного складу). У конкурсі взяли участь близько ста учасників з одинадцяти областей України, а саме Одеської, Полтавської, Київської, Кировоградської, Запорізької, Херсонської, Львівської, Харківської, Дніпропетровської та ін. Учасники конкурсу представляли всі типові інструменти джазового оркестру, а також скрипку та вокал. Репертуар конкурсної програми учасників складався з композицій відомих джазових стандартів американських авторів (від Дж. Гершвина, Дж. Керна, К. Портера до Б. Голсона, Х. Хенкока, Б. Мінтзера), творів українських авторів О. Саратського, Г. Саська та ін., в тому числі й обробки українських народних пісень, і що найцінніше – конкурсантами були представлені власні авторські композиції-присвяти (М. Максимович, Гран-прі – «Пам'яті Філа Вудза»). Молоді учасники показали майстерність виконавства в у різних стилях джазу (свінг, бібоп, джаз-рок, фанк, босса-нова) і володіння майстерністю імпровізації. Виступи учасників супроводжував професійний стейдж-бенд у складі В. Алтухова (фортепіано), О. Ємець (бас), В. Пех (ударні). Таким чином, юні конкурсанти отримали досвід музикування у складі музикантів високого рівня, що є однією з важливих особливостей і переваг конкурсу.

В рамках фестивалю для присутніх в залі конкурсантів, їх викладачів та всіх бажаючих на головній сцені були проведені два майстер-класи з розвитку творчих навичок і оволодінням мистецтва джазової імпровізації за участю відомих майстрів українського джазу, провідних викладачів Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра Наталії Лебедєвої – піаністки, композитора, аранжувальника, викладача класу ансамблю, Лаури Марті – самобутньої джазової співачки та Денніса Аду – відомого трубача, керівника джазового бенду Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра.

В концертній програмі фестивалю брали участь музиканти трьох поколінь, представники різних рівнів музичної освіти та професіоналізму. Наймолодше покоління артистів представив зразковий дитячий джазовий оркестр «КММШ №10» (керівник О. Зінченко). Колектив був започаткований у 1980 р. О. Гебелем і у свій час став всесвітньовідомим. Середня ланка музичної джазової освіти була представлена виступом бігбенду Криворізького обласного музичного коледжу (керівник І. Курило).

В концерті серед професійних колективів виступили естрадний оркестр Криворізького державного цирку (керівник Ю. Єсипенко) за участю одеського соліста-баяніста, Народного артиста України Володимира Мурзи, які представили синтез баянної виконавської традиції та джазової стилістики; джазовий ансамбль київських музикантів «Dennis Adu-квінтет»; спеціальним гостем фестивалю став всесвітньо відомий американський співак Чарльз Тернер III.

III Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс джазового мистецтва «Джаз на Поштовій» є визначною подією у культурно-мистецькому житті України і окремою ланкою в загальному розвитку джазового мистецтва України, продовженням джазових фестивальних традицій, закладених в Україні у 1970–1980-х рр. Окремим важливим моментом є професійно-освітня спрямованість фестивалю щодо виховання наступних поколінь джазових виконавців. Виконавський рівень фестивалю виявив тенденцію зростання професіоналізму джазових музикантів всіх рівнів та наближення до світових стандартів джазового виконавства. Зацікавленість публіки до цієї події, про що свідчить глядацький попит (заповнення концертного залу, якість та кількість відгуків слухачів у ЗМІ), показує зростання популярності джазового мистецтва в Україні.

Бартвіцький Тарас Васильович

Особливості стилю етно-рок

Рок-музика за свою більше ніж 70-річну історію пройшла надзвичайно цікавий шлях. Його особливістю стала поява численних відгалужень від «первинного» рок-н-ролу, який зародився наприкінці 1940-х – початку 1950-х рр. у США. Серед усіх стильових та жанрових різновидів року своєю оригінальністю та концептуальністю виділяються такий стиль як етно-рок.

Етно-рок поєднує в собі стилістику року із фольклорними етнічними елементами. Також існує інша назва стилю – фольк-рок. Хоча існує думка, що різниці між цими двома поняттями немає, але, на нашу думку, назва «етно-рок» більше підкреслює саме використання автентичних народних джерел та спробу «народництва» в рамках вже існуючої рок-культури, але з підкреслено національним колоритом. Натомість «фолк-рок» – це просто спроба грати так, як раніше, тобто наслідування народного стилю. «Етно» передбачає відтворення музичних особливостей конкретного етносу або наслідування їм, у «фолку» допускається змішування різної національної стилістики.

Використання фольклору завжди було основою музичної творчості. Народні пісенні та танцювальні жанри лежать в основі класичних творів, як от симфоній В. А. Моцарта та Й. Гайдна. На початку XX ст. виникла масова музична культура, яка теж в основу взяла саме народнопісенні мелодії (джаз, мюзикл тощо). Рок-музика веде своє коріння до афро-американського жанру блюз, який ліг також в основу джазу, соулу, R'n'B та інших популярних стилів.

Як окремий стильовий напрямок етно-рок виник в середині 1960-х рр. в США. До речі, термін «фолк-рок» вперше вжили в описі дебютного альбому «Mr. Tambourine Man» американського рок-гурту «The Byrds» у 1965 р. Розповсюдившись по іншим країнам, рок-музика почала залучати інтонації місцевого фольклору. На початку 1970-х рр. популярним став кельтський рок – одна із національних гілок етно-року, що характеризується використанням кельтського мелосу, традиційних інструментів (скрипки й губної гармошки) та специфічної автентичної вокальної манери співу. В країнах Східної Європи (особливо так званого «Варшавського договору» та республіках колишнього СРСР) цей напрямок розвивався у глибокому підпіллі через переслідування тогочасними комуністичними режимами цих країн. Справжній розквіт етно-року в Східній Європі прийшовся на кінець XX ст. Не виключенням стала і Україна. Вже в 1991 р. з'являються гурти «Вій» та «Гайдамаки». В другій половині 1990-х рр. починають свою кар'єру «Тінь Сонця», «Перкалаба», «Мандри», «Гуцул Каліпсо», Катя Chilly; в 2000-х рр. – «Rock–H», «Даха-Браха», «Чумацький шлях», «АтмАсфера»; в 2010-х рр. – «Один в каное», «Гич-оркестр», «The Doox», «Dakh Daughters» та численні інші гурти. Більшість із них, до речі, були лауреатами фестивалю «Червона рута».

Український етно-рок – це завжди оригінальна атмосфера поєднання прадавньої української пісні з потужним звучанням рокових рифів. В текстах етно-рок композицій зашифрований генетичний код нації. Вивчення та використання в композиціях архаїчного мелосу українського фольклору завжди є визитівкою етно-рок гуртів. Їм не властива «попсова» орієнтація на смаки широкого загалу. Звучання електрогітар органічно поєднується із тембрами автентичних етнічних інструментів – колісної ліри, бандури, грілки, сопілки, тощо. Манера співу комбінує специфічні рокові засоби (гроулінг, скрімінг) та автентичну манеру співу. Саме таке поєднання трьох компонентів (традиційні музичні інструменти, автентична манера співу та фольклорний мелос) становить основу цього напряму.

На сьогоднішній день етно-рок охоплює безліч стильових напрямків та рухів. Як один із стилів рок-музики він існує в усіх країнах, де грають рок та народну пісню. Музичні гурти, які грають в стилі етно-

рок, користуються великою популярністю не тільки в рідних країнах, а й досить успішно знайомлять слухачів по всьому світу зі своїми самобутніми культурними національними етнічними традиціями.

Бурдіян Ксенія Олегівна

ХІП-ХОП ЯК ФЕНОМЕН МОЛОДІЖНОЇ СУБКУЛЬТУРИ

Сучасні постіндустріальні суспільства є своєрідною мозаїкою з різноманітних субкультур, в яких кожна людина може знайти для себе місце. Розрізняють субкультури вікові (наприклад, радикальні молодіжні), професійні (але не кожна професія здатна створити свою субкультуру), нетрадиційні релігійні, політизовані, кримінальні, хуліганські, субкультури способу життя, спортивні, екологічні, арт-субкультури, іміджеві, музичні, інтернет-субкультури, а також субкультури, засновані на літературі, кіно, мультиплікації, іграх тощо. Визначальні риси для будь-якої субкультури можуть мати політичний, релігійний, естетичний, сексуальний або будь-який інший характер, а також і комбінацію кількох з них.

Варто зазначити, що найяскравіші субкультури пов'язані з певними жанрами та стилями сучасної масової музики. Такі субкультури називаються музичними. Музика тут є ідентифікатором різних молодіжних угруповань, вона здатна конструювати в середині них стиль життя її прихильників. Таким стилем життя у 1970-х рр. став хіп-хоп.

Хіп-хоп –це не тільки музичний стиль, це стиль життя. Хіп-хоп культура, окрім власне музичних практик (реп, діджеінг), включає в себе візуальне мистецтво (графіті), танець (брейкінг, фанк, хіп-хоп тощо), бітбокс, ді-джеїнг, ем-сінг, вуличні види спорту (паркур, bmx, скейт, баскетбол, стрітбол), так зване «вуличне знання» (knowledge), а також моду. Усі ці елементи разом складають оригінальний та жанрово насичений соціокультурний простір, комплексну багаторівневу культуру, яку ще називають «вуличною культурою», адже хіп-хоп виник саме на вулицях бідних «кольорових» кварталів американських міст.

Хіп-хоп є одночасно унікальним музичним стилем і унікальною субкультурою, оскільки своїм народженням він зобов'язаний також і політиці, а точніше – багатовіковій соціально-політичній боротьбі афроамериканського населення за свої права. Соціальна особливість цього музичного стилю полягає також в тому, що він надзвичайно швидко пройшов етап творчого становлення і вже через порівняно невеликий час після свого зародження в середині 1970-х рр. став рупором суспільства. Хіп-хоп стрімко набирав популярність, розвивався і вдосконалював-

ся. Поступово розуміння хіп-хопу як агресії змінилося справжнім розумінням свободи та боротьби проти соціальної нерівності. Лише кілька років розвитку витратив хіп-хоп на те, щоб в ньому почали з'являтися перші елементи соціального протесту, а також нотки невдоволення політикою влади, що нехарактерно для такого юного жанру і музичного світу в цілому.

Соціокультурний феномен хіп-хоп культури якраз і полягає в тому, що досить молодий напрям дуже швидко встав на шлях відкритого соціально-політичного протесту, який раніше взагалі рідко був властивий світу масової музичної культури. Однак хіп-хоп як молодіжна субкультура поступово втрачає свій гостро соціальний «контрстатус» по відношенню до домінуючої культури через комерціалізацію цього музичного стилю з початку 90-х рр. XX ст.

Хіп-хоп субкультура цікава також і своєю внутрішньою системною організацією, яка не просто включає в себе окремі особистості з їх особливими думками, поглядами, ідеями, але також є глобальною універсальною міжнародною комунікаційною системою, чиє виникнення обумовлено процесами глобалізації та інтенсивних міжкультурних взаємодій.

Отже, елементи хіп-хопу сьогодні ми можемо зустріти на кожному кроці, оскільки він інтегрувався практично в усі існуючі музичні стилі. За майже 50 років свого розвитку хіп-хоп еволюціонував від субкультури до контркультури, а зі статусу контркультури наприкінці минулого століття хіп-хоп перетворився на мейнстрім.

Васьківський Назар Анатолійович

МІСЬКИЙ РОМАНС ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

Одним із важливих джерел естрадної пісні є жанр, який визначається терміном «романс» (від дефініції «романський», тобто пов'язаний з романською культурою). Романс, як музичний вираз ліричних почуттів, в різноманітних національних проявах кожного разу набував своїх специфічних рис, але завжди базувався у своїй стилістиці на поєднанні двох тенденцій: 1) ґрунтово-фольклорної (анонімний і аматорський міські варіанти жанру); 2) академічно-професійної (романс як репрезентант концертно-камерного професійного музикування – спочатку салонного, а потім філармонічного). Взаємодією цих двох тенденцій визначається шлях, який привів в одному зі своїх розгалужень до формування естрадної пісні, де «третьопластові» (В. Конен) вокальні жанри синтезувалися з академічними.

Своєрідною перехідною ланкою між академічним романсом і естрадною піснею як «полюсами» сольної вокальної лірики, стала «російська пісня» – жанр, однаковою мірою характерний для пісенного побуту як в Росії, так і в Україні в XIX ст. «Російська пісня» і спорідненний їй український міський «солоспів» відрізнялися набагато більшою свободою і «нерегламентованістю» для виконавців, а також актуальністю для слухацького сприйняття. Будь-які зміни і модифікації тут сприймалися як природні. Це стосувалося навіть академічного романсу, зразки якого могли потрапляти в систему естрадно-пісенного музикування. Тому поступово романс – російський і український – стають основою спеціалізації багатьох естрадних виконавців.

У стилістичному «сходженні» обох романсових тенденцій спостерігається ряд особливих рис, що вплинули і на виникнення спеціального естрадного різновиду пісенно-романсового жанру. По відношенню до українських «солоспівів», крім виділення ладогармонійного фактору («гармонії солоспівів») дослідники (Б. Фільц, Т. Булат) відзначають такі тенденції, як введення в інтонаційний контекст ґрунтових українських ладоінтонацій, що впливають на характер мелодики, яка містить типові поспівки національного та інонаціонального походження.

Істотні відмінності академічної та естрадної ліній романсів-«солоспівів» укладені в області віршованих текстів, які в класичному романсі відрізняються високою художньою якістю, а в естрадній модифікації можуть складатися за «штампами», у межах «ремісничої доладності», що особливо характерно для шлягерного типу естрадно-пісенної культури. У цій області лише найкращі зразки естрадних пісень-романсів відповідають критеріям художніх текстів.

Гаркуша Марина Олегівна

«Привид Опери» Ендрю Ллойда Веббера: опера чи мюзикл?

На основі аналізу наукових праць дослідників (Т. Кудінової, Е. Кампуса, О. Андрущенко та ін.) було визначено відсутність розкриття проблем вокальної техніки в опері «Привид Опери» Е. Ллойда Веббера. Для цієї опери характерним жанроутворюючим аспектом є вокальний спів.

Чеський композитор і музикознавець Отакар Зіх (1869–1934) займався проблемами музичного мислення. Крім того, О. Зіх звернувся до оперного жанру як драматичного твору, організованого музикою, актори якого співають [2]. Він бачив функції співу у вираженні драматичного персонажа в опері з тією ж функцією, що і мова в драмі. На підставі

цього твердження він вважав, що думка про «неприродну природу співу» в опері і її «неправильність» не мають значення. Однак при зіставленні опери з мюзиклом, при певних умовах і підкреслюючи деякі специфічні особливості, згадана О. Зіхом «неприродність і неправильність» не підлягають усуненню, а, навпаки, створює умови для «істинного» світу, представленого мюзиклом [1].

Техніка оперного співу завдяки багаторічному розвитку була заснована на міцній естетичній і фізіологічній основі. Оперний спів зосереджений в основному на витонченості та «красі» в її стилізованому вираженні. З погляду стилю оперний спів є чистішим за вокал в мюзиклах, де використовується безліч технік, пов'язаних з різними жанрами (джаз, рок, поп), в тому числі й сам академічний вокал.

Для опери спосіб представлення тексту, покладеного на музику, важливіший, ніж сама мова, що може привести до неясності текстової складової. Однак слід зазначити, що навіть в опері в останні роки стався зсув у вокальній техніці, особливо у зв'язку з розвитком історично обґрунтованої інтерпретації ранньої музики. У мюзиклах, де вокальні номери частіше виконують функцію рушійної сили, ясність тексту важлива, і техніка співу обов'язково адаптується до цього.

У випадку з оперою більшою мірою використовується головний резонатор, в мюзиклах – грудний резонатор, як при розмові, але більш широко (так званий «змішаний»). Сила голосу, яка зі зменшенням обертонів в грудях, знижується, в мюзиклах балансує за рахунок використання звукових технологій. У мюзиклі використовуються найрізноманітніші засоби виразності, які практично неприпустимі в опері, такі як свідомий видих, хриплий придих, різні типи глісандо тощо.

Для оперного співу важливим є однорідність вокалу, який пов'язаний зі звуковою якістю тону, який переважає над текстом. При інтерпретації вокальної частини в мюзиклі також можливо (і часто більш ніж бажано) відхилятися від точної музичної нотації, особливо в тому, що стосується тривалості звучання. Знову ж таки, це пов'язано з чіткістю тексту, коли штучне подовження або скорочення певних голосних звуків у спробі точно зберегти музичну нотацію призводить до подальшого розміщенням акцентів в місця неприродних для мови. Слід також зазначити, що тонкі ритмічні відхилення майже неможливо позначити музичною нотацією, вони стають настільки неясними, що таке зусилля буде контрпродуктивним. Ансамблеві та хорові номери в «Привиді опери» стилістично близькі до опери, особливо з точки зору діапазону голосів (пісня «Маскарад») й інтонаційної складності (пісня «Тріумфальний Дон Хуан»).

Використані джерела

1. Březinová, Andrea. Metody výuky muzikálového zpěvu Karla Hegnera: disertační práce: 82-47-P/01 / JAMU. Brno, 2015. 209 s.

2. Zich, Otakar. Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986. 416 s.

Данілкович Ольга Олександрівна

ВИКОНАВСЬКИЙ ОБРАЗ ТА СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ (НА ПРИКЛАДІ ГУРТУ «THE HARDKISS»)

Сучасна українська естрада вражає своїм розмаїттям виконавців, гуртів, різних за стильовими та жанровими ознаками, вокальними даними, зовнішністю, манерами, проте не кожний із них досягнув успіху. Професійні естрадні виконавці володіють декількома стилістичними напрямами й манерами, які водночас мають немалий діапазон виражальних засобів. Важливим для естрадного артиста є знаходження власного сценічного іміджу. Деякі аспекти виконавського стилю та іміджу естрадного виконавця знаходимо у дослідженнях А. Верещаки, С. Манько, В. Откидача, О. Петренко та ін., проте ці роботи не висвітлюють усі аспекти образу естрадного артиста, зокрема формуванню іміджу естрадного артиста, хоча це є необхідною складовою будь-якого концертного виконавця. Правильно сформований образ артиста допомагає йому не тільки адаптуватися до майбутнього виступу, але й допомагає донести до глядача зміст музично-художнього твору [1, с. 111]. Сценічний імідж відповідно визначається образом артиста, який він втілює на сцені та за допомогою якого здійснює емоційний вплив на аудиторію. Він являється візитівкою виконавця, його самопрезентацією. Після цього важливо підтримувати свій імідж динамічним, щоб не втратити інтерес до своєї персони.

Історично склалося так, що українській музиці довелося виборювати право на існування, а музикантам – шукати визнання в сусідніх країнах. Але останнім часом ситуація дещо змінилася, і вітчизняні гурти та окремі виконавці стали більш цікавими для українського слухача. Молоді талановиті виконавці радують своєю творчістю не лише вітчизняного слухача, але гідно представляють Україну за кордоном.

Яскравим представником є прогресив-поп-рок гурт «The Hardkiss», музика яких самобутня та цікава, а яскравий стиль вирізняє їх з-поміж інших виконавців. Проект створено Юлією Саніною та Валерієм Бебко у 2011 р. Робота розпочалася з дебютної композиції «Babylon», у тому ж році гурт випустив кліп на пісню «October» [3, с. 1].

У 2012 р. «The Hardkiss» справедливо назвали відкриттям року за версією міжнародної премії MTVEMA як «Кращий український артист». До сьогоднішнього часу гурт отримав низку музичних премій та нагород, зокрема з останніх, отриманих цього року, – премія Золота Жар-птиця у номінації «Балада року» з композицією «Мелодія»; премія YUNA, де гурт був заявлений у шести номінаціях, а став переможцем в номінаціях «Найкращий рок-гурт», «Найкращий альбом», «Найкраще концертне шоу». Гурт виступав на фестивалях: «Midem», «Park Live», «Koktebel Jazz Festival», працював на одній сцені з «Prodigy», «Deftones», «Skillet», «Hurts», «Solange Knowles», виступав на 32-й церемонії відкриття Чемпіонату світу з художньої гімнастики. З моменту свого заснування «The Hardkiss»випустив чотири студійних альбоми. Окрім цього, 14 композицій не входять до них – такі, як улюблена більшістю «Прірва», балада «Журавлі», «Кораблі», «Антарктида» та інші.

Глибина та потужність вокалу Ю. Саніної гармонійно переплітаються з гітарними рифами, елементами джазу та ембієнту, жорсткого ритму та потужного драйву. Поєднання стилів поп-рок та deephouse дозволяють бути водночас самобутніми та оригінальними. Пластичність та виразність простежується в образі солістки, виражає характер та зміст виконуваних творів. Співачка – відома експериментаторка, яка гармонійно поєднує готичну естетику з жіночністю, дивує сценічним вбранням, зміною зачісок, яскравим макіяжем і сміливим іміджем, залишаючись при цьому собою. Як зазначає сама фронтвумен гурту: «Дивувати – це філософія нашої групи, яскраві образи – ілюстрація нашої музики, бути різною – мій стиль життя» [2].

Виступ «The Hardkiss» – завжди непередбачуваний та цікавий. Гурт визнаний численною аудиторією, що так важливо для сучасного виконавця, адже сучасний світ вимагає від артиста яскравого, неординарного, якісного продукту. На нашу думку, гурт «The Hardkiss» представляє саме такий продукт, має власне обличчя, а тому його творчість заслуговує на подальші наукові розвідки.

Використані джерела

1. Петренко Е. В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Наука, образование, культура. Вып. 3. 2015. С. 108–116.

2. Яскраво і зухвало: Юлія Саніна здивувала кардинальною зміною іміджу. URL: https://www.obozrevatel.com/ukr/lady/beauty/yuliya-sanina-zdivuvala-kardinalnoyu-zminoyu-imidzhu.htm (дата звернення: 1.11.2019).

3. Wickström D. «Drive-Ethno-Dance» and «Hutzul Punk»: Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo)politics in a Post-Soviet Context // Yearbook for Traditional Music. 2008. Vol. 40. P. 60–88.

Долженко Іванна Ігорівна

Творча діяльність Володимира Івасюка і Миколи Мозгового та її значення у розвитку жанру української естрадної пісні

Коли ми говоримо про жанр української естрадної пісні, кожному на думку одразу спадає два імені – Володимира Івасюка та Миколи Мозгового. І дійсно, обидва митці є центральними постатями в українському естрадному мистецтві. За свою більш як півстолітню історію жанр української естрадної пісні пройшла кілька етапів розвитку, і практично на всіх етапах вклад обох митців був неоціненний. Вони проклали той шлях для розвитку української пісні, який дозволив їй стати самобутнім та оригінальним вокально-інструментальним жанром.

Першим етапом було формування української естрадної пісні як жанру у 1950-1960-х рр. у творчості композиторів Г. Майбороди, П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша та А. Кос-Анатольського, який був першим вчителем Івасюка з композиції. А. Кос-Анатольський був тим композитором, для якого пісенність була органічною та природною стихією. Саме його пісенні традиції Івасюк розвинув разом з іншими учнями А. Кос-Анатольського – Б. Янівським та В. Стегайловим. Від А. Кос-Анатольського В. Івасюк взяв передусім стилістику пісенної творчості, яку визначає мелодика, що базується на інтонаційній лексиці українського фольклору.

Етапом розквіту жанру української естрадної пісні були 1970-1980-ті рр. В цей час усюди почали з'являтись аматорські та професійні вокально-інструментальні ансамблі («Смерічка», «Червона рута», «Водограй» , «Кобза», «Мрія», «Ватра» тощо) та професійні естрадно-джазові ансамблі та оркестри (оркестр Київського державного цирку, оркестр Українського радіо та телебачення, «Дніпро», «Зелений вогник» та ін.). Цей час позначений початком творчого шляху багатьох корифеїв української естради, серед яких найбільш яскравими були композитори та співаки В. Івасюк та М. Мозговий. Саме завдяки їм жанр української естрадної пісні становиться популярним за межами УРСР. Ще навчаючись у дев'ятому класі, В. Івасюк заснував перший український вокально-інструментальний ансамбль «Буковинка», для якого написав свої перші хіти. На початку творчої кар'єри М. Мозговий був художнім керівником івано-франківського ВІА «Беркут», для якого написані його перші авторські пісні. У 1980-х рр. М. Мозговий став найкасовішим артистом в УРСР. Зібравши власний колектив «Вересень», він давав численні кон-

церти виключно з авторською програмою. Обидва митця співпрацюють із відомими українськими поетами – Ю. Рибчинським, В. Крищенком, М. Ткачем, В. Герасимовим та ін., виводячи українське слово на вершини музичного Олімпу. На жаль, саме на цьому етапі життя В. Івасюка трагічно обірвалось. Люди проводжали видатного корифея його українською піснею, якою він жив, яку зумів зробити популярною, і разом із тим показав світові милозвучність і чарівність українського слова, показав, зрештою, і Україну.

З кінця 1980-х та до середини 2000-х рр. українська естрада проходить складний етап трансформації у формат шоу-бізнесу. Громадська та активна організаторська діяльність М. Мозгового зіграла неабияку роль на цьому етапі. У 1991 р. М. Мозговий засновує Фонд імені В. Івасюка та Міжнародний конкурс естрадної пісні імені В. Івасюка. Цей конкурс за часи свого існування відкрив дорогу на сцену багатьом талановитим виконавцям. У його засновника справді був дар розпізнавати таланти. Із його легкої руки на небосхилі українського шоу-бізнесу засяяло багато нових зірок, таких як Т. Повалій, О. Пономарьов, М. Одольська та багато інших. Під час роботи генеральним директором Національного палацу «Україна» М. Мозговий за п'ять років свого керівництва зумів зробити з головної сцени української естради справжню трибуну для талановитих українських виконавців. Саме це створило те підґрунтя, за рахунок якого наступний етап розвитку української пісні, що охоплює останні 15 років, став етапом формування незалежної української естради, де жанр пісні повністю позбавився від іноземних та пострадянських впливів.

Донченко Руслан Чупанович

THRASH METAL ТА ЙОГО СТИЛЬОВІ РИСИ

Thrash Metal – один з напрямків стилю **Metal**, який дав початок всім екстремальним його різновидам. Він зародився на початку вісімдесятих в США під впливом нової хвилі британського Heavy Metal, Punk і Hardcore. Музиканти, які стоять біля витоків Trash Metal, в більшості своїй заявляють, що на них вплинули такі колективи, як «The Misfits», «Diamond Head», «Motorhead», «Venom» і «Black Flag», хоча вважається, що вперше елементи трешу були помічені в пісні групи «Queen» «Stone Cold Crazy».

Напрям характеризується жорсткістю швидких ритмічних фігур (рифів), що виконуються в низькому частотному діапазонів у порівнянні з класичним Heavy Metal та з технічним, агресивним, швидкісним сти-

лем гітарних соло у високому діапазоні частот і басово-гітарним тремоло. Лінії вокалу нерідко дисонують з інструментальною фактурою, хоча в цілому вокальну манеру, хай і досить форсовану і експресивну (частіше зустрічаються досить низькі голоси), ніяк не можна назвати антимузичною. Тексти пісень часто рясніють спробами критики суспільних устроїв, часто пов'язані з різними проявами соціальної несправедливості. У текстах використовується грубі засоби виразу мови, що ріднять Thrash Metal з Hardcore.

Найчастіше непідготовленому слухачеві здається, що пісня – це хаотичний набір звуків, хоча насправді йдеться про досить складну побудову композицій з елементами блюзу і джазу. Дуже часто використовуються хроматизми, мікст-діатоніка, часто відбувається зміна гармонії, тональності й музичного розміру в одній пісні. В основному використовуються пентатоніка і локрійській лади. При виконанні соло гітаристи часто використовують такі техніки гри, як дайв-бомба, свіп, легато, змінний штрих, пропуск струн і теппінг двома руками.

Співвідношення темпів та швидкість в піснях Thrash Metal – це те, що його відрізняє від інших стилів. Звучання музики стає вибуховим завдяки стилю гри ударних інструментів. Як правило, при виконанні музики в цьому стилі використовують удар малого барабану на кожну другу долю такту, часто використовується double time (дослівно – подвійний розмір), коли група продовжує грати в тому ж темпі, що і раніше, а барабанщик – в 2 рази швидше (умовно всі чверті перетворюються в восьмі). Також поширений несамовитий «кулеметний» стиль гри на бас-бочці – бласт-біт. Треш-ударники часто вдаються до використання двох бас-бочок одночасно, або ж використовують одну бас-бочку і так званий «кардан».

У зв'язку з високою швидкістю виконання пісень в стиль Thrash Metal багато бас-гітаристів вдаються до використання плектрів (медіаторів) замість пальців, тобто використовують медіаторну техніку гри, а не пальцеву, для отримання більш чіткого і читаного звуку. Однак деякі видатні басисти: Кліфф Бьортон і Роберт Трухільо («Metallica»), Френк Белло («Anthrax»), Рон Бродер («Coroner»), Грег Крістіан і Стів Ді-Джорджіо («Testament»), Крістіан Гізлер («Kreator») все ж виконують свої партії пальцями.

Тематична складова текстів пісень Thrash Metal включає в себе питання насильства, життя і смерті, релігії й суспільства, зокрема війни, нелюдяних звірячих почуттів, прихованих в підсвідомості, уявлення про майбутній колапс людської цивілізації (частково перегукується з ідеями панку). Також виконавці Thrash Metal пишуть тексти під враженням літературних творів: наприклад, багато перших пісень «Metallica» написані

під враженням творів Говарда Лавкрафта і Кена Кізі. На противагу іншим екстремальним напрямам в музиці, Thrash Metal часто звертається до позитивних соціальних явищ: наприклад тема енвайронменталізму простежувалася у творчості груп «Evildead», «Nuclear Assault» і багатьох інших.

Закалюжний Сергій Миколайович

Біг-бенди як об'єкт кіновтілення у 1930-1940-х роках

Класичні джазові біг-бенди стали відомі в 20-і рр. минулого століття і зберегли свою актуальність до кінця 40-х рр. Поступаючи підлітком в біг-бенд, музикант займав строго відведене місце, стаючи частиною колективу. Численні репетиції і ретельні оркестровки – причина неймовірно злагодженого, красивого і гучного звучання.

Оцінюючи успіх нової музики у публіки, режисери, починають знімати фільми, цілком побудовані на оркестрових номерах білих музикантів: «The Big Broadcast of 1937» («Велика радіопередача 1937 року») (1936), «Hollywood Hotel» (1937) за участю бенду Бенні Гудмена, «Ball of Fire» (1941) з оркестром Джина Крупи, «Las Vegas Nights» (1941) з біг-бендом Томмі Дорсі. Негритянський оркестр Кеба Келлоуея взяв участь у фільмі «International House» (1934). Тридцяті роки також свідчать про творчий тандем джазу і анімації. Одна з хитрощів, які приносили успіх, була в тому, щоб зробити персонажів з мультфільмів схожими на відомих музикантів. Навіть коли музика і музиканти були нероздільними частинами цих «картонних» історій, то джаз з фільму фігурував ще й на окремому «саундтреку», який видавався на грамплатівці або міг передаватися по радіо.

Була і економічна вигода запрошувати для озвучування невеликий джазовий ансамбль, який був набагато більш гнучким, ніж великий симфонічний оркестр, традиційно запрошений на повнометражні фільми. На додаток до «картонних» історій Уолта Діснея і інших успішних студій з'являлися і інші експериментальні мальовані картини, наприклад, з танцюючими чоловічками режисера О. Фішінґер або зроблені під впливом абстрактних ідей (реж. М. МакЛарен). Але в цих фільмах записувалися персонально і джазові піаністи. Так, А. Аммонс озвучував своєю грою «Boogie Doodle» (1948), а О. Пітерсон – фільм «Begone Dull Care» (1949).

У Голлівуді продовжували користуватися попитом і короткометражні музичні номери, зняті за сюжетами, найчастіше відповідно до тексту пісні, із залученням танцюристів, відмінно декоровані. Це були маленькі кіношедеври, їх тривалість була від 3 до 5 хвилин. Завдяки цим сюжетам

багато чудових артистів джазу зберігають на екрані для нас атмосферу 1930-1940-х рр. і продовжують дивувати своєю майстерністю і щирістю.

Впродовж воєнних років, в 1940-і рр., біг-бенди залучалися для зйомок «на сцені» або в форматі вар'єте для підйому бойового духу і нагадування про милого серцю рідному домі хлопцям, які виконували свій військовий обов'язок десь «на чужині». Так, оркестр Глена Міллера знявся у фільмах «Серенада Сонячної Долини» (1941) і «Orchestra Wives» («Дружини оркестрантів») (1942), а бенд Джиммі Дорсі в «The Fleet's In» (1942), і відразу два оркестри К. Бейсі і Б. Гудмена в фільмі «Stage Door Canteen» (1943). У тому ж 1943 р. на екрани виходить кіномюзикл «Stormy Weather» з Л. Хорн, К. Келлоуей, Т. Ф. Уоллером в головних ролях (музика Х. Арлена). Великий Л. Армстронг не тільки полонив своєю грою і голосом безліч слухачів, а й був самим запрошуваним в кіно чорношкірим артистом. Починаючи з фільму «Pennies From Heaven» («Монетки з неба», 1936), за участю Луї Армстронга було знято ряд картин. Серед них і «Новий Орлеан» (1947), де, крім великого трубача, знялися оркестр В. Германа, співачка Б. Холідей.

Біг-бенди втратили значну частину своєї популярності після Другої світової війни, але деякі оркестри продовжили гастрольну діяльність і продовжували записуватися протягом ще декількох десятків років. Однак їх музику вже не можна віднести до класичного біг-бендового стилю, оскільки як вона трансформувалася під впливом часу та нових напрямків. Ансамблі Сана Ра, Чарльза Мангуса, Бойда Байберна та інших «зіркових» керівників займалися дослідженням нових течій, інструментовок, підходів до гармонії та імпровізації. На сьогоднішній день біг-бенди є стандартом джазового освіти, на весь світ відомі колективи Лінкольн-Центру, Карнегі-Холу.

Отже, у XX ст. виступи біг-бендів стали не лише музичним напрямком. Артисти були своєрідним «музами», які надихали тогочасних художників, літераторів, кінорежисерів. Багато видатних піаністів періоду 1930-1940-х рр. залишили плоди своєї творчості в кіномистецтві. Це – Дюк Еллінгтон, Джеймс П. Джонсон, Каунт Бейсі, Ерл Хайнс, Томас «Фетс» Уоллер, Альберт Аммонс, Оскар Пітерсон, Тедді Уїлсон, Арт Тейтум та ін.

Кальченко Альона Ігорівна

ГУРТ «THE BEATLES» В СВІТОВОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У першій половині 50-х рр. XX ст. у Сполучених Штатах Америки формується складне і неоднозначне явище як рок. Рок-музика відрізня-

лася від тогочасної поп-музики, яка не поєднувала в собі стільки напрямів. Одним з напрямів рок-музики був рок-н-рол. Цей стиль перетнув континент і прийшов до Європи, першими його зустріли британці [4, с. 10]. В середині 50-х рр. у Великобританії стали з'являтися перші власні рок-виконавці. Можливо, біт став би просто ще одним кроком на шляху поширення року, який згадувався б лише в деяких рядках підручників з історії музики, якби не творчість легендарного гурту «The Beatles» [2].

Гурт «The Beatles» є винятковим явищем в масовій культурі XX ст. Почавши творити в стилі рок-н-рол, «The Beatles» стали родоначальником всіх більш-менш помітних течій в рок-музиці, таких як хеві-метал, хард-рок, психоделічний рок, глем-рок та ін. Жодна з найпопулярніших груп, серед яких «Pink Floyd», «The Rolling Stones», «Scorpions» та ін., не могли домогтися подібного успіху і впливу.

Історія «The Beatles» почалася з того, що Джон Леннон організував свою власний гурт. Як і багато самодіяльних ансамблів, вони грали, де доведеться. У 1957 р., як свідчить автор відомої книги «Історія "Бітлз"» Хантер Девіс [1], шістнадцятирічний Дж. Леннон познайомився з чотирнадцятирічним Полом Маккартні, який також став одним з «хлопчиків з каменоломні». Трохи пізніше до них приєднався і наймолодший серед них Джордж Харрісон. Треба було лише вигадати яскраву назву гурту, яка допомогла б новачкам звернути на себе увагу. В Англії в той час були модні різні «комахоподібні» (назви на кшталт «цвіркуни», «мурахи» тощо). Дж. Леннон запропонував назву «в тренді», а саме – «The Beatles» («Жуки»). У 1962 р. четвертим учасником гурту став ударник Рінго Старр. Саме таким і є всесвітньовідомий «золотий склад» «The Beatles» [4, с. 96–98].

«The Beatles» грали голосно, виглядали нечепурами, творили на сцені казна що, вони вважалися дикунами, але вони «робили шоу». В результаті вони створили своє, притаманне тільки їм, нове звучання. На початку кар'єри четверо юнаків повинні були пережити важкий рік – вони вже переїхали з Ліверпуля в Лондон, де у них не було вихідних. 11 лютого 1963 р. «The Beatles» лише за 10 годин записали весь матеріал для дебютного альбому «Please Please Me». За три місяці «The Beatles» випускають перший диск LP, який, починаючи з 12 квітня упродовж шести місяців очолював національні хіт-паради. Більшість істориків пов'язує цю подію з початком національного і світового буму популярності гурту. Ця популярність, яка отримала назву бітломанія, потім переросла власне музичну та культурну і набула значення в соціальній і політичній сфері. Гурт «The Beatles» були творцями. Дж. Леннон і П. Маккартні залишили у спадок пісні, якими завжди будуть захоплюватися, навіть коли їх зачіски, відкритість і смішну вимову давно забудуть.

В СРСР рок-н-рол був офіційно під суворою забороною: цю музику не можна було почути на державних радіостанціях, рок-музиканти виступали виключно в підпільних клубах, а ті, хто публічно визнавав свою любов до рок-музиці, в офіційних колах ставали ізгоями. Однак численні заборони лише викликали до рок-музиці підвищений інтерес молоді. Творчість гурту «The Beatles» вплинула на розвиток української рок-музики, як оригінальних рокових гуртів, так і численних ВІА, які сполучували роковий біт з фольклорними мотивами.

Музика «The Beatles» є актуальною для українських музикантів й сьогодні. Український гурт «Спів Братів» у 2014 р. здійснив свою мрію – переспівати легендарні хіти «The Beatles» українською мовою. Спочатку учасники колективу шукали українські переклади текстів «The Beatles», і після знайомства з книгою «Пісенний світ Бітлів» вирішили здійснити свій задум. У планах гурту – записати повноформатний альбом «ліверпульської четвірки» українською мовою. Наразі колектив представив на суд слухачів попурі на найбільш популярні бітлівські хіти, які розмістив на своєму каналі YouTube [3].

Відеоряд попурі вирішено у стилі ретро, де музиканти одягнені відповідно до моди 60-х рр. ХХ ст., імідж музикантів та інструментарій також нагадують бітлівський. У кліпі задіяні речі, які відсилають нас до 60-х рр. (магнітофони, радіоприймачі тощо). Можливо, музикантам з гурту «Спів Братів» бракує харизми славнозвісної «ліверпульської четвірки», але їхнім завданням не було створити ілюзію справжніх «The Beatles», а дати можливість українським слухачам наблизитися до музики класиків року завдяки перекладам їх текстів.

Використані джерела

1. Дэвис Х. Битлз. Авторизованная биография: пер. с англ.; послесловие А. В. Макаревича. Москва: Радуга, 1990. 448 с.

2. История рока–2. Британское вторжение URL: http://muz-school.ru/services/istoriya-roka---2--britanskoe-vtorjenie.html (дата звернення: 31.10.2019).

3. «Спів Бітлів» від Спів Братів. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2NSZua7ajDc (дата звернення: 31.10.2019).

4. Хижняк И. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность. Київ: Молодь, 1989. 296 с.

Квятковська Діана Сергіївна

ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «ДРУГА РІКА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ

Поп-рок – один з провідних напрямів сучасної популярної музики, який сформувався у творчості західних гуртів «Queen», «Depeche Mode», «Led Zeppelin», «Scorpions», «Bee Gees», «Bon Jovi» та ін. Предста-

вниками українського поп-року є гурт «Океан Ельзи», який актуалізував цей напрямок на українській естраді, а також гурти «Антитіла», «СКАЙ», «Друга ріка», «Без обмежень», «O.Torvald», «Мотор'ролла», «Бумбокс». Представницями поп-року є й сольні виконавиці Альона Вінницька, Міка Ньютон, Марія Бурмака. Український поп-рок сформувався на межі 1990-2000-х рр. та поступово витіснив інші види року.

Одним із гуртів, які є обличчям української музичної сцени, є «Друга ріка». Колектив започаткований у 1996 р. в Житомирі, він починав свою діяльність з англомовного репертуару, проте справжній їх прорив відбувся після знайомства з гуртом «Скрябін», за допомогою якого було записано дебютний альбом «Я є». Учасники колективу відразу ж стали популярними в українському шоу-бізнесі. З того часу гурт випустив 7 студійних альбомів, дві збірки, відсвяткував своє 20-річчя великим всеукраїнським туром. За час своєї діяльності склад учасників майже незмінний, окрім гітариста Тараса Мельничука та бас-гітариста Віктора Скуратовського. Незмінним лідером гурту і сьогодні залишається Валерій Харчишин.

На сьогодні гурт став справді культовим на українському майданчику. Недарма, «Другу ріку» відносять до п'ятірки найкращих українських гуртів, які варто слухати сьогодні [1]. Їх пісні завжди стають хітами та викликають емоційний відгук у слухачів. Справжнім досягненням музиканти вважають свій останній альбом «Піраміда», який вийшов у грудні 2017 р.

«Друга ріка» зараз посідає лідируючі позиції серед усіх українських гуртів за кількістю лайків, закачувань та прослуховувань. І це, на нашу думку, цілком справедливо, адже учасники продовжують розвиватися та дарувати прихильникам нові хіти й організовувати унікальні концерти. 14 листопада 2019 р. у Жовтневому палаці відбувся акустичний концерт легендарних рокерів за участю симфонічного оркестру, в рамках шоу можна було почути як нові, так і відомі хіти.

У розвитку української рок-музики та поп-року гурт «Друга ріка» зіграв важливу роль і як один з перших колективів, що почав працювати у цьому стильовому відгалуженні року, і як гурт, що має значний мистецький доробок, тому його вивчення стане необхідним кроком у створенні цілісної картини розвитку вітчизняного року.

Використані джерела

1. 5 гуртів з 90-х, які варто слухати і в 2018. URL: https://artworld.in.ua/mistetstvo/5-gurtiv-z-90-h-jaki-varto-sluhaty-i-v-2018/ (дата звернення: 29.10.2019).

Лукашова Олена Володимирівна

Особливості функціонування ансамблів пісні і танцю в сучасній Україні

Сценічне вокально-інструментальне мистецтво є багатоманітним явищем сучасної художньої культури. Ансамблі пісні і танцю посідають провідне місце серед інших музичних колективів, що, перш за все, обумовлено їх функціональною специфікою. Для глибшого аналізу сучасних форм побутування української військової музики необхідно детальніше розглянути поняття ансамблю пісні і танцю.

Ансамбль пісні і танцю – це художній концертно-естрадний колектив, в творчості якого поєднуються різні види мистецтва – вокальне (хор, ансамблю, соло), музичне (оркестр симфонічний народних інструментів), хореографічне (сольні танці, ансамблі). Ансамблі пісні і танцю розрізняються між собою основним складом, творчою спрямованістю, своєрідністю виконання, репертуарною політикою. Існують цивільні і військові ансамблі пісні і танцю. Найвідоміші українські цивільні творчі колективи: Буковинський ансамбль пісні і танцю, Гуцульський ансамбль пісні і танцю, Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок», ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля». Ансамблем пісні і танцю є й Академічний заслужений український народний хор імені Григорія Верьовки.

Найвідоміші військові колективи такого складу: Академічний ансамбль пісні і танцю Збройних сил України, Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України, Академічний ансамбль пісні і танцю Національної гвардії України. За структурою вони однакові, але в залежності від штатного розкладу кількість артистів кожного підрозділу (цеху) може варіюватися. В репертуарі таких ансамблів є пісні і танці на військову тематику, народні пісні і танці, класичні твори, твори сучасних композиторів, естрадні твори зарубіжних композиторів, естрадні пісні. Концертні програми підпорядковано єдиному сюжетно-композиційному задумові, в них є елементи театралізації.

Ансамблі пісні і танцю – це колективи військової структури, до яких входять оркестр, балетна група, солісти і хор. Традиції військових мистецьких колективів сягають корінням в минулі століття, коли створювались оркестри переважно з духових та ударних інструментів при військових частинах та військових навчальних закладах. У ХХ ст. виникла потреба в організації танцювальних груп, а потім і солістів, що було пов'язано з необхідністю розширення діапазону виражальних засобів колективів.

На сьогодні в Україні діє розгалужена мережа військових музично-хореографічних колективів, серед яких головними є Академічний ансамбль пісні і танцю Збройних сил України, Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України, Академічний ансамбль Національної гвардії України. Військові музичні колективи функціонують як естрадні, їхні програми побудовані за принципом чергування естрадних номерів. До репертуару таких колективів, окрім військової тематики (історико-патріотичних, героїчних, жанрово-побутових творів), входять народно-сценічні постановки, сучасні літературно-музичні та пісенні композиції. Дослідження творчої діяльності провідних військових ансамблів пісні і танцю показало, що ці колективи хоча і відносяться до системи Збройних сил України, направленість їх діяльності значно різниться. Розгляд аспектів суспільного життя періоду Незалежності, а саме стрімкий рівень розвитку технічного прогресу, національний характер репертуарної політики, нові тенденцій в мистецькому просторі дає змогу констатувати, що військові ансамблі пісні і танцю – це цілком новий тип військових музичних колективів, який зберігає й одночасно оновлює традиції військової музики. Новий етап існування України, як держави, характеризується значними змінами і у духовному стані суспільства. Відбувається гуманізація суспільства, і, відповідно, змінюється зміст самих творів, і не лише характер військової пісні. У добу незалежності в Україні з'являється мережа професійних військових музично-хореографічних колективів в системі Збройних сил, що з успіхом здійснюють творчу діяльність. І ця діяльність є мистецьким надбанням країни й світу.

Мариненко Олександр Олегович

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ АКАПЕЛЬНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «ТАКЕ 6»)

Приблизно з середини XX ст. починають змінюватись уявлення як виконавців, так і слухачів щодо музичної індустрії та парадигми створення та споживання якісного музичного продукту. Не оминули ці явища та процеси і акапельні естрадні колективи, зокрема в США, де на зміну чоловічим акапельним квартетам (barbershop quartet), які виконували твори з простою гармонічною фактурою та нескладною мелодичною лінією, приходять гурти, що були утворені здебільшого афроаме-

риканцями при церковних університетах. Ці колективи у своїй творчості використовували ускладнену гармонічну, темпо-ритмічну структуру та тяжіли до госпелу і джазової стилістики у виконанні.

Одним із таких колективів, який в подальшому став флагманом та дійсно культовим джазовим акапельним ансамблем на наступні щонайменше 30 років, став гурт «Take 6» — американський вокальний секстет, який виконує композиції a cappella, здебільшого у жанрі госпел. У духовні песнеспіви гурт інтегрує класичні мотиви та стилістику, а також елементи R&B та популярної музики.

Гурт був створенийа у 1980 р. студентами Oakwood University в Хантсвіллі (Алабама). Його учасники: Клод В. Макнайт III – перший тенор (з 1980 р.), Марк Кіббл – перший тенор (з 1980 р.), Девід Томас – другий тенор (з 1985 р.), Елвін Чеа – бас (з 1985 р.), Джої Кіббл – другий тенор (з 1991 р.), Крістіан Дентлі – баритон (з 2011 р.), Мервін Уоррен – другий тенор (1980–1991 рр.), Седрік Дент – баритон (1985–2011 рр.). За свою кар'єру музиканти випустили 17 оригінальних альбомів, отримали вісім премій «Греммі» (з 22 номінацій), десять нагород GMA Dove Award, а також ставали лауреатами інших престижних музичних конкурсів та по праву вважаються культовим колективом світової музичної індустрії. Девізом гурту є фраза: «Hey, let's move some mountains!».

Ключовим критерієм у формуванні репертуару ансамблю «Take 6» є прив'язка до релігійної тематики: основу творчості колективу складають обробки духовних піснеспівів, зокрема різдвяних. Всі учасники гурту є прихожанами Церкви адвентистів сьомого дня, тож такий підхід до підбору тематики є досить логічним. Твори на світські теми з'являються в альбомах випущених у 1990-х рр. («So Much To Say», «So Cool» та ін.).

Головною ж творчою особливістю гурту «Take 6» є запровадження та утвердження чіткої структури джазового акапельного колективу , яка включає 6 співаків (4 тенори, баритон, бас), де ритмізована та пульсуюча лінія басу, що одночасно виконує функцію «ударника», акордова «пачка» голосів всередині фактури твору, але відсутня вокальна перкусія та бітбокс. Ця структура в 6 виконавців в подальшому стала основою для багатьох акапельних колективів світу, зокрема послідовником такої формації в України став гурт «ManSound».

Важливим аспектом діяльності групи «Take 6» є чітка стилістична і жанрова приналежність: гурт позиціонує себе як джазовий вокальний ансамбль, який виконує твори у жанрі госпел. Окремо слід відзначити гармонічну мову колективу, вона є ускладненою за рахунок майже постійних використань різноманітних септ- , нон- та ундецимакордів, звичайний мажорний чи мінорний тризвук з'являється доволі рідко та

виконує скоріше смислову функцію. Незважаючи на складну гармонічну мову, фактура творів є досить рухливою, незалежно від темпоритмічних особливостей конкретних пісень (наприклад, у творах «Come Unto Me», «I've Got Live»). Особливістю є схильність до ускладнення гармонічної будови всередині фактури та імпровізаційність у виконанні (найчастіше сольного голосу), досить часто обробки гурту мають циклічну рондоподібну форму, де відсутнє конкретне завершення, тож в альбомах трапляються записи, які поступово затихають без конкретної заключної точки у вигляді кінцевого акорду.

Цікавим та до певної міри феноменальним аспектом діяльності «Take 6» є імпровізаційне мислення окремих солістів та гурту загалом. Всі учасники ансамблю мають африканське коріння (як відомо, африканці мають неабияку схильність до складної ритмізації та імпровізації, зокрема вокальної), і майже кожен твір у живому виконанні «Take 6» перетворюється у яскраву колективну імпровізацію (зазначимо композиції «Winter Wonderland», «I've Got Live», «Spread Love»).

Отже, з середини 1980-х рр. і до сьогодні гурт «Take 6» залишається флагманом джазової вокальної музичної індустрії та вважається одним із найкращих акапельних ансамблів всіх часів. Діяльність колективу вплинула на цілий ряд відомих музичних діячів у всьому світі, зокрема гурти «Naturally 7» (США), «Committed» (США), «ManSound» (Україна), «Acappella Express» (Росія), «Real Group» (Фінляндія) та багато інших. Унікальна структура джазової вокальної формації, ускладнена гармонічна мова та імпровізаційність мислення створюють феноменальний музичний продукт, який демонструє широку палітру виконавських можливостей гурту «Take 6» та підкреслює самобутність і оригінальність його звучання.

Момренко Катерина Вікторівна

Періодизація вокальної творчості Елли Фіцджеральд

В історії вокального джазового мистецтва існує багато відомих імен виконавців, які тією чи іншою мірою вплинули на його розвиток. Б. Сміт, Б. Холідей, Е. Фіцджеральд, С. Воен – це деякі з видатних джазових вокалістів. Особливе місце в цьому ряду належить Еллі Фіцджеральд, яка вважається однією з найбільш великих вокалісток в історії джазу. Весь творчий шлях джазової співачки можливо розділити на кілька періодів.

1). 1930–1940-ті рр. – перший період творчості Е. Фіцджеральд, який можна умовно назвати «початковим періодом», «клубним періодом», «періодом інтенсивних пошуків» або «доджазовим періодом». Його початок характеризується виконанням популярних пісень з мюзиклів без імпровізацій, але вже в кінці цього періоду співачка починає інтенсивні пошуки у сфері джазового виконавства і випускає свій перший альбом, який став переломним в її творчості.

Кар'єра джазової співачки починається з виступу в знаменитому гарлемському кінотеатрі «Аполо», де вона привертає до себе увагу керівника свінгового джазового колективу Ч. Уебба. У 1935 р. співачка записала з колективом Ч. Уебба свій перший альбом «Любов і поцілунок», який відразу ж увійшов до джазових хіт-парадів. У 1936 р., після виходу диска із записом «Mr. Paganini», вона стала привертати до себе увагу не тільки як солістка оркестру, а й як особистість. Тоді ж її запрошує на радіо Б. Гудман, потім вона працює з Т. Хілом, але досить швидко повертається назад. У 1938 р. Е. Фіцджеральд написала пісню на власні слова «A-tisket – A-tasket», яка принесла їй перший успіх, хіти –«Sing Me A Swing Song», «Oh, Yes», «Take Another Guess», «The Dipsy Doodle»,«If Dreams Come True», «Undecided». У 1944 р. виконавиця піднімається на вершину хіт-парадів та випускає платівку «Into Each Life Some Rain Must Fall». У той же період вона разом з Л. Джорданом змогла продати більше мільйона примірників «Stone Coid Dead in the Market». Першим джазовим альбомом, який зафіксував складний процес її становлення в джазі, став альбом «The War Years» (1941–1947).

У цей період великий вплив на формування Е. Фіцджеральд, як джазової вокалістки, зробило інтенсивне спілкування з музикантами Л. Армстронгом, Д. Елінгтоном, К. Бейсі. Починаючи з епохи бі-бопа, спираючись на його принципи, Е. Фіцджеральд зробила скет не тільки звичайним додатковим засобом, а й важливим стилеутворюючим принципом джазового вокалу. Першим записом на цьому шляху був запис «Flying Home». З 1946 р. менеджером співачки стає Н. Гранса, засновник антрепризи «Джаз у філармонії» («Jazz at the Philharmonic»), який зіграв ключову роль в кар'єрі співачки. У 1947 р. в шлягерах «Lady Be Good» і «How High The Moon» повністю розкрився імпровізаційний талант співачки, що дозволило вважати її їх автором і творцем.

2). 1950–1970-ті рр. – другий період творчості співачки. Це «період розквіту», «джазовий період», «період зрілості». Він є найбільш плідним у виконавській практиці співачки, де було записано найбільшу кількість альбомів і отримано багато нагород; для нього характерне виконання

джазових імпровізацій в манері скет і вирівнювання голосу до якості звучання музичного інструменту.

У 1950 р. Е. Фіцджеральд було зроблено низку монографічних записів, присвячених класиці бродвейського мюзиклу від Дж. Гершвіна до К. Портера. У той же час була зроблена спроба записати оперу Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс», де всі партії були озвучені Е. Фіцджеральд і Л. Армстронгом. Слід зазначити, що завдяки одній Е. Фіцджеральд і її акомпаніаторам в контексті мюзиклу з'являється новий жанр – пісенний альбомний цикл. Елла записує майже всі твори композиторів Дж. Гершвіна, Р. Роджерса, Л. Харта, Дж. Керна, І. Берліна. Виступ співачки супроводжують кращі студійні оркестри, до складу яких входять струнні інструменти. Отже, програми цієї співачки включала досить різноманітний репертуар: старі блюзи і робочі пісні, які виконували чорношкірі музиканти, бразильські босанови і популярні естрадні джазові композиції. Альбоми, записані в п'ятдесяті роки, залишаться кращими свідками самої плідної епохи американської музики. У сімдесяті роки голос співачки поступово починає слабшати, і вона виступає і записується тільки під акомпанемент акустичної гітари Джо Пасса.

3). 1980–1990-ті рр. – третій період творчості Е. Фіцджеральд, який умовно є «останнім періодом», «періодом епохи Е. Фіцджеральд», «періодом відомих подій», коли усі виступи і записи цієї співачки стають видатними подіями. У цей період вона – жива легенда джазового вокального виконавства, і усі виступи є великими досягненнями в історії джазового вокального виконавства.

У вісімдесяті роки її незначні виступи стають «подіями року». Останній диск із символічною назвою «All That Jazz» був записаний в березні 1989 р., а останній концерт відбувся на Вест-Палм-Біч восени 1992 р., коли їй було сімдесят вісім років.

Таким чином, всі три періоди творчості Е. Фіцджеральд характеризуються невпинними пошуками свого індивідуального виконавського стилю, де основне місце належить імпровізаційній техніці скет, родоначальницею якої й була співачка.

Муравіцька Світлана Степанівна

Творчість Сари Брайтман в контексті розвитку класичного кросоверу

Співачка з унікальним тембром голосу Сара Брайтман народилась 14 серпня 1960 р. в багатодітній родині. В дитинстві вона займалась в художній та балетній школі «Elmhurst» та брала участь у місцевих фес-

тивалях, пізніше навчалась в театральній школі і грала у виставах в лондонському театрі «Пікаділлі». Цей досвід назавжди прищепив їй любов до сцени. Як вокалістка С. Брайтман почала свою кар'єру в 14 років у гурті «Hot gossip», пісня якого «Heart to a Starship Trooper» посіла шосте місце в UK Singles Chart. Наступні роботи колективу були менш успішні, і Сара вирішує спробувати себе в іншому амплуа – у класичному вокалі. Пройшовши кастинг, С. Брайтман бере участь у постановці мюзиклу «Кішки» (1981) композитора Ендрю Ллойда Веббера. Для виконання складних партій в мюзиклах співачка бере уроки вокалу у відомого тенора Пласідо Домінго. Навчання у визнаного співака перейшло у співпрацю. Так, разом з П. Домінго молода співачка виступила у прем'єрі «Реквієму» (1985) Е. Ллойда Веббера, і цю роботу номінували на музичну премію «Греммі» в категорії «Кращий новий класичний виконавець».

Спеціально для С. Брайтман Е. Ллойд Веббер створив образ Крістіни в мюзиклі «Привид опери» (1986), прем'єра якого відбулась в театрі її Величності в Лондоні. Після прем'єри відбулося міжнародне визнання молодої артистки, зокрема після Бродвейського дебюту Сара Брайтман отримала театральну премію «Drama Desk Award» (1988), а в медійному просторі її стали називати «Ангел музики». Плідний період співпраці з Е. Ллойдом Веббером сприяв формуванню вокально-виконавської індивідуальності співачки, яка втілилася у своєрідному синтезі музичних напрямів.

Сара Брайтман однак вирішує переїхати до США, де знайомиться з Франком Петерсеном – своїм майбутнім продюсером. Цікавим експериментальним результатом цієї співпраці стали альбоми «Dive» (1993), «Fly» (у напрямі поп-рок) (1995), «Surrender: The unexpected songs» (1996) на музику Е. Ллойда Веббера. Під лейблом Angel Records вийшов альбом «Timeless» (1997) більш класичного звучання, який отримав багато міжнародних нагород і став «платиновим» у таких країнах, як США, Канада, Тайвань, Південна Африка, Данія, Швеція і Норвегія. Такий кар'єрний сплеск та міжнародне визнання стимулювало народження нового альбому «Eden» (1998), що супроводжувався світовим турне співачки. Відбулася прем'єра особистого шоу Сари Брайтман: «One night in Eden» (1999), з яким вона виступила більш ніж в 90 концертних залах.

Популярність С. Брайтман зростала і наступний альбом «La Luna» (2000) з найвідомішими класичними і популярними творами співачки став «золотим» в США ще до його виходу, а концерти проходили в залах світового значення («Метрополітен-опера», «Orchard Hall» та ін.). Вагомими на сучасному музичному просторі XXI ст. у напрямі класичний кросовер стали альбоми артистки «Classics» (2001), «Harem» (2003) зі схі-

дною тематикою, які доповнюються відеокліпами на окремі композиції. У 2006 р. світ побачив CD-альбом С. Брайтман «Diva: the Video Collection» разом зі збіркою відеокліпів, де кожну свою композицію співачка представляє в якомусь відеообразі. Сару Брайтман часто залучають до записів сайндтреків у кіноіндустрії.

Можна відзначити і міжнародні дуетні проекти у напряму класичний кросовер, де з артисткою співали: П. Домінго, К. Томпсон, Ф. Ліма, Дж. Гробан, А. Сафіна, Е. Мюррей, М. Франгуліс, А. Бочеллі, Л. Хуан та ін. В дуеті з Хосе Коррерасом Сара Брайтман виконала композицію «Amigos para siempre (Friends for life)» (1992), яка стала офіційним гімном Олімпійських ігор в Барселоні.

У 2008 р. вийшов альбом «Symphony», про який сама співачка говорить так: «Упродовж усієї моєї кар'єри я працювала у різних музичних стилях. Це перший альбом, в якому усі ці стилі поєдналися для створення різноманітного музичного пейзажу».

Співачка Сара Брайтман з унікальним голосовим тембром у виконавстві поєднує академічне звукоформування з сучасною вокальною естетикою (субтон, мовленнєва позиція тощо). Спостерігаючи такий синтез можна стверджувати, що ця співачка є яскравим представником класичного кросоверу: її творчий здобуток гармонічно поєднує твори класичного напряму і популярної музики. Серед адептів академічного вокалу такий синтез часто є об'єктом дискусій, однак своїми творчими досягненнями С. Брайтман демонструє те, що вона є унікальним явищем світової сучасної вокальної культури з міжнародним визнанням та багатомільйонною аудиторією прихильників.

Попова Аліна Олексіївна

Проблематика наукових досліджень імпровізації в джазовому мистецтві

У музичній культурі імпровізація – це специфічне явище, яке розуміють або як окремий вид творчості, або як значущу частину творчого процесу. Індивідуальна чи колективна імпровізація на основі первинно заданих ладових, мелодичних, ритмічних моделей є найдавнішим типом музичного виконання, що домінував і домінує в музичному фольклорі й професійній музиці практично всіх цивілізацій.

Джазова імпровізація – це вид художньо-креативної діяльності, під час якої творчий продукт створюється оригінальними засобами джазового мистецтва. Імпровізаційний характер спричинив стильове розмаїття джазової музики. У середовищі естрадних і джазових музикантів

набуло поширення визначення імпровізації як сольної вставки в заздалегідь виокремлене місце, вміст якої повною мірою залежить від смаку та майстерності виконавця.

Імпровізацію як музичне явище взагалі і як невід'ємний складник джазової культури досліджували такі вітчизняні та зарубіжні науковці, як: Л. Виляудас, Т. Лісовська, Н. Сродних, Л. Романюк та ін. Аналізу окремих елементів джазової стилістики (імпровізація, композиція, свінг, гармонія, інструментарій тощо) присвячені дослідження А. Азріеля, А. Одера, Г. Шуллера, Л. Переверзєва, Є. Барбана, М. Сирова, В. Олендарова, Д. Лівщиця, В. Шуліна.

Сьогодні існує достатня кількість досліджень, присвячених питанням розвитку навичок джазової імпровізації (І. Бриль, Ю. Маркін, М. Серебряний, О. Хромушин та ін.) та аранжування джазової музики (Г. Гаранян, Ю. Чугунов, А. Пчелінцев); проблематиці джазового виконавства й імпровізації (О. Баташов, Б. Гнилов, Ю. Кінус, С. Фінкельстайн) та навчання джазової імпровізації (Д. Крамер, І. Бриль, Дж. Мехіган, Дж. Кокер, В. Молотков, О. Павленко, О. Хромушин), реалізації методу формування навичок вокальної імпровізації (А. Артюнова).

Сутність джазу полягає, насамперед, у його імпровізаційному первні, у суб'єктивному сприйнятті та відчутті імпровізатором притаманних йому музично-виражальних засобів і в численних спробах і намаганнях теоретичного осмислення джазового мистецтва як явища світової музичної культури.

Самая Тетяна Вікторівна

СУЧАСНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: ТИПОЛОГІЯ ТА ХАРАКТЕРИСТИКА

Вокальне мистецтво – мистецький напрям, в якому емоційно-образне розкриття змісту твору відбувається художньо-естетичними засобами співацького голосу. Розгляд естетичних особливостей вокального виконавства передбачає певну термінологічну базу, яка наприкінці XX – початку XXI ст. значно розширила тезаурус вокаліста-фахівця. Відбулося це переважно через проникнення зарубіжних вокальних методичних джерел, що сьогодні вимагає оновлення та редагування термінології вокаліста-мистецтвознавця. Приміром, з середини минулого століття у виконавській та педагогічній діяльності активно вживався термін «манера виконання» – академічна, народна та естрадна. Сам термін є, по суті, беззмістовним, оскільки манера поведінки зовсім не визначається жанром або стильовим напрямом, а є емоційним регулятором іміджу артиста.

Особливості сценічних видів мистецтва, їх специфіка, без сумніву, впливають на індивідуальну манеру поведінки будь-якого артиста, але виконавська індивідуальність є базовою засадою лише мистецтва естради, де манера – це виконавське обличчя митця, його індивідуальна естетика. Згадаймо таких видатних виконавців, як Едіт Піаф, Еллу Фіцджеральд, Луї Армстронга, Леоніда Утьосова, Клавдію Шульженко, Дженіс Джоплін, Джо Кокера, Майкла Джексона, Мерайю Кері і багато інших. Безліч юних вокалістів намагаються копіювати, підлаштовуватись під унікальну манеру визнаних метрів. Це негативно впливає та може спотворити базовий співацький звук початківців, а також зашкодити пошуку та формуванню власного неповторного саунду молодого артиста. Таким чином, сьогодні поняття «манера» підкорегувало своє значення і у професійній вокальній лексиці вже тлумачиться як відображення індивідуальних звичок, що належать більше до артистизму співака, його харизми, характеру створеного образу на сцені, аніж школи вокального виховання.

Сучасне вокальне мистецтво розділяється на три види – народний, академічний та естрадний, кожен з яких через власні традиції генерує свої творчі завдання та формує специфічні засоби виразності. В основі *народного вокалу* – фольклорні вокальні традиції конкретного народу. Завдання даного виду – знайомство з самобутністю культури окремої національної спільноти, з унікальними обрядами, з характерним музичним та співочим мелосом, не залучаючи складну вокальну техніку. Засоби виразності, вокальні прийоми («білий» звук, «горловий» звук, йодль тощо), емоційно-образне наповнення виступів народних співаків переважно будується на національній відповідності, аніж художньо-естетичній складовій. Однак стилізацію народного співу використовують і в двох інших вокальних видах.

Характерною ознакою *академічної вокальної школи* є звукоформування класичної вокальної позиції (високої) для певних акустичних умов. Академічний (оперний, концертно-камерний) співак як остаточний звуковий результат використовує резонанс, створений акустикою того приміщення, де на даний момент відбувається виконання. У виконавця класичної школи відповідно налаштований голосовий апарат, в якому голос набуває яскраво виражену силу і об'єм, розрахований на певні акустичні умови виконання (оперний театр, камерний зал, храм чи церква з хорошою акустикою). Виконавці класичної школи, керуються багаторічними консервативними методами виховання «еталонного» голосу та історичним досвідом національних вокальних шкіл.

Естрадний (сучасний) вокал – найбільш різнобічний напрям, що поєднує в собі безліч музичних стилів і течій, сценічний вид з власною

історіографією та художньо-естетичними ознаками, в якому синтезуються засади театрального, музичного та естрадного мистецтв. Дані чинники відзначилися і на естрадному вокальному виконавстві: звукоформування в умовах роботи зі звуковою підсилювальною апаратурою та сучасною голосовою технікою. Специфіка естрадного вокалу полягає у формуванні унікального *саунду* – багатогранного визначення своєрідних характеристик і індивідуальності звучання стилю, напряму, гурту, голосової тембрації вокаліста, що відділяє його від народного та академічного видів. Якщо на заняттях з академічними співаками величезна увага приділяється звучанню самого голосу, то у вокальній естраді паралельно з голосовою складовою формується режисура твору, акцентується увага на його драматургії, метроритмічному аспекті, засобах акторської виразності, пластиці тощо.

Разом з цим існують і загальні виконавські вимоги до естрадних та академічних вокалістів на предмет повного діапазону, усталеного дихання, дикції та артикуляції, роботи резонаторів, вирівнювання регістрів, виконання певних вокальних прийомів (вібрато, філірування звуку). Міжвидові відмінності відбулися через появу та розвиток звукової апаратури, де мікрофон для естрадного співака став не лише приймачем для посилення голосового сигналу, а й аудіально змінив його звуковий контроль. Через використання підсилювальної апаратури в естрадному виконавстві звукоформування відбувається у мовленнєву позицію, відмінну від академічної високої. Зокрема, це відзначилося на трьох атаках звуку (до м'якої та твердої додалася придихова), до грудного та головного резонаторів додався змішаний (мікст), де формуються усі сучасні вокальні прийоми та голосові ефекти (гроул, ретл, субтон, скрім, вокальний злам, крек тощо), через колористику шумовими ефектами до регістрів додалися два суб-регістр (низький) та флейтовий для вокальних флажолетів. Відмінність існує і у сценічному втіленні вокального твору: основною концепцією в академічному співі є авторський задум (композитора, диригента, режисера тощо), а на естраді головним є сам виконавець, який має досконало володіти вокальним та акторським мистецтвом і вміти імпровізувати.

Сучасний стан вокального виконавства і досі є динамічним. Відмовляючись від архаїчних методик, зберігаючи кращий мистецький досвід та відкриваючи більш ефективні підходи, ми можемо більш ретельно формувати наукову лабораторію для якісної підготовки молодого покоління вокалістів.

Сафонова Анастасія Сергіївна

Імідж виконавця у вокально-естрадному мистецтві

Вокально-естрадна музики є потужним дзеркалом соціально-історичного континууму її функціонування. Це пов'язано з тим фактом, що одним з умов є фактор її тиражування, що можливо тільки за умов насиченості своєрідними інтонаційними, словесними, стильовими формулами часу. Йдеться про те, що естетичні параметри взаємодії масового естрадно-музичного мистецтва з реципієнтом, споживачем вокального-естрадного продукту ґрунтуються на культурологічно-соціологічних чинниках, які спрямовані на зовнішнє оформлення номера, на стиль поведінки виконавця.

В процесі створення комунікації в просторі естрадно-вокальної музики відповідальна роль належить саме виконавцеві, який є носієм композиційно-сценічних надбань у втіленні пісенного номеру та донесенні його змістового наповнення до реципієнта. Виконавець трактується як представник соціально-культурної сфери, його місія – бути провідником до прийнятих в суспільстві цінностям і ідеалам, його діяльність пов'язана зі спілкуванням, з публічними виступами. В такому контексті, сценічний імідж артиста є одним з необхідних умов виконання даної місії.

У соціології категорія імідж визначається як думка, як оціночне судження, що спирається на процес соціального оцінювання, тобто як соціальний портрет, сукупність властивостей, приписуваних об'єкту рекламою, пропагандою, модою, традицією з метою викликати певні реакції по відношенню до нього; як складова частина певної соціальної ролі, тобто як сукупність уявлень та очікувань, що склалися в громадській думці про те, як повинна вести себе людина відповідно до свого статусу.

Естрадне вокальне виконавство це такий різновид художньої комунікації, де через узагальнену музично-артистичну форму відбувається вид діяльності, який використовує певні універсальні для людської спільноти канони та існує у вигляді сценічної постановки та пропагує певні ціннісні концепти культури. Імідж виконавця в такому випадку набуває вирішального значення. Естрадний співак існує на межі суспільної думки, композиторського задуму та інтерпретації. При цьому імідж естрадного співака є результатом з одного боку попиту суспільства, а з іншого продуктом, що попереджає майбутній попит. Співак завжди вважався соціально-значущою фігурою. Конкретні соціокультурні умови забезпечували не тільки простір для функціонування обраного

іміджу співака, потенційну тематику його виступів, а й його можливості у формуванні певної ідеологічної культури чи її спротиву.

Отже, імідж виконавця в вокально-естрадному мистецтві є похідним з узагальнено-соціальних груп цінностей, це дозволяє говорити про створення концептуальної картини сучасності засобами музичного мистецтва в динамічній формі, яка реалізується на основі і словесного тексту, і музичного звучання, сценічного руху та інтерпретації особистістю вокаліста. У зв'язку з цим актуалізується постать естрадного виконавця, моделювання зовнішніх і внутрішніх умов формування перспективного для конкретного типу виконавця індивідуального стилю діяльності – іміджу співака. Бо тільки при вдалому іміджі виконавця можливо створення повноцінного комунікаційного простору між ним та реципієнтом. Саме формування іміджу є спосіб реалізації закладеної в музичному матеріалі змісту.

Стукало Анастасія Миколаївна

ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ТА ШОУ-БІЗНЕС ЯК ЯВИЩА КУЛЬТУРИ

Культурний простір формується багатьма феноменами, які переплітаються та взаємодіють між собою. До них належать релігія, наука, мистецтво, освіта, моральні норми поведінки людей та держави тощо. У контексті нашої тематики ми розглянемо такі культурні явища як мистецтво естради та шоу-бізнес.

Естрадне мистецтво – це вид мистецтва, що синтезує різні за напрями. Його базовими принципами є відкритість, легкість, синтетичність, лаконізм, імпровізаційність, мобільність та індивідуальність. Упродовж свого існування термін «естрада» неодноразово змінював своє значення та по-різному інтерпретувався. Естрадознавець Є. Кузнєцов у своїх роботах висвітлював проблему передумов виникнення терміну «естрада» та писав, що це пов'язано з еволюцією естрадних жанрів, їх відокремленням у самостійну галузь сценічного мистецтва. Однак, незважаючи на універсальний характер явища естрадності, дане мистецтво фіксується у конкретних естрадних формах відповідно до певних соціокультурних умов і має різні назви, наприклад, мюзик-хол, вар'єте, бурлеск. У працях естрадознавця С. Клітіна ми зустрічаємо формулювання, яке вичерпно відповідає на питання самоіндентифікації естрадного мистецва: «... поняттям естрада можна охарактеризувати усю область мистецтва жанрів, які легко сприймаються. А поняття вар'єте і кабаре (строкатість і різноманітність), мюзик-холу (музичний зал), бурлеску (жарт,

пародія) містять в собі лише окремі ознаки естрадного мистецтва» [1, с. 7]. Є. Кузнєцов одним з перших естрадознавців почав замислюватись над питанням історичних передумов виникнення естрадних жанрів і визначив, що «їх коріння лежить у народній творчості, їх зародки виросли на ґрунті фольклору, на ґрунті ігор і глумів скоморохів» [2, с. 17].

У роботах В. Откидача та Й. Пригожина ми простежуємо трансформацію терміна «естрада» у новітній термін «шоу-бізнес», в цьому контексті поняття «естрадного мистецтва» набуває архаїчного змісту і асоціюється лише з радянським періодом [3; 4]. Історичний аспект шоу-бізнесу безпосередньо пов'язаний саме з другою ознакою – видовищною природою. Словник іншомовних слів дає таке визначення: «шоу (англ. show, букв. – показ) – яскрава естрадна вистава; шоу-бізнес (англ. show business) – підприємництво, пов'язане з організацією і проведенням видовищних вистав, індустрія розваг» [6, с. 58]. Безперечно, між естрадним мистецтвом та шоу-бізнесом існують певні спільні риси, проте ототожнювати їх не можна, адже це зовсім різні явища, які є лише дотичними, та в жодному разі не ідентичними.

Український науковець Т. Самая у монографії «Вокальне мистецтво естради: український контекст» влучно висловлює: «Не складає труднощів створити чітке уявлення щодо відмінностей між поняттями "мистецтво естради" та "шоу-бізнес". <…> У мистецтві артист естради – це домінуюча одиниця, творча особистість, співавтор, інтерпретатор, який генерує в собі виконавську майстерність та імпровізаційну свободу, несе відповідальність за свій сценічний образ. У шоу-бізнесі виконавець є маріонеткою, керованою задумом продюсера, яка не має самостійного поля діяльності і творчої думки» [5, с. 12]. Відмінність цих явищ полягає в тому, що естрадне мистецтво належить до художньої культури, а шоу-бізнес є складовою масової.

Сьогодні однак на українській естраді ми спостерігаємо синтез одночасно культурної та економічної діяльності. Такі якості як зрозумілість і доступність для кожного споживача легко перетворюють її у масовий товар. Коли естрада стає більш розважальним, ніж мистецьким явищем, вона стає більш піддатливою для інтеграції в шоу-бізнес, який має на меті бути масовою індустрією розваг. Намагаючись підлаштуватися під бажання якомога більшої аудиторії, автору доводиться ставити рамки власному самовираженню, а в гіршому випадку – відмовитися від нього. У зв'язку з цим слід зазначити, що естрада, стаючи частиною шоу-бізнесу, створює напругу між своїм економічним і культурним виміром, ризикуючи впасти в крайність чистого товару, позбавленого сенсу, або, при збереженні естетичних якостей, економічно невигідного естетства.

Сучасний соціум втратив гуманістичні і високі етичні традиції. Природно-побутове оточення сучасної людини організоване так, що не розширює її естетичний світогляд, не збагачує досвід емоційно-естетичного сприйняття життєвих реалій. Художньо-естетичні засади мистецтва, в якому представлені духовні досягнення людства, поступово втрачають свої позиції в естетичному розвитку естрадного артиста. Відбувається певна вульгаризація культурного середовища, яке завдає істотної шкоди всебічному розвитку особи.

Таким чином, є необхідність у більш ґрунтовному вивченні мистецьких засад естради та технологій шоу-бізнесу, виявляти в них краще і використовувати для розвитку та збагачення національного культурного простору.

Використані джерела

1. Клитин С. Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей естрадного искусства. Москва: ГИТИС, 2002. 251 с.

2. Кузнецов В. . Эстрадно-джазовое образование в России: история, теория, профессиональная подготовка: дис. … д-ра пед. наук: 13.00.02, 13.00.08. Москва: РГБ, 2005. 467 с.

3. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця, 2013. 368 с.

4. Пригожин И. Политика – вершина шоу-бизнеса. Москва, 2001. 320 с.

5. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

6. Поплавський М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика. Київ, 2001. 560 с.

СЕКЦІЯ 4
СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: НОВІ НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аксютіна Владислава Вікторівна

ПРОБЛЕМАТИКА УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ В НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Сучасні українські балети представлені у творчості багатьох композиторів. Євген Станкович є автором балетів «Ольга» (1981) на лібрето Ю. Іллєнка, «Ніч перед Різдвом» (1990) за мотивами творів М. Гоголя та ін. Музика скрипкових концертів Мирослава Скорика стала основою балету-триптиху «Перехрестя» (2012). Тож, вивчення наукових джерел із проблем українського балетного театру та музики сучасних композиторів є актуальною темою сучасного музикознавства.

До проблем балетного театру звертаються українські дослідники П. Білаш, Н. Горбатова, М. Загайкевич, Т. Павлюк, Ю. Станішевський. Український театрознавець, провідний балетознавець Юрій Станішевський у своєму доробку має безліч наукових праць, серед яких «Український балет» (1963), «Майстри українського балету» (1971), «Сучасний балетний театр» (1973), «Балетний театр України» (1975), «Історія українського музичного театру (опера, балет, оперета)» (1979), «Балет України» (1986), «Національний академічний театр опери та балету імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (2002), «Балетний театр України. 225 років історії» (2003), «Украинский балетный театр. История и современность» (2008), «Національна опера України 2001–2011» (2012).

Національну специфіку танцювальної лексики вивчала українська музикознавиця Марія Загайкевич. Її монографії присвячені видатним композиторам С. Людкевичу, М. Вербицькому, Л. Колодубу. Вона зверталася до питань розвитку музичного театру, зокрема балетів «Пан Каньовський», «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», в яких значну увагу приділяла становленню жанрів та драматургічних форм українського балету. М. Загайкевич аналізувала балетні вистави «Марина», «Тіні забутих предків».

Монографічні дослідження розкривають творчі шляхи артисток балету з точки зору виконавських рішень у різножанрових балетних виставах (В. Захарова, А. Кравець, Ю. Тодорюк та ін.).

За останні роки з'явилася низка дисертаційних робіт, присвячених проблематиці балетного театру. Серед них дослідження Анастасії Король «Жіночі образи в українських балетах», в якому проведено комплексний аналіз та окреслено аспекти впливу балету «Лілея» К. Данькевича на подальші балетмейстерські трактування цих образів у балетних виставах 50–80-х рр. ХХ ст. Крім того, авторка дає визначення поняття «український балет», який презентує «сукупність усіх балетних вистав, створених в Україні; як діяльність вітчизняних творців балетного мистецтва в усій сукупності її проявів; вужче – стосовно балетних вистав української тематики, створених вітчизняними композиторами, де проявляються світоглядні, етичні, естетичні, психологічні тощо особливості українців» [1, с. 3].

Для вітчизняних сучасних досліджень корисним виявляється звернення науковців до розгляду питань традиції та новації у контексті загального розвитку хореографії, що складає філогенетичний ракурс. Крім того, виявити онтогенетичний ракурс дозволяє вивчення процесу інтерпретацій у реконструкціях, редакціях, постановках балетмейстерів-постмодерністів. Цим процесам присвячена дисертація Марії Коростельової, а саме, хореографічним інтерпретаціям балетів П. Чайковського кінця ХХ – початку ХХІ ст. Дослідниця робить комплексний аналіз хореографічних інтерпретаційних підходів до балетів П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» і виявляє особливості реконструкцій та редакцій балетів композитора різних балетмейстерів-постмодерністів.

Отже, огляд літератури з проблем українського балетного театру дозволяє зробити висновок про актуальність і перспективність цієї теми.

Використані джерела

1. Король А. М. Жіночі образи в українських балетах: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 165 с.

Алішер Анна Вікторівна

ЕСТЕТИКА СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ В «ДІЄВІЙ СЦЕНОГРАФІЇ» ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Поняття «дієвої сценографії» використав видатний український художник сценограф Д. Лідер. У постановці «Ярослава Мудрого» І. Кочерги він охарактеризував «дієву сценографію» так: «…оформлення має бути не просто фоном, а певним дієвим героєм вистави» [1]. Естетика сценічного простору визначається характером архітектурного взаємозв'язку сцени і глядацького залу, тобто типом сцени й особливостями,

технічною оснащеністю, масштабністю розмірів. Стійка система творення образів, естетичних уявлень, яка увібрала в себе багатовіковий історичний досвід, глибину художніх ідей, сюжетних зображень, режисерських методів – все це сприяло новаторським пошукам і технічним експериментам художників-сценографів.

Головним завданням театрального художника є оформлення простору для сценічної дії і матеріально-речове забезпечення кожного моменту цієї дії. При цьому у своєму початковому стані сценічний простір часто може бути зовсім нейтральним щодо драматургії дії і не містити в собі жодних реальних прикмет часу і місця подій. На сьогодні є актуальною «дієва сценографія» (Д. Лідер та його школа), коли оформлення сценічної дії, враховуючи характер драматичного або музичного твору та його режисерського прочитання, витворюють особливу методологію театральної вистави.

Серед майстрів нової сценографії XX ст. слід виділити А. Петрицького, О. Хвостенко-Хвостова, А. Волненко, Ф. Нірода, А. Александровича-Дочевського, М. Левитську, С. Маслобойщикова, які відтворювали найтиповіші риси, що характеризують епоху мистецького авангарду. Вказані митці прагнули до глибокої образної виразності (декорації Ф. Нірода до «Далібора» Б. Сметани (1950), «Хованщини» М. Мусоргського (1963, редакція 1986), «Пікової дами» П. Чайковського (1969), «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва (1971) тощо).

Естетика сценографічних образів складалася в постановках українських театрів зазвичай тоді, коли художницька й режисерська думка становили єдине творче ціле. Співпраця режисера і художника-сценографа мала бути чи не єдиним цілим, технічно відпрацьованим, злагодженим, щоб актор, діючий у створеному ними художньому просторі, зміг повністю розкрити головну ідею вистави. Пластичне рішення драми «Рабан» польського режисера В. Вандурського (поставленого в Києві 1932 р.) було «<…> лаконічне, загострене і сприяло сценічному перетворенню соціального змісту п'єси <…> [4, с. 15]. Художник за допомогою композиції з ширм, сходів, зігнутих площин активно заповнює сценічний простір. Верхню частину сцени формували софіти, які рухалися і супроводжували дію вистави. Доповнення конструкціями та предметами реквізиту, миттєво розкривають і дають можливість змінювати 23 картини епізодів дії [4, с. 139]. Естетичні тексти в композиції поглибленого опрацювання форм вистави проявляється як пластика актора і пластика сценічних форм та їхня взаємодія у процесі створення пластичної завершеності дії.

При реалізації «дієвої сценографії» в українських театрах режисер і художник вдавалися і до інших технічних постановницьких знахідок.

Наприклад, тільки завдяки рухові ширм створювалося враження, що персонаж втікає від переслідувачів. Зовнішня дієвість оформлення поєднувалася з дієвістю внутрішньою. Постановник Й. Лапицький і художник О. Хвостенко-Хвостов, виявивши велику винахідливість і тонку майстерність, зробили учасниками розгортання дії не тільки акторів, але й декорації. В їхній постановці і сценарії «Севільський цирульник» – оригінальний та сміливий за задумом і міцний за втіленням спектакль.

Естетика сценічного простору вистави поєднує всі засоби художньої виразності, об'єднує всі частини постановки в гармонійне ціле і є тим візуальним середовищем, без якого дія вистави стає схематичною, а сценічні образи втрачають об'ємність і життєву достовірність. Завдяки своєму об'ємному матеріалу та динамічній сутності театральне дійство осягається не в статиці, а в динаміці, де кожна сценічна дія породжує незмінно іншу задля розкриття режисерського задуму. І «тут, як в інших мистецтвах, глядач сприймає вже готовий витвір мистецтва, але мистецтва, втіленого уже в іншій формі – динамічній, а не статичній» [3].

У сучасному українському театрі новітні технологічні прийоми можна побачити в драмі за п'єсою Павла Ар'є «На початку та наприкінці часів…» (режисер О. Кравчук, сценограф О. Хорошко). Світло й новітні прийоми відіграють провідну роль, входять як необхідний і єдиний елемент, що допомагає розкриттю ідеї і яскраво відображає образи та характери персонажів. Львівський режисер В. Стецькович працював над світловим сучасно-технологічним оформленням вистави «Оскар», де герої дитячих малюнків, намальовані самим художником, неначе оживають, рухаються. Для створення художнього простору «дієвої сценографії» використовується онлайн-камера, міксуються медіа-елементи просто під час вистави за допомогою графічного планшету. «Можна на сцені встановити екран і проектувати на нього якусь картинку, але це навряд чи «зачепить» глядача. У виставі «12 ніч» за Клімом (режисер – Євген Худзик (Театр імені Л. Курбаса), сценограф В. Стецькович робив 3D-меппінг. Декорацій на сцені майже немає, усі медіа-елементи появляються і зникають, змінюється розташування сцени. Щось схоже є і у новій виставі "Ножі в курях, або Спадок мірошника" (режисер – Володимир Кучинський)» [2]. Отже констатуємо, що сьогодні новітні технологічні прийоми лідирують в сценічному просторі XXI ст. і набувають більшого значення у сценографів.

Використані джерела

1. Бевзюк-Волошина Л. Малий і Великий світи Данила Лідера. URL: https://nstdu.com.ua/publication/maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera/ (дата звернення: 25.10.2019).

2. Дрималовський О. Професія: сценограф. Провідні театральні художники Львова про тонкощі своєї справи. URL: https://zaxid.net/profesiya_stsenograf_n1392779 (дата звернення: 25.10.2019).

3. Таиров А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. Москва: Всероссийское театральное общество, 1970. 603 с.

4. Horbatowski P. W szponach polityki: Polskie zycie teatralne w Kijowie 1919–1938. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999. 256 s.

Бекіров Усеін Різайович

КРИМСЬКОТАТАРСЬКИЙ ТЕАТР: ІСТОРІЯ ТА СЬОГОДЕННЯ

Характерними елементами, що передували зародженню кримськотатарського народного сценічного мистецтва, є: усна народна драма, яка народилася з хороводних гулянь з виконанням танців під пісенний акомпанемент танцюючих (наприклад, під час яких усіма учасниками гулянь виконувався хороводний народний танець «Хоран»), творчість народних лицедіїв («мукалідов», «масхарабазов»), літургічна драма релігійних піснеспівів, драматургічні та сценічні досліди вчительських і студентсько-учнівських театрів, поява напівпрофесійних, європейського вигляду, міських кримськотатарських народних театрів в містах Ялті, Євпаторії, Феодосії, Сімферополі, Бахчисараї. Розвиток кримськотатарського театру є невіддільним від розвитку суспільства і стану культури в цілому; з особливостями суспільного розвитку були пов'язані його розквіт або занепад, переважання в театрі тих чи інших художніх тенденцій і його роль в духовному житті країни.

14 жовтня 1901 р. стараннями Ісмаїла Гаспринського і міського голови Мустафи-Мірзи Давидовича в Бахчисараї був відкритий будинок театру. В той час ролі виконували тільки чоловіки, в тому числі і жіночі ролі. Першою кримськотатарською дівчиною, яка зіграла в національному театрі в 1906 р, була М. Солпудай. Пізніше на сцену вийшли кримські татарки А. Солпудай, Ф. Ширинська, Е. Челебієва. У 1917 р. в Сімферополі була створена жіноча трупа «Ешиль ада» («Зелений острів»), головними режисерами якої стали А. Болатукова та А. Тайганська. Слід зазначити, що А. Тайганська зіграла величезну роль в кримськотатарській драматургії дожовтневого періоду. П'єси, в яких вона грала головні ролі, – «Ешиль бапмак'лар» («Зелені черевики»), «К'рим тоюндан бир Сахна» («Одна сцена з кримської весілля»), «Чінгене чалаши» («Цигансьский курінь») – були унікальними картинами життя кримських татар початку століття. Успіхи А. Тайганської в акторській та режисерській дія-

льності, заняття педагогікою і збирання національного фольклору допомогли їй оживити сцену, наблизити її до простого народу.

З 1922 р. почався бурхливий розвиток Кримськотатарського театру. Театрознавці називають цей період «Епохою кримськотатарського ренесансу». В цей час на кримськотатарській мові були поставлені сотні п'єс як національної, так і світової класики. Ставилися п'єси Шекспіра і Мольєра, Іпчі і Лятіф-заде, Гольдоні і Бомарше, Толстого і Треньова.

Історія театру нерозривно зв'язана з трагічною долею самого народу. Під час депортації кримських татар в 1944 р. театр припинив своє існування. У 1989 р. в Криму, на рідній землі відродився національний театр, який викликав не тільки величезний інтерес, а й колосальний духовний сплеск всього народу.

Сьогодні Кримськотатарський академічний музично-драматичний театр складається з цікавих талановитих режисерів, акторів, які володіють дивовижною акторською технікою, пластикою, хорошою музичною підготовкою, глибоко знають традиції кримськотатарського театру. Актори мають неповторний внутрішній і зовнішній стиль, який без сумніву обумовлюється їх унікальним відчуттям світу, їх манерою реагувати на подію. Колектив театру регулярно бере участь і перемагає на Міжнародних театральних фестивалях: Чеховський театральний фестиваль (Ялта), Всесвітній Шекспірівський фестиваль (Единбург), «Класика сьогодні» (Кропивницький), Фестиваль античного мистецтва «Боспорські агони» (міста Криму), «Шляхами добра» (Москва), «Біла Вежа» (Брест), «Голоси Історії» (Вологда), «Етно-Діо-Сфера» (Мукачево), фестиваль країн Чорноморського регіону (Трабзон), «Стамбул-Місце-Театр» (Стамбул), «Туганлик» (Башкортостан), фольклорний фестиваль (Вісп), Каїрський міжнародний театральний фестиваль експериментальних вистав (Каїр) та ін.

Дослідження свідчать, що Кримськотатарський музично-драматичний театр – єдиний тюркомовний театр в Україні. У 2000 р. на Міжнародному театральному фестивалі «Туганлик» в Башкортостані, серед 15 кращих тюркомовних театрів світу, вітчизняний Кримськотатарський театр з виставою «Макбет» переміг в найбільшій кількості номінацій і викликав велику зацікавленість фахівців, театрознавців, журналістів. Колектив багато і успішно виступав за кордоном. У 14 містах Туреччини (Анкарі, Стамбулі, Ізміті, Кастамону та ін.) були представлені спектаклі: «Дубарали той» Ю. Болата – яскрава, весела, запальна комедія і «Ойнайік, кулейік ...» І. Бахшиша. Ця програма також була показана в Румунії, де викликала не менший інтерес. З фольклорною програмою «Гузель Кирим» колектив, гастролював в Швейцарії.

Кримськотатарський академічний музично-драматичний театр – єдиний театр кримських татар. Театр працює в різних жанрах театрального мистецтва: трагедія, драма, музична комедія, казка, а також створює концертні програми на базі національного та світового класичного музичного матеріалу. Колектив театру дозволяє собі експериментувати навіть в дуже незвичних для музично-драматичного театру жанрах.

У театрі була здійснена постановка лялькового спектаклю, «Арзи к'из» за п'єсою Р. Бекташева спільно з Кримським академічним театром ляльок. Вперше в історії кримськотатарського професійного театру здійснена постановка лялькового спектаклю для дітей кримськотатарською мовою. Одна з останніх прем'єр (12.09.2019) – музична комедія «Севгі Ікяесі» («Історія кохання»), поставлена за мотивами твору А. Велієва (режисер-постановник – Е. Аблаєв, композитор – Р. Бекіров), в основі сюжету якої одна з вічних тем – кохання.

Сьогодні театр є центром кримськотатарської культури, це невід'ємна частина народного мистецтва і життя кримськотатарського народу. Дбайливо ставлячись до традицій та спадщини минулого, кримськотатарський театр освоює сучасний драматургічний матеріал, продовжуючи плідно працювати над творами вітчизняної, світової, української, російської, турецької та азербайджанської драматургії, вносить вагомий внесок в розвиток культури та мистецтва кримськотатарського та інших народів.

Блощинський Євгеній Валерійович

СПЕЦИФІКА САУНД-ДИЗАЙНУ У СТВОРЕННІ ЗВУКОРЯДУ ДО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ

Саунд-дизайн звуковий дизайн (від англ. Sound Design – дизайн звуку) – це змішаний вид діяльності звукорежисера та дизайнера, де об'єктом для праці є звук та його носії (цифрові чи аналогові), а в деяких випадках і робота зі звуковим простором. Назва цієї діяльності говорить сама за себе, тому що її основна задача – це оформлення аудіовізуальних проектів, розробка і проектування звукошумового супроводу до екранного та мультимедійного продукту для комерційного та масового використання.

Ця професія, безумовно, специфічна і для того, щоб бути саунд-дизайнером, необхідно мати ряд навичок і бути людиною добре обізнаною із специфікою аудіовізуального простору. Власне професія настільки специфічна, що ймовірність попадання в неї «не своєї» людини вкрай мала. Крім любові до звуків, необхідно мати розвинений слух, не

обов'язково ідеальний, але якщо ви не можете відрізнити по слуху дві різні ноти або не чуєте, коли хтось фальшиво співає – ця професія точно не для саунд-дизайнера. Необхідно також розбиратися в музичних стилях та жанрах. Можна не грати на музичному інструменті, хоча це теж бажано, проте принципи роботи того чи іншого інструменту знати необхідно. Також слід розбиратися в психоакустичних особливостях сприйняття звукових коливань людським вухом. Це розуміння особливо важливо для досягнення тих чи інших цілей певного настрою та ефекту.

Професія саунд-дизайнера вимагає вміння працювати з апаратурою звукозапису, адже перед тим як обробити звук потрібно його правильно і грамотно записати. Також треба бути по природі дослідником, бо робота саунд-дизайнера потребує нестандартних рішень. Специфіка дизайну звуку полягає не тільки в створенні привабливого продукту, а й в дотриманні особливих вимог, що ставляться для його подальшого використання в структурі аудіовізуальних проектів, наприклад, в звуковій доріжці кінофільму, в програмному коді відеоігри, в контексті інсталяції або презентації тощо.

Важливо враховувати стильові і жанрові особливості конкретного проекту, його технічні параметри (формат, розмір, параметри звукових файлів), звукові матеріали (вихідні звуки, аудіо матеріали), їх властивості та різні технології звукозапису і обробки звуку. Важливим фактором для звукового дизайну є перед випускна підготовка звукового продукту – так званий «премастеринг» звуку.

Саунд-дизайн – дуже цікавий та творчий процес роботи над озвученням екранного дійства. Він потребує певних навиків та теоретичних знань від спеціаліста. Якісно і чітко підібране звукове оформлення впливає на привабливість екранного та мультимедійного продукту. Від успішно виконаного звукового дизайну багато в чому залежить успіх на ринку всього екранного проекту.

Ванюга Людмила Степанівна

Бажанов Микола Леонідович

Твори Карела Чапека на сцені українських театрів

Видатним чеським культурним діячем був письменник, драматург, публіцист, казкар та філософ Карел Чапек. Саме він ще у 1920 р. придумав слово «робот», що згодом стало одним з ключових термінів доби науково-технічної революції. Українською мовою перекладено лише незначну частку його творчого доробку, проте в його творах поєднуються ясний розум і палкі пристрасті, патріотизм і космополітизм,

увага до найменшої рослинки і цілого світу. Українською мовою твори Чапека перекладали Ю. Лісняк, С. Сакидон, В. Струтинський, Д. Андрухів, В. Шевчук, К. Забарило та ін. Дослідженням його літературної спадщини займалися видатні українські літературознавці: С. Нікольський, О. Малевич, Є. Ковтун.

Карел Чапек мав неабияке відношення до театру: працював у театрі на Виноградах в Празі як сценарист і режисер, написав статтю «Як ставиться п'єса». Чапек почав писати для театру на початку 20-х рр. XX ст. Найвідоміші його п'єси: «Грабіжник» (1920), «РУР» (1920), «Засіб Макропулоса» (1922), «З життя комах» (1921), «Біла хвороба» (1937), «Мати» (1938).

Однією з найпопулярніших п'єс була фантастична утопія «Р.У.Р». Прем'єра її відбулася 25 січня 1921 р. в Празі й відразу набула популярності серед режисерів, згодом п'єса була перекладена різними мовами і адаптована для різних театральних сцен. У 1922 р. німецький режисер Фрідріх Кайслер втілив на сцені можливо, найвідомішу з версій «Р.У.Р.у». Йому вдалося створити дивовижну, досі не бачену, сценічну «реальність». В монументальному оформленні вистави були поєднані принципи графічного дизайну, кубізму, конструктивізму та абстракціонізму В. Кандинського. До того ж, режисер використав круглий кіноекран та рухливу кінокамеру, яка у режимі реального часу створювала на екрані медіа проекцію водоспаду, огортаючи події на сцені мерехтливим, напівпрозорим серпанком [1, с. 102]. В українському театрі п'єса «Р.У.Р» була поставлена О. Загаровим на сцені Ужгородського Руського театру товариства «Просвіта» (1923). Друга постановка відбулась на сцені тоді мандрівного театру ім. М. Заньковецької також в постановці О. Загарова (1926).

У 1938 р. Карел Чапек написав п'єсу «Мати», яка мала відвертий антивоєнний характер, незважаючи на політичну ситуацію, яка на той час була в країні. Велич жінки-матері, святість найвищого обов'язку людини перед лицем загрози Вітчизні, в час найсуворіших випробувань, відповідальності кожного за долю рідного народу, за долю Батьківщини – ось що розкриває в образі Матері автор. Розкриває з величезною емоційною силою, із справді трагедійним пафосом. Чапек дотримувався антифашистських та антикомуністичних поглядів і ніколи не співпрацював з комуністичною партією. Він був ліберальною людиною і вважав, що для суспільства не прийнятні будь-які форми насильства. Саме антивоєнний пафос був підставою висунення Чапека на Нобелівську премію. Та, на жаль, премії він не отримав.

У 1973 р. на сцені Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка відбулась прем'єра вистави «Мати» Карела Чапека. Здійснив постановку головний режисер театру, народний артист УРСР Ярослав Геляс. Вистава отримала високу оцінку на Всесоюзному фестивалі чеської драматургії.

Головну роль Матері зіграла Марія Гонта. Філігранний образ матері у виконанні Марії Євгенівни – це гранична строгість, сувора готовність всіма силами захистити сина від війни, що йому загрожує. Актриса зізнається: «Пам'ятна і заглавна роль у п'єсі "Мати" чеського письменника Карела Чапека. Я в ній виступила, коли сама вже мала двох синів і розуміла материнський біль за дітей, гаряче прагнення уберегти їх, зробити все, щоб вони не стали жертвами нелюдів, які сіють ворожнечу, мріють кинути світ у полум'я війни. У виставі "Мати" вузловим місцем був монолог проти війни. В ньому я вихлюпувала страждання, горе моєї героїні, накоплене впродовж всієї вистави. Я бігала по сцені, виснажливо кричала. Цей монолог, невеличкий за обсягом, вивертав мені всю душу!» [2, с. 67]. Сила почуттів, величезна щирість і темперамент, вміння гранично загострити трагічну і емоційну складність і напруженість ситуації, подати розвиток образу, враховуючи його соціальну зумовленість – риси набуті актрисою в роботі над цим образом.

Драми Карела Чапека мали на меті впевнити кожного в абсурдності воєн, насильства. У своїх творах він намагався застерегти людство від неправильного використання технологій та експериментів, які несуть більше шкоди ніж добра. Цю тему намагалися передати глядачам зі сцени режисери та актори українських театрів.

Використані джерела

1. Гринишина М. «Механічний театр» в авангарді сценічного мистецтва 1920-х // Художня культура. Актуальні проблеми. 2015. Вип. 11. С. 96–104.

2. Хім'як В. А. Марія Гонта: Талант. Час. Особистість // Літературний Тернопіль. № 1 (54). 2013. С. 63–69.

Воротнікова Катерина Олександрівна

Опера як засіб пропаганди у СРСР

В Радянському Союзі протягом усього його існування жорстка цензура визначала, чи відповідає інформація, що йде в маси, основним ідеям комунізму. Контроль над змістом розповсюджувався і на мистецькі твори задля недопущення джерел інформації, альтернативних офіційним [3]. Пролетарської музикою вважалася тільки така, яка сягає своїм корінням в народні маси, об'єднує їх почуття, думку і волю для по-

дальшої боротьби і будівництва, організовує їх свідомість для кінцевих завдань пролетаріату як організатора комуністичного суспільства [1].

Спілка композиторів СРСР виникла 23 квітня 1932 р. Вона була сформована на підставі Постанови ЦК ВКП (б) про перебудову літературно-художніх організацій. Основними завданнями створеної Спілки були такі: 1) об'єднання сучасних провідних музикознавців і композиторів задля написання музичних творів, в яких висвітлюється життя простого радянського народу, їх боротьба за ідеали; 2) затвердження в радянській музичній творчості принципів соціалістичного реалізму, творчий розвиток кращих традицій світової і, в першу чергу, російської музичної класики і народної музики; 3) розвиток музикознавства радянського періоду на теоретичній основі марксизму-ленінізму; 4) затвердження провідною прогресивної ролі радянської музики в процесі боротьби проти впливу буржуазної ідеології [4]. Відповідно, радянські митці не могли вільно самовиражатися, зокрема обирати сюжет і засоби виразності для своїх творів. А часто їхня творчість ставала засобом пропаганди.

Можна виділити кілька основних ідей, що транслюються в оперній творчості композиторів СРСР 1920–1950-х рр. Однією з центральних стала боротьба за світле майбутнє. Ця ідея транслювалася через сюжети опер, які описували події Жовтневої революції. Зазвичай в них йшлося про мужність червоноармійців, їх боротьбу проти Білої армії. Тут варто згадати такі твори, як «Семен Котко» С. Прокоф'єва (1940), де описується партизанський рух після Першої світової війни. Про події Громадянської війни йдеться в опері «Сонце над степом» (1939) В. Шебаліна. Опера І. Дзержинського «Піднята цілина» (1937) за однойменним романом М. Шолохова розповідала сюжет з життя села в період колективізації в 1928–1929 рр. Усі ці твори, хоч і різні за змістом, але несуть в собі єдиний меседж: вони описують хоробрість партизан та Червоної армії, які відважно борються з ворогами радянської влади та будують «світле комуністичне майбутнє».

Другою провідною ідеєю в СРСР стала боротьба Радянської армії проти фашизму. Одним з перших таких творів стала опера Д. Кабалевського «У вогні» (перша назва – «Під Москвою»), написана в 1943 р. В опері розповідається про події зими 1941–1942 рр., коли селяни одного з підмосковних сіл залишають рідні місця, щоб пліч-о-пліч з частинами Червоної армії мстити ворогові за кожну п'ядь зганьбленої землі [2]. Пізніше Д. Кабалевський написав ще одну оперу про боротьбу проти гітлерівських військ – «Сім'я Тараса» (1950), в якій йдеться про життя звичайного робітника та його сім'ї на Донбасі під час окупації та про партизанський рух. В цих операх підкреслюється лише жертовність

і відвага радянських воїнів та повністю уникаються теми союзу СРСР і Німеччини на початку Другої світової війни, розділ Польщі та ін.

Також в період 1930–1950 рр. в СРСР пишеться багато опер на сюжети російських класиків, які поставали проти російської монархії та розповідали про страждання простого народу, про рух декабристів. До таких творів належить «Війна та мир» (1943) С. Прокоф'єва, «Декабристи» (1920–1953) Ю. Шапоріна, «Маскарад» (1944) О. Мосолова, «Казка про попа і наймита його Балду» (1940) О. Холмінова та ін.

Отже, в СРСР комуністична партія впливала на композиторів та їхню творчість. Опера як найбільш демократичний вид музично-театрального мистецтва ставала предметом пропаганди радянських ідей через нав'язування сюжетів, які оспівували радянську владу.

Використані джерела

1. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке // Москва: Классика-XXI, 2010. 474 с.

2. Глезер Р. В. Дмитрий Борисович Кабалевский. Ленинград: Советский композитор, 1969. 39 с.

3. Медушевский А. Н. Сталинизм как модель. Обозрение издательского проекта «РОССПЭН» «История сталинизма» // Вестник Европы. 2011. Т. XXX. 147 с.

4. Яковлев М. М. Союз композиторов СССР // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва: Советская энциклопедия. Советский композитор, 1981. Т. 5. 1056 с.

Грановська Ярослава Олександрівна

ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ КІНОФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ

Ведучи мову про кінофестивалі в структурі кінопроцесу, слід вказати, що їх історія налічує багато десятиліть, тоді як безпосередньо сама фестивальна традиція, на переконання К. Давидовського, «має давню історію, що пов'язана з раннім етапом традиційного суспільства, яка згодом унаслідок тривалої еволюції отримує форму культурно-мистецького явища найрізноманітніших видів і спрямувань» [1, с. 95]. При цьому відомо, що кінофоруми, як спеціальні «фахові оглядини» [3, с. 10], були супутніми кінематографу чи не з перших десятиліть його існування й розвивались в унісон з комерційним розповсюдженням кінопродукції й нині, як вважає К. Разлогов, відіграють роль стимулів по відношенню до кінопроцесу в цілому. Адже професійні досягнення кінематографістів по-справжньому може оцінити лише спільнота, котра збирається на спільні перегляди, що мають відповідну конкурсну, змагальну основу. Цій меті й відповідають кінофестивалі [4, с. 677].

Йдучи до витоків кінофестивального руху, вкажемо, що вже в перші десятиліття існування кіно як видовища виникла потреба фахової оцінки фільмів в цілому й, зокрема, аналізу роботи творців кінострічки.

Ймовірно, підвалини «фахових оглядин» кінострічок були закладені американським президентом Томасом Вілсоном, за розпорядженням якого у 1915 р. в Білому домі під час одного з засідань був влаштований перегляд фільму «Народження Нації» Д. У. Гріффіта. Оскільки події стрічки розгортались на широкому історико-політичному тлі, на перегляд були запрошені впливові державні діячі й дипломати. Цікаво, що учасникам цього мистецького й водночас політичного заходу було запропоновано ознайомитись із спеціально підготовленими брошурами, що розкривали, як позитивні, так і негативні сторони кінороботи, в якій не приховувались ідеї расової нетерпимості режисера, що й спровокувало виникнення навколо картини широкої дискусії.

Своє підґрунтя кінофестивалі беруть у кіноклубів і просвітницькій діяльності тих художньо-мистецьких спільнот, що згуртувались навколо проблем, присвячених кіномистецтву, що почали виникати у великих містах Європи, Південної Африки та Північної Америки в 1920-х роках. Так, приміром, Ж. Тедеско французький кінокритик, кінорежисер, директор успішного театру «В'є-Коломб'є» й водночас головний редактор журналу «Cinea» у 1924 р. здійснює цінне придбання, купуючи залишений відомим театральним режисером Ж. Копо «Театр Стара голуб'ятня» й організовує в ньому невеликий переглядовий зал, де демонструє експериментальні і високохудожні, некомерційні стрічки, передовсім представників французького кіноавангарду. Наслідуючи досвід Р. Канудо, що одним з перших долучився до організації експериментальних кіноклубів «Любителів сьомого мистецтва», Ж. Тедеско влаштовує в «Старій голуб'ятні» так звані «П'ятниці сьомого мистецтва», на які збиралися як любителі кіно, так і, звичайно, кінематографісти. М. Ямпольський вказує, що «Стара голуб'ятня» була першим експериментальним кінотеатром і водночас кіноклубом у Франції, і, що важливо, його поява передувала знаменитій демонстрації у подальшому некомерційного кіно на Виставці декоративних мистецтв 1925 р. і появи кіноклубу «Студії урсулінок» у 1926 р., що у подальшому став центром новаторського кінематографа. Крім того, як зазначає вчений, на базі журналу «Sinea-Cine Pur Tus» і означеного кінотеатру Ж Тедеско розгортає бурхливу культурно-мистецьку діяльність, ратуючи за створення «Міжнародного кіноклубу», який би об'єднав усіх прогресивних кінотворців з різних країн світу. Невдовзі 1928 р. Ж. Тедеско друкує у названому журналі маніфест, публікація котрого сприяла згодом підготовці Конгресу незалежних кінематографістів, що відкрився 1929 р. в швейцарському містечку Ла Сараз [5, с. 231].

У Великобританії одне з перших кінотовариств було організоване у Лондоні в 1925 р., на базі котрого демонструвались фільми, заборонені цензурою з політичних міркувань для показу у деяких країнах Європи. Лондонський клуб любителів кіно очолювали визначні письменники й громадські діячі Б. Шоу та Г. Уеллс. Отож, європейські кіноклуби давали можливість показувати нові кінокартини й стали культурно-мистецьким майданчиком для обговорення ідей і проблем кіномистецтва, художньо-тематичного спрямування, основних тенденцій його розвитку [2].

Невдовзі у Венеції в 1932 р. виникає зініційований Беніто Муссоліні перший офіційний кінофестиваль, створений в межах 18-го Венеціанського бієнале мистецтв з метою як популяризації італійських кінотворів, так і розвитку туристичної індустрії. Тогочасний Венеціанський фестиваль було відкрито на острові Лідо 6 серпня 1932 р. й відбувся він за підтримки впливових людей, передовсім бізнесмена й політика графа Джузеппе Вольпі ді Місурата – першого президента кіносвята, а серед гостей – переважно аристократичної публіки, були в основному друзі графа, для яких влаштовували розкішні бали, костюмовані прийоми, маскаради. Показово, що серед кінотворів, представлених на першому Венеціанському кінофорумі, що нині є одним з провідних кінофестивалів світового рівня, був і фільм О. Довженка «Земля» [2].

Підводячи підсумки, вкажемо, що нині в світі існують сотні кінофестивалів як творчих змагань кіномитців і фільмів, проте їх витоки слід шукати в діяльності просвітницьких організацій й створених ними кіноклубах.

Використані джерела

1. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України // Культурологічна думка. 2011. № 3. С. 94–100.

2. Краткая история кинофестивалей. URL: http://mirfest.com/articles/item/314.html (дата звернення: 23.10.2019).

3. Першко О. Короткометражні фільми довгометражних фестивалів. Кіно-коло. 1997. № 1. С. 10–13.

4. Разлогов К. Организация и менеджмент кинофестивалей // Мастерство продюсера кино и телевидения. Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. С. 677–686.

5. Ямпольский М. Жан Тедеско // Из истории французской киномысли. Немое кино (1911–1933). Москва: Искусство, 1988. 317 с. URL: http://indbooks.in/mirror1.ru/?p=186011 (дата звернення: 23.10.2019).

Жиленко Михайло Олександрович

Роль спектроаналізаторів в обробці звуку

Серед досвідчених звукорежисерів старшої школи поширена думка, що аналізувати і редагувати сигнали слід виключно на слух, не по-

кладаючись на індикатори і аналізатори. Дійсно, спектроаналізатори – не панацея, і навряд чи хтось серйозно сприймає ідею зведення композиції тільки «за приладами». Незважаючи на досвідченість звукорежисера, прилади, що аналізуюсь звукові спектри, покликані допомогти йому точніше оцінювати структуру звуку та його якість.

Спектрограма – зображення, що показує залежність спектральної щільності потужності сигналу від часу. Спектроаналізатор – прилад для аналізу, вимірювання і відображення спектру сигналу – розподілу енергії сигналу по частотах.

Традиційно в цифрового звукозапису аудіодоріжка представляється у вигляді осцилограми, що відображає форму звукової хвилі, тобто залежність амплітуди коливання звуку від часу. Осцилограма дозволяє наочно побачити основні події, які відбуваються зі звуком, наприклад, зміни гучності, паузи між частинами твору і часто навіть окремі ноти в сольному записі інструменту. Але одночасне звучання декількох інструментів на осцилограмі «змішується» і візуальний аналіз сигналу стає досить важким. Проте наше вухо без складнощів розрізняє окремі інструменти в невеликому ансамблі.

FFT-аналізатори (fast Fourier transform) – прилади, що використовують алгоритм швидкого обчислення дискретного перетворення Фур'є. Завдяки їм стало можливим аналізувати спектр звукових сигналів в реальному часі. Розглянемо роботу типового FFT-аналізатора. На вхід йому надходить цифровий аудіосигнал. Аналізатор відбирає з сигналу послідовні інтервали («вікна»), на яких буде обчислюватися спектр, і рахує FFT в кожному вікні для отримання амплітудного спектра. Обчислений спектр відображається у вигляді графіка залежності амплітуди від частоти.

FFT-аналізатори допомагають простежити, як спектр сигналу змінюється в реальному часі при відтворенні сигналу. Однак в ряді випадків необхідна зручна візуалізація зміни спектра в усьому звуковому уривку. Таке відображення сигналу називається спектрограмою. Для її побудови теж застосовується віконне перетворення Фур'є: спектр обчислюється від послідовних вікон сигналу, і кожен з цих спектрів утворює стовпець в спектрограмі. По горизонтальній осі спектрограми відображається час, по вертикальній – частота, а амплітуда відображається яскравістю або кольором. Таке відображення звукового спектру дає можливість не тільки знаходити окремі звуки в часовому проміжку, а також редагувати їх за допомогою програми Izotope RX.

Не заперечуючи важливості критичного прослуховування звуку на кожній стадії редагування, все ж таки необхідно використовувати аналізатори спектра в тих випадках, де це може привести до більш точних ре-

зультатів. Спектрограма часто дозволяє знайти в записі дефекти, які неочевидні при прослуховуванні, але можуть позначитися при подальшій обробці. Наприклад, «паразитна» наводка від ЕЛТ-відеомонітора на частоті 15-16 кГц може «вислизнути» від вуха звукорежисера. Однак спектрограма ясно покаже її в вигляді горизонтальної лінії і дозволить уточнити частоту для настройки режекторного фільтра. Аналогічна ситуація і з багатьма іншими завданнями редагування, особливо при реставрації звуку.

Спектр і спектрограма – способи відображення звуку, ближчі до слухового сприйняття, ніж осцилограма, тож користуючись ними ми маємо можливість більш точно і детально сприймати та редагувати звуковий сигнал. Отже, можна із впевненістю казати, що спектроаналізатор є найліпшим помічником звукорежисера.

Завадський Олексій Ігорович

Звукозапис барабанної установки

Мета дослідження – описати поканальний звукозапис барабанної установки «Drum Workshop collector's series» у максимально непідготовленому акустично приміщенні, застосовуючи мікрофони високої категорії якості таких провідних компаній як «Shure» та «Lewitt audio»; здійснити запис через мікшерну консоль «Midas M32» та програмний студійний звуковий секвенсор «Ableton Live Suite»; застосувати різні види компресорів та просторової обробки для надання тембрового забарвлення ударним інструментам.

Процес еквалізації. Барабан-бочка записаний у три аудіо доріжки: перша доріжка – динамічний капсуль, друга – конденсаторний, третя – конденсаторний, але особливість полягає в тому, що мікрофон знаходиться в середині бас барабану. Обов'язково перевертаємо на ньому фазу, щоб ударна установка звучала в одному фазовому середовищі. Додаємо бочці яскравості (клацання) в області від 5 кГц і вище, заберемо «гул кість» в районі 350 Гц, додаємо низів в районі 100 Гц і середини в районі 2-2,5 кГц (за бажанням).

Малий барабан записаний на дві аудіо доріжки, мікрофони почеплені з верхньої та з нижньої сторін. На нижньому мікрофоні також перевертаємо фазу. Для початку можна «відрізати» у малого барабана всі звучання, що нижче 100 Гц (в основному туди заходить бочка). Потім підкреслимо яскравості в районі 5 кГц і низів в районі 150-200 Гц (за бажанням).

Томи: кожен з трьох томів ми еквалізуємо окремо та «вирізаємо» гулку середину в районі 200-300 Гц. Тарілки майже не обробляємо, лише «обрізаємо» всі звучання, що нижче 300 Гц.

Динамічна обробка. Для того, щоб ізолювати барабан-бочку від інших інструментів, поставимо на неї «gate» / «expander». Виберемо мінімальну «attack», встановимо такий «release», щоб гейт встигав закриватися до удару малого барабана. «Threshold» встановимо досить низьким, щоб «gate» спрацьовував навіть на тихий удар бочки, але ігнорував малий барабан. В даному випадку використано «expander» / «gate», який в повному обсязі вирізає фоновий шум, але робить його значно тихішим. Потім додаємо атаки за допомогою компресора, яку встановлюємо в межах 15-40 мс., реліз – від 50 мс. і вище, «threshold» і «ratio» за смаком (наприклад, -20 dB і 4:1). Це дозволить компресору пропустити атаку, а все інше скомпресувати (зробити тихіше). Надалі повернемо загальну гучність ручкою «make-up gain».

На малому барабані скористаємося тим самим прийомом, що і на бочці (виділимо атаку компресором). Зробимо це на доріжці верхнього мікрофона «snare top». Параметри компресора: атака – 20 мс., реліз – 130 мс., «ratio» – 7: 1. Параметри «threshold» і «makeup gain» потрібно регулювати на слух або орієнтуватися на значення індикатора «gain reduction» (наскільки сильно компресор зменшує гучність). Атака (перші 20 мс. удару) залишається недоторканою, а все інше компресується, за рахунок цього атака виділяється і малий барабан стає «гостріше».

Доріжку нижнього мікрофон «snare bottom» компресуємо по-іншому. Для цього візьмемо компресор з м'яким звуком, виберемо коротку атаку (близьку до нуля) і довгий реліз (такий, щоб компресор повільно повертався до початкового стану до наступного удару). В результаті ми згладжуємо атаку, а «хвіст» від сітки стає більш помітним.

На кожну з доріжок томів поставимо «expander», який буде відкриватися тільки під час звучання кожного тому, а в решту часу «expander» буде зменшувати фоновий шум. Для цієї ж мети можна використовувати автоматизацію гучності, але зручніше налаштувати «expander», який буде робити це автоматично.

Також важлива частина нашої роботи – «send groups», на які ми поставимо різні реверберaційні ефекти, компресори для зміни просторовості та забарвлення нашої ударної установки.

Таким чином ми вивчили темброве звучання барабанної установки «Drum Workshop collector's series» під дією комп'ютерної обробки – динамічної, просторової та шляхом еквалізації, у процесі застосування різних видів компресорів та просторової обробки для надання тембрового забарвлення ударним.

Кратко Юлія Володимирівна

ІНТЕРАКТИВНИЙ ТЕАТР ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

Розмірковуючи про особливості інтерактивного театру, зауважимо, що певною мірою всі види мистецтва є інтерактивними, оскільки художнє враження й зміст твору є своєрідним продуктом взаємодії між реципієнтом та об'єктом спостереження. Відмітимо, що сучасному глядачеві сприймати мистецький твір й співпереживати як спостерігачеві не завжди цікаво та комфортно, оскільки він хоче брати активну участь у його створенні.

Інтерактивний театр – це своєрідна інноваційна сценічна методика, що передбачає включення в події вистави зацікавлених глядачів. Нагадаємо, що серед основних функцій інтерактивного театру слід виділити пізнавальну, комунікативну, профілактичну, корекційну і навіть терапевтичну. Реалізація цих функцій сприяє становленню соціальної компетентності особистості, поглибленому розумінню соціальних ролей, а отже, їх сприйняттю та кращій творчій обробці, виробленню внутрішніх механізмів для запобігання тим чинникам, що призводять до життєвої некомпетентності. При цьому сценарій інтерактивної вистави, зазвичай, створюється на документальному матеріалі, а її хід потребує від глядачів певних дій (голосування, відповідей на запитання, виконання ролей в окремих сценах ін.) [3]. Тоді як для активізації глядацької уваги використовуються прийоми, які щоразу викликають нову хвилю зацікавленості (поява нових діючих осіб, демонстрація візуальних ефектів, зміна темпу музики, трансформація предметів, що знаходяться на сцені, перевдягання тощо) [4].

Таким чином, висловимо переконання, що інтерактивний театр є специфічною формою сценічної дії, яка передбачає активну участь аудиторії, коли глядачі перестають бути глядачами і стають повноправними учасниками вже спільного творчого процесу, що передбачає використання техніки «verbatim», технології перфомансу, прийомів stand-up show, імпровізації тощо [3]. Відтак, ключовою ідеєю інтерактивного театру як культурно-мистецького феномену є активна взаємодія з глядачем, з його внутрішнім світом. Тоді як прояв інтерактиву в сучасних художніх практиках обумовлений браком спілкування сучасної людини, надлишком її самовираження в спілкуванні, самопрезентації. При цьому інтерактивні форми взаємодії мають свої переваги перед іншими формами роботи: мають високу результативність у засвоєнні знань та формуванні прак-

тичних вмінь і навичок; дозволяють за короткий проміжок часу збільшити обсяг виконаної роботи; сприяють формування вміння співпрацювати в команді; розвивають гуманні, толерантні стосунки між учасниками процесу; активізують власний досвід, знання та вміння учасників процесу, розвивають пам'ять та здатність до самоконтролю.

З свого боку відзначимо, що режисерові інтерактивної вистави важливо використовувати в побудові сценічної постановки деякі вербальні складові театрального інтерактиву як то: «скоромовлення», що передбачає речитативну вимову тексту, тобто тяжіння до розмовного стилю (для того, щоб бути більш доступним глядачеві); поєднання тексту із іншими виражальними засобами (танець, вокал, акробатичні етюди, вставні номери); порушення так званої «четвертої стіни», тобто на сцені відбувається пряме спілкування між акторами і глядачами, що дозволяє глядачу висловити свої думки щодо вистави; ігрову основу драматургії; простоту викладу матеріалу (доступність в розумінні і сприйнятті, спрощення авторського тексту); прагнення до «живого спілкування» з глядачем [1]. Відмітимо, що названі вербальні особливості обумовлюють відповідні мовні характеристики, властиві інтерактивному мистецтву, що, в свою чергу, відображають комунікацію сучасної культури. Крім того, постановникові інтерактивної вистави слід брати до уваги проведення обговорення після звершення спектаклю, що передбачає безпосередню участь глядачів у виставі, де озвучуються кілька варіантів рішення проблеми, й, відповідно, ключовим елементом є відсутність сторонньої оцінки, запропонованого одним з глядачів рішення [2].

Отже, можемо зробити висновок, що інтерактивний театр – це сучасний експериментальний сценічний майданчик, де активно використовуються інноваційні прийоми і форми взаємодії між глядачами і виконавцями, тоді як інтерактивні вистави спрямовують глядачів на пошуки свого місця в соціумі, сприяють розвитку потенціалу соціальної адаптації людини з використанням театральних технологій.

Використані джерела

1. Гальперина Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации. Москва: Искусство, 2006. 165 с.

2. Гоманюк Н. А. Украинский вербатим-театр: опыт взаимодействия театрального искусства и социальных наук // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2012. Том 25 (64). № 4. С. 141–147.

3. Карабаєва І., Яценко Т., Пасічник А. Інтелектуально обдаровані дошкільнята: підтримка та супровід. Київ: Шкільний світ, 2011.128 с.

4. Моргун В. Ф. Личность и игра // Проблемы освоения театральной педагогики в профессионально-педагогической подготовке будущего учителя. Полтава: Арта, 1991. С. 15–17.

Кригіна Кристина Олексіївна

Майстерність диктора

Коли Гульєльмо Марконі захопився теоріями радіохвиль, то вирішив реалізувати цю ідею. В 1897 р. він отримав патент на створення радіозв'язку і в тому ж році була створена перша радіостанція на острові Вайт, яка передавала радіосигнали на відстані 23 км. З появою радіоприймача, а пізніше радіостанцій і телебачення, з'явилася необхідність у спеціалістах, які з мелодійною мовою і гарною дикцією будуть озвучувати інформаційні сповіщення, або вести передачі та новини. Основоположниками цієї професії серед українських і радянських дикторів в 1952 р. стали Ольга Даниленко, Олена Ніколаєва, Ангеліна Вовк, Юрій Левітан, Микола Озеров.

Коли ми чуємо гарну мову, голос по телебаченню, гучномовцю або з інших пристроїв, ми запам'ятовуємо її і впізнаємо. Професія диктора зовсім нелегка, і для неї потрібно мати не тільки гарній голос, але і вміти правильно володіти мовою, мати гарну артикуляцію, опору і діафрагму в голосі, вміти тембрально прикрашати і розставляти акценти.

Колись, щоб стати диктором, треба було мати данні до цієї професії. Зараз же, маючи натхнення і хист, можна стати диктором, навіть якщо даних для цього з самого початку небагато. Існують школи, інститути, курси, де навчають правильно дихати, логічно розставляти смислові акценти та наголоси, правильно володіти своїми тембральними даними, а також артикуляції, жестикуляції (яка сприяє гарній вимові), акторській майстерності.

Часи змінюються, згідно з цим вимоги стають більші і встановлюються правила, які сприяють відбору кращих спеціалістів і створення продукту – до якісного контенту. Для сучасного диктора в залежності від напряму роботи, існують правила, які обов'язково потрібно дотримуватися.

1. Не бажано пити каву перед або за роботою. Кава дуже сушить нашу ротову порожнину, з'являється в'язкість у вимові, плямкання, також це стосується солодкого (цукерок), або будь якої іншої їжі. Під час роботи не рекомендовано їсти.

2. Обов'язково добре харчуватися за 1,5-2 години до роботи. Таке правило дає змогу гарно відпрацювати без переробок і складностей, адже у кожної людини фізичне функціонування травлення має певні наслідки. Коли бурчання в животі або інші фізіологічні властивості нашого організму почитають функціонувати під час роботи, це може перервати усю роботу або внести браку в матеріал.

3. Пити воду без газу під час роботи. Це сприяє гарній вимові без звукових дефектів (плямкання, чвакання).

4. Усі робочі пристрої, які можуть давати будь який звук (годинник, телефон, біжутерія або прикраси) залишати за лаштунками робочого простору.

5. Надягати максимально зручний (несинтетичний) одяг. Інколи одяг може при найменших рухах давати яскравий звук, який певним чином попадає на записуючий матеріал.

6. Знайомитися з текстом перед роботою, а не під час запису. Перевіряти і виставляти матеріал для читання згідно з вимогами.

Звичайно, це не усі правила, але основні, які повинен дотримуватися професіонал своєї справи. Народитися диктором можна, але їм також можна і стати, якщо працювати над собою і добиватися поставленої мети.

Гарний диктор – це не тільки мелодійний голос, а й вміння працювати перед аудиторією і знаходити спільну мову з командою. Професійний диктор завжди буде затребуваний в будь-яких замовленнях, студіях, рекламах. Є безліч прикладів, коли слухачі або глядачі асоціюють персонаж фільму (якщо це дубляж), передачу, рекламу, книгу (аудіокнигу) саме з особистістю диктора. Робота диктора – це в першу чергу мистецтво, мистецтво, яке сьогодні оточує нас усюди і розвивається разом з часом.

Лавренко Наталія Олександрівна

Вплив Івана Вирипаєва на формування «нової драми»

В сучасному культурному середовищі «нова драма» – поняття, що проникає в нашу свідомість у вигляді яскравих перформансів і сценаріїв до популярних кінострічок. Наукознавці досить не знайшли спільної точки зору щодо використання терміну «нова драма». Вже встоялася традиція так називати драматургію зламу XIX–XX ст., але протягом останніх десятиріч театр зазнав чималих змін, що призвело до появи багатьох нових драматургів, тому театральне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. також здобуло назви «нова драма». «Нова драма» – це певна художня філософія, пов'язана не тільки з оновленою поетикою, але з новим розумінням театру XXI ст., який прагне побачити реалії сучасності, переосмислити соціальність і створити нових кумирів.

Автори «нової драми» намагаються представити життя соціуму з такими його складовими, як відчуженість, самотність, розгубленість, жорстокість. Саме цими елементами обумовлений характер конфлікту, який вирішується по лінії Я – Соціум, і не тільки в протиставленні особистості

суспільству, а у їх об'єднавчій тенденції. І. М. Болотян і С. П. Лавлинський виділяють 4 типи сюжету «нової драми». Четвертий тип розглядає зіткнення людини з поняттям «сакрального», і головним представником цього типу автори статті визначають Івана Вирипаєва: «Четвертий тип сюжету має на увазі тричастинну модель: Бог і сакральне – уявлення людей про Бога та сакральне (розходиться з істиною) – "я", що викриває ці уявлення через знущання, юродство. Особливо яскраво цей тип сюжету проявляється в "жорстоких" п'єсах І. Вирипаєва» [1, с. 43].

Одним із найвідоміших драматургів сучасності світового рівня, чиї п'єси ставлять у багатьох країнах Європи, є Іван Вирипаєв. У 2001 р. І. Вирипаєв почав режисерську працю в Центрі нової п'єси «Театр.doc». У наступному році театральна преса дуже активно обговорювала виставу «Кисень», яку він поставив за своєю п'єсою. Цей період є початком діяльності цієї багатогранної і дуже талановитої людини. Хоча комплексного аналізу творчості Івана Вирипаєва як особливого драматургічного напрямку сучасної драматургії ще не було, існують дослідження, які так чи інакше аналізують п'єси драматурга. Марк Липовецький і Біргіт Боймерс починають дослідження творчості Вирипаєва з п'єси «Кисень», називаючи її ні п'єсою, ні концертом, ні сповіддю, а й тим, і іншим, і третім разом. «Кисень» є принципово новим типом театрального висловлювання: розкладений на два голоси реп на «вічні теми» [2, с. 250].

Як драматург І. Вирипаєв синтезує безліч традицій, починаючи від язичницької міфології та закінчуючи сучасною масовою культурою. Це і класична російська література, і зарубіжна драма XX ст., і релігійні тексти. Однак, використовуючи спадщину попередників, він зберігає свій творчий почерк, виділяючи особливий стиль, який базується на домінанті слова. У книзі «Драма пам'яті» Павло Руднєв пише: «Драматургічна майстерність Вирипаєва розвивалася паралельно з його постановочними навичками, але й впливала і на театральний ландшафт всієї країни: він завжди ставив складні завдання перед театром» [3, с. 57]. Ключовим завданням на шляху пізнання світу, існування з ним в гармонії І. Вирипаєв вважає повне розкріпачення людини, її відкритість новому.

У 2006 р. Вирипаєв підкорив публіку «Ейфорією», кінодебютом, зазначеним нагородами на фестивалях у Венеції та Варшаві. Але кіно, на думку Вирипаєва, спосіб звернутися до глядача та налагодити контакт з величезною кількістю людей. Його картини «Ейфорія», «Кисень», «Супергопер», «Танець Делі» знайшли відгук у серцях багатьох. Парадоксально, але сам Іван Вирипаєв, фільми якого отримали визнання широкої аудиторії, не вважає себе повноцінним кінорежисером, тому як основне заняття для нього – це драматургія.

Іван Вирипаєв – драматург, режисер, сценарист, яскравий представник «нової драми», який почав свій творчий шлях в кінці 90-х рр. минулого століття, безумовно, сьогодні – одна з фігур, яка активно впливає на театральний процес. Він є одним з найбільш талановитих сучасних драматургів Європи. Слід зазначити, що на сьогоднішній день його творчість або висвітлена досить скупо в літературі або не висвітлена зовсім. Його п'єси, вистави, фільми жадані, актуальні та унікальні, але ще й досі не стали предметом вивчення, тож потребують наукового дослідження.

Використані джерела

1. Болотян И. М., Лавлинский С. Л. «Новая драма»: опыт типологии // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45). С. 35–45.

2. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: НЛО, 2012. 340 с.

3. Руднев И. А. Драма памяти. Очерки по истории российской драматургии. От 1950-х до наших дней. Москва: НЛО, 2018. 357 с.

Лаврик Максим Віталійович

Пошуки образності в мистецтві режисера

Режисерський задум полягає у єдності змісту і форми вистави у знайденому режисером художньому образі. Задум виступає як єдність ідеологічного, стратегічного і тактичного рівнів. І чим сильніше ці рівні спаяні в єдність, тим більше майбутня вистава є цілісною. Чим глибше розроблений в задумі кожен з рівнів, тим конкретніше бачення майбутньої вистави для всіх його учасників. Проблема пошуків нових режисерських засобів виразності стала предметом наукових зацікавлень таких дослідників як Г. Веселовська, М. Гарбузюк, Н. Єрмакова, В. Заболотна, Н. Корнієнко, А. Липківська, В. Неволов та ін.

На думку Д. Чайковського, «загально-сценічний образ вистави – це особлива, специфічна форма відображення дійсності засобами театрального мистецтва; у більш вузькому розумінні – це доступна для безпосереднього сприйняття глядачем картина життя людей, що відтворена на сцені в конкретно-чуттєвій формі під кутом зору певної ідеї та естетичних прагнень колективу митців: драматурга, режисера, акторів, сценографа, композитора та інших творчих працівників. Загально-сценічний образ вистави являє собою неподільну сукупність, творчий синтез її складників: образу дії, пластично-просторового (зорового) образу, звукового образу, атмосфери і темпоритму вистави» [2, с. 11].

Режисер виконує низку завдань: здійснює сценічну трактовку п'єси, актуалізує п'єсу, підкреслюючи в ній важливі сюжетні лінії, виді-

ляючи на перший план ті чи інші сценічні образи, стилізує чи осучаснює п'єсу в мовній лексиці, костюмах, місцях дії, долях героїв.

Робота режисера з художником – це складний процес обміну ідеями, думками, відчуттям подій, розумінням героїв, їх характерів, руху всієї п'єси, розвитку конфлікту. Завдяки художнику з костюмів та світобаченню режисера визначаються і посилюються зовнішні риси персонажів, які гармонійно поєднуються із вбранням сцени. Художник з костюмів придумує образ кожного персонажа, в якому відображається його характер, соціальний статус, звички, національність, епоха тощо. Звичайно, все це обговорюється і затверджується режисером. Художник-постановник також грає визначну роль, адже допомагає режисеру у пошуку та визначенні загального пластичного образу у спектаклі. Таку ж працю режисер проводить із художником зі світла, композитором, звукорежисером.

Однак головним у діяльності театрального режисера є робота з акторами. Саме актори є основним виражальним засобом вистави, розкривають її зміст і образність. Художнє кредо режисури визначається «здатністю режисера до образного мислення та вмінню це мислення висловлювати мовою театру; вирішальне значення в цьому має характер творчих взаємин режисера з актором» [1, с. 316].

Театральний режисер розробляє з акторами партитуру ролі, починаючи від розуміння життя й характеру персонажів до остаточного пластичного малюнку ролі та взаємодії з партнерами. Режисер є не просто інтерпретатором ролей, він допомагає акторові створити неповторний образ, контролює якість гри і вносить до неї корективи, які поглиблюють виразність ролі, включають її до загального акторського ансамблю вистави, поєднують з образністю загального оформлення постановки.

Відповідальною частиною режисерської праці є побудова мізансцен та ритмічна організація вистави. Саме в мізансцені, тобто у розміщенні акторів на сцені, повинні пластично розкриватися взаємостосунки персонажів, їх вагомість у кожний момент спектаклю. Мізансцена є не лише динамічним провідником драматичних взаємин, а одночасно й засобом активізації уваги глядачів. Джерело виразності мізансцен у виразності сценічної дії. Режисер слідкує за тим щоб дії акторів на сценічному майданчику набули виразної форми, щоб енергетика дії перетворилася в енергетику мізансцен.

Загальним нервом сцени є ритм, який має відповідати рівню драматургічної напруженості п'єси і захоплювати глядача. Вистава буде вдалою тоді, коли режисер органічно сформує сценічний простір, динаміку мізансцен, видовищність оформлення.

Театральна режисура – унікальна сфера людської діяльності, яка вимагає величезної зосередженості на складному концентрованому образі, якому треба підпорядкувати безліч найтонших людських відчуттів і переживань. Дуже важливо, щоб синергія всіх виконавців та технічного складу звучала в одному тоні, адже згуртувати таку велику кількість людей задля однієї справи досить непросто.

Підсумовуючи, зазначимо, що у пошуках образності режисер здійснює титанічну працю. Основою вистави, втіленням творчого режисерського задуму, рушійною силою та провідником постановки у сучасні реалії людського буття є актор. Навчити режисурі неможливо, але мистецтву режисури можна навчитися, постійно вдосконалюючи здатність бачити світ у єдності звуко-зорових образів, постійно шукаючи шляхи для якомога ефективнішого виразу власного світобачення, власного естетичного стилю, власної громадянської позиції.

Використані джерела

1. Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. / Ред. кол.: Ю. С. Калашников (отв. ред.) и др. Т. 1: Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля. Москва: ВТО, 1979. 519 с.

2. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основний проблем режисерської творчості: навч. посіб. Ужгород, 2002. 98 с.

Мітакі Юлія Вікторівна

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ МАСОВОГО СВЯТА

Популярність масового свята пов'язана з тим, що воно у будь-якому вияві завжди має глибоке соціально-психологічне коріння і повністю виключає елементи випадковості у його постановці. Масове свято не може бути намічене і проведене тоді, коли цього хоче організатор. Воно проводиться лише тоді, коли в суспільстві є в цьому потреба, коли визріла певна святкова ситуація. Режисуру масових свят осмислювали у своїх працях В. Н. Айзенштадт, Д. М. Генкін, В. Н. Зайцев, М. І. Туманов, І. Г. Шароєв та ін.

Режисер має володіти знаннями про календарно-обрядові свята задля кращого розуміння тематики того чи іншого театрального дійства. Адже якщо в одному святі ми можемо використати якісь жарти, то в іншому це буде недоцільно. Принципи режисури масових свят, як і принципи будь-якої художньої системи, відображають характер взаємодії структурних елементів цієї системи, в нашому випадку це факти життя і факти мистецтва.

Існують різні методи роботи режисера над різними за формою масовими видовищами. Обов'язковим для всіх видів і форм є певна послідовність режисерсько-постановочних робіт.

Перший етап підготовки масового свята – це етап планування. Він включає створення оргкомітету, режисерсько-постановочної групи, де працюватимуть фахівці-практики (директор програми, режисер, художник-оформлювач, звукорежисер, завідувач постановочною частиною, адміністратор, помічник режисера та ін.). На цьому етапі основними завданнями групи є постановка мети і прогнозування результатів.

Другий етап – це етап складання, обговорення і затвердження програми, в якій зазначено детальний перелік номерів концертної програми. На цьому етапі йде підбір номерів. Це етап постійних дискусій, конфліктів. Група зустрічається щодня, переглядають фото та відеоматеріали, десятки, а то й сотні колективів, а відбираються одиниці. Складають сценарний план програми, а потім розгорнутий сценарій свята.

Третій етап підготовки найскладніший. Це етап здійснення програми. Після того, як програма складена і затверджена, з'являється можливість визначити, які витрати необхідні для здійснення задуманого. Таким чином складається кошторис витрат. Наявність програми і кошторису витрат дозволить почати безпосередню підготовку програми.

Четвертий етап – це безпосереднє проведення масового свята. Його успіх залежить від багатьох чинників: уміння організаторів заходу створити святковий настрій; чіткої роботи режисера і помічників режисера, робітників сцени та ін.; готовності творчих колективів та окремих артистів; злагодженості роботи технічних служб тощо.

Нарешті останній, ***п'ятий етап*** – це етап підведення підсумків і аналізу результатів.

Загальномистецький, естетичний закон усіх видовищних видів мистецтва свідчить: робота органів почуттів буде тим інтенсивнішою, чим більше різноманітно організованої інформації буде надходити до глядача одночасно або протягом стислого проміжку часу. Цей закон змушує режисера використовувати всі наявні засоби художньої виразності, а саме: образне слово; музику; шумові та фонові матеріали; фото, кіно- і відеоматеріали; театральну, хореографічну та пластичну дію. Йдеться про принцип цілісності через різноманіття. Єдність слова, музики, світла і кольору, мізансцен має створювати аудіовізуальну гармонію, що розкриває художній образ програми. Важливо не забувати один з основних законів композиційної побудови сценарію, а саме – підпорядкування всіх засобів художньої виразності авторському сценарно-режисерському задуму.

Режисура постановки масових сцен є найскладнішою, вона вимагає від режисера професіоналізму і досвіду. Масова сцена – це своєрідна симфонічна поліфонія – багатоголосся, що зливається в стрункe звучання. На думку І. Шароєва, «одна з найважчих проблем, що постає перед режисером, – знаходження вірного темпо-ритму масового епізоду. Тут багато що може прояснити музика, роль якої у рішенні масових сцен і всієї вистави-концерту в цілому надзвичайно велика» [3, с. 357].

В Україні до знакових постатей, які зумовили розвиток сучасної режисури масових свят, належить заслужений діяч мистецтв УРСР, народний артист України Б. Шарварко (1929–2002), який за 53 роки творчої діяльності підготував більше тисячі театралізованих заходів. Відмінними ознаками режисури Б. Шарварка можна назвати вміле використання факту і документа, широке застосування засобів театралізації, а також те, чого бракувало іншим режисерам – відображення національного характеру святкової дії.

Масове свято будується на максимальному залученні глядача в дію, і на вирішення цього завдання має бути спрямована основна увага. Режисер-постановник масового свята повинен володіти майстерністю «ліплення» образних мізансцен, в яких бере участь велика кількість людей.

Режисер театралізованих видовищ повинен досконало володіти мистецтвом монтажу. Ідейним натхненником монтажної структури був І. Туманов. Він утвердив основні принципи режисури масового театру: насамперед, номер як основу будь-якого театралізованого видовища; далі – епізод як наступну структурну ланку поряд з номером.

Режисеру дуже важливо зберегти у монтажі єдність стилю і прийому, незважаючи на жанрову розмаїтість репертуару й амплуа виконавців. Це стосується й пластичного та художньо-образотворчого вирішення вистави і мізансценування, музичної та світлової партитур, інших елементів спектаклю. Чим виразнішою є монтажно-композиційна майстерність режисера, тим цілісніше у творчому відношенні є все видовище. «Творчо осмислена і чітко вибудувана композиція масового свята є передумовою безперервності його дії, ясності і завершеності художнього образу» [1, с. 129].

Серед негативних тенденцій сучасного постіндустріального суспільства С. Садовенко відзначає «повсюдну глобалізацію фольклору; вихолощування (симуляцію) духовної сутності народної традиції; домінанту видовищного початку; активне використання народних традицій і видовищ як наймогутніших знарядь маніпулювання суспільною думкою» [2, с. 275]. Тому важливо, щоб сутність масових свят не спотворювалась, щоб вони не використовувались для маніпуляції суспільною думкою.

Важко переоцінити значення масових свят для духовної консолідації суспільства, для виховання підростаючого покоління, для відновлення святкової обрядовості різних регіонів України, для розкриття творчого потенціалу та ідентичності українського народу. Це покладає велику відповідальність на режисера-постановника та всю постановочну групу.

Використані джерела

1. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності: навч. посіб. Київ: НАКККМ, 1999. 140 с.

2. Садовенко С. М. Хронотоп аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАККІМ, 2019. 356 с.

3. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений. Москва: Просвещение, 1986. 463 с.

Неграй Денис Васильович

Основи цифрової обробки сигналів

Нині можна сміливо стверджувати, що звукорежисура – самобутнє художнє явище, специфічна сфера, галузь художньої творчості. Проте тих, хто тільки починає вчитися звукозапису, може здивувати те, наскільки природність звучання голосу по радіо залежить від арсеналу програмного забезпечення та апаратури, відомих під назвою ефекти. Яке б завдання ми не взяли, будь то корекція спотворень, надання соковитості та природності звуку або створення фантастичного звучання, від якого у слухачів голова обертом йде, нам не обійтися без процесорів обробки цифрових аудіосигналів або сигнальних процесорів. Для такого роду обробки аудіосигналу використовуються програмні модулі, що підключаються, – так звані ефекти.

Природні акустичні фільтри оточують нас всюди. Наш рот і язик перетворюють звук, який створений голосовими зв'язками, у звуки людської мови. Звуки інструментів симфонічного оркестру змінюються і посилюються за рахунок акустики концертного залу. Навіть гуркіт стереосистеми в сусідній квартирі істотно змінюється, коли ви чуєте його через стіну.

Цифрова обробка сигналів (DSP) дозволяє імітувати як природні пустинні ефекти, так і різного роду ефекти, що створюються класичними аналоговими синтезаторами, а також створювати найфантастичніші звуки за допомогою технології цифрового синтезу. Все, що завгодно, якщо воно видозмінює вихідний звуковий сигнал, може вважатися сигнальним процесором. Існує безліч видів сигнальних процесорів, і всі вони тією чи іншою мірою впливають на фундаментальні характеристики звуку.

1) Частотні характеристики. Висота тону і спектр гармонік звуку. Прикладами ефектів, які реалізуються в частотній області, є еквалайзери і фільтри.

2) Амплітудні характеристики. Зміна рівня (гучності) звуку, від тихого до гучного. Прикладами ефектів, що реалізуються в амплітудній області, є компресори, обмежувачі, експандери і порогові обмежувачі.

3) Часові характеристики. Зрушення в часі та частота повторення, а також характер дії ефекту. Прикладами ефектів, що реалізуються в часовій області, є реверберatори й лінії затримки.

Багато процесорів, широко використовуваних у сучасному цифровому звукозаписі, і за своїм дизайном копіюють аналогове обладнання, що використовувалося в колишні роки. Їх стиль роботи і навіть маркування кнопок і регуляторів успадковані від традиційного обладнання звукозапису. Це вельми зручно: підключені модулі, що входять в комплекти ПО цифрового звукозапису, дають можливість реалізувати ті ж самі прийоми, які використовувалися при створенні улюблених записів минулих десятиліть.

Завдяки технології цифрової обробки сигналів (Digital Signal Processing – DSP) музиканти сьогодні мають більш широкі можливості управління традиційними ефектами, а також можуть створювати абсолютно нові варіанти звучання, що були недоступні раніше. Більшість ефектів, що базуються на технології цифрової обробки сигналів, реалізується в режимі реального часу за допомогою спеціалізованих процесорів або процесора комп'ютера. Ряд ефектів неможливо реалізувати в режимі реального часу – в цьому випадку необхідно спочатку виконати відповідну обробку записаного аудіосигналу і тільки після цього прослухати результат.

Овсянніков Вячеслав Георгійович

КРИТЕРІЇ КОНЦЕРТНОГО ЗВУКУ В СУЧАСНІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

Поняття про гармонію звуків відрізнялося у різних народів і в різні історичні періоди, але з розвитком звукозапису і електроакустичних засобів передачі звучання виконавців відбулася швидка трансформація суб'єктивного уявлення слухачів про збалансоване звучання.

В результаті тривалої практики тисяч виконавців і звукорежисерів було створене звукове середовище, яке дозволяє створити канал емоційної взаємодії слухачів і виконавців. Проте деякі виконавці помиляються, вважаючи, що цей канал є засобом передачі слухачеві «неспотво-

реної» атмосфери сцени, на кшталт навушників або студійних моніторів. Невід'ємною властивістю концерту є атмосфера, наповнена глядачем. Звідси і вимоги до концертного звукорежисера – забезпечити оптимальну атмосферу концерту, щоб відповісти очікуванням публіки та організаторів концерту.

Базовими критеріями концертного звуку у сучасній популярній музиці є суб'єктивна гучність звучання, спектральний баланс звуку, реверберація, розбірливість слів, ритмічна структура звучання. Суб'єктивна гучність звучання в порівнянні з фактичним рівнем звукового тиску є найбільш істотною характеристикою професіоналізму виконавців і звукорежисера, а найбільш важливими компонентами частотного балансу є аранжування і тембр інструментів. На відміну від студії, значний час реверберації залу руйнує дрібну ритмічну фактуру і артикуляції інструментів, тому для підтримки пульсуючого характеру музики доводиться вдаватися до додаткового акцентування інструментів з низькочастотною характеристикою. У сучасній популярній музиці це будуть барабани і бас-гітара або інший басовий інструмент.

Крім того, при середньому рівні звукового тиску на концерті, слухач фізично, через вібрацію тіла, починає відчувати музику. При цьому вуха слухача «залишаються вільними» для сприйняття тексту пісень і мелодійних інструментів. Таким чином, ритм-секція має свій окремий канал впливу на слухачів, що досить рідко трапляється при домашньому прослуховуванні. Наприклад, найвищу майстерність у мистецтві вибору правильного тембру інструменту можна спостерігати у музикантів гурту «Metallica». На початку кар'єри рок-гурт відмовився від демонстративної техніки гри під час концертного туру, спростивши ритмічний рисунок ударних в порівнянні із звучанням студійних записів задля збереження акцентів усього інструментарію в загальному саунді, розбірливості вокалу і сольних партій у концертних виступах.

Ще однією цікавою властивістю концертного звуку високої гучності є необхідність зближення рівнів гучності між інструментами переднього плану і акомпанементом. Це пов'язано з властивістю слуху, так званим «маскуванням», коли на високій гучності сильні звуки превалюють над слабкими. Якщо на помірному рівні гучності чутно всі нюанси виконання, то при збільшенні гучності прослуховування звукорежисер раптом перестає чути реверберацію і змушений додавати рівень ефектів, або періодично втрачається структурність інструментів акомпанементу і руйнується злитість звучання. Несподівано гучне інструментальне соло або вокал можуть надовго придушити відчуття здатності адекватно

сприймати музичний баланс. Тому обов'язковим є застосування компресорів на вокалі і всіх соло інструментах з великою динамікою.

На високому рівні гучності, робота звукорежисера є дуже делікатною, дуже малим стає частотний проміжок між інструментами першого і другого плану. Абсолютно неприпустимі спроби виділити сольну партію інструменту шляхом додавання гучності, адже робити це потрібно за допомогою вибору правильного тембру інструменту або корекції аранжування. Наприклад, гітаристи з «металевим» стилем гри просто перемикають датчик з «широкого» на більш «круглий» звук. Спроби постійно коригувати сольні партії зазвичай призводять до втрати злитого звучання інструментів, і вони починають домінувати над загальним балансом. Таке часто трапляється, коли музиканти не чують один одного в моніторах і не можуть узгодити виконавські нюанси.

Особливого значення набувають заходи, спрямовані на забезпечення прозорості звучання. Звуки різних інструментів відрізняються динамікою і тембром. Якщо не виділяти для аналізу такі специфічні інструменти, що чітко прослуховуються, як ударні інструменти і бас-гітару, то як саме людський слух виділяє із загальної маси інструменти, що звучать в одному діапазоні частот? По-перше, атака звучання кожного інструмента має унікальні спектрально-часові, так звані «перехідні» характеристики, і ми вільно виділяємо всі партії клавішних інструментів і гітарний саунд, прослуховуючи музику в студії чи вдома. Але при відтворенні в залі реверберація заважає, і ми вже не чуємо початок звуку, а відчуваємо інструмент вже із запізненням, коли в залі накопичиться достатньо енергії інструменту. Таким чином, залишається тільки спектр інструменту, який у кожного складається з безлічі спектральних компонентів, підпорядкованих певним законам. Вухо має чудову властивість узагальнювати ці спектральні компоненти в звучання, яке ідентифікується з конкретним інструментом. З набуттям досвіду роботи ці критерії звуку стають правилами і частиною автоматичної реакції звукорежисера при налаштуванні акустичного обладнання масштабних концертів сучасної популярної музики.

Пінчук Ілля Віталійович

Особливості звукозапису на знімальному майданчику

Важко переоцінити роль діалогів в передачі сюжету, емоційної наповненості фільму, його ідейного змісту. Якість звукозапису реплік має велике значення для сприйняття кінокартини глядачем. Це зумов-

лено не тільки змістом реплік, а й передачею інтонацій, тембральних та інших нюансів голосу. Завдання звукорежисера полягає в найбільш точній передачі особливостей голосу актора на фонограмі. З іншого боку, мова на записі має завжди залишатись рельєфною, з якими б елементами звукоряду вона не перепліталась. Крім того, репліки завжди повинні органічно з'єднуватись з візуальним образом. Запис реплік – найбільш відповідальна та нелегка складова роботи звукооператора над фільмом.

Синхронний звукозапис реплік здійснюється безпосередньо в момент кінозйомки. При порівнянні з методом переозвучення фільму в тонательє, синхронний звукозапис реплік на знімальному майданчику має деякі технічні та художні та економічні переваги. Такий спосіб звукозапису реплік дозволяє передавати інтонації акторів в їх первозданному вигляді, репліки, переозвучені в тонательє не завжди звучать так само інтонаційно вдало, як ті, що записані на знімальному майданчику. Економічні переваги такого способу звукозапису полягають в тому, що одразу після завершення знімального процесу можна переходити до етапу монтажу звукової фонограми. В такому випадку нема необхідності часових та матеріальних затрат на звуковий перезапис відзнятих кадрів.

Як відомо, перед кінокамерою сцени розігрують не повністю, а ділять на уривки, тобто кадри. Буває, що продовження або початок певного знятого раніше кадру знімають після перерви в декілька днів, а іноді й тижнів. Щоб усю зняту сцену відтворити на екрані, її окремі кадри потрібно змонтувати в сюжетній послідовності. При цьому звук може виявитися неоднорідним: темп і тональність мови змінюватимуться після кожного монтажного склеювання. Ритміка або тональність мови може порушуватися не лише через тривалі перерви між зйомками, а й при переході до зйомок крупних кадрів щойно знятого загального плану. Уловивши на слух тонально-ритмічні зміни у вимові актора, потрібно звернути на це увагу режисера і, якщо потрібно, дати прослухати фонограму раніше записаного кадру.

Звукооператор управляє записом передусім на підставі своїх суб'єктивних відчуттів. Тому він повинен мати хорошу слухову пам'ять і добре знати властивості мікрофонів, повинен уміти ефективно користуватися елементами управління і контролю запису, а також добре розумітись в акустичних умовах приміщення. Якість мовної фонограми в багатьох аспектах залежить від взаємного розташування акторів і мікрофонів, причому значення має не лише дистанція між ними, а й напрям акустичної осі чутливості направленого мікрофону, а також положення актора і мікрофону відносно відбиваючих звук поверхонь декорації, і, звісно, співвідношення рівня корисного сигналу та навколишнього шуму.

Не в кожному випадку варто добиватись ефекту звукової перспективи на етапі звукозапису, оскільки при подальшому монтажі в звукоряді стане відчутною акустична неоднорідність. Якщо епізод складається з кадрів різної величини, то при записі кожного з них мікрофон рекомендується встановлювати приблизно на однаковій відстані від джерела звуку. Звукова плановість в такому випадку досягається вже на етапі пост продакшену. Такий підхід дозволяє записувати мовні репліки на знімальному майданчику без значних неоднорідностей не лише в звуковій плановості, а й в співвідношенні сигнал-шум.

Почерняєва Любов Петрівна

Роль композитора в музично-театральній формації «Нова Опера»

Останнє десятиріччя XX – початок XXI ст. відрізняється неабиякою увагою до проблем опери. На початку третього тисячоліття спостерігається відхід від традиційного музично-театрального виконавства, оскільки поява технічних можливостей та оновлення музичної мови відкрила нові можливості для такого емоційно насиченого театрального видовища як опера. Згадаємо, що жанр класичної опери був заснований на синтезі трьох компонентів – драми, музики і слова, де музика була головним носієм сценічної дії. Протягом всього часу взаємодія між театральністю та музикою спонукала композиторів до творчого пошуку. Так, великий реформатор опери Р. Вагнер намагався написати оперу, в якій драма була би головною метою, а музика – засобом. Проте якщо в створенні класичної опери головною фігурою був композитор, то в епоху постмодерну роль композитора значно зменшилась. Настрій, емоції і почуття почали передаватись через видовище та театральну дію, а різноманітні композиторські пошуки нетрадиційних засобів музичного вираження підпорядковуватись задуму театрального режисера.

Намір створити зовсім нову оперу, щоб розмовляти з глядачем сьогочасною мовою, у театрального режисера і драматурга Владислава Троїцького з'явився вже давно. Звідси й виникла назва «нова опера», яка в 2014 р. переросла в назву формації «Нова Опера». На початку імпровізаційна опера «Коріолан», як згадує сам В. Троїцький, писалася всім колективом: театральний проект не передбачував автора музики та автора лібрето [1]. Восени 2015 р. до формації приєдналися композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко. Це молоді, амбіційні українські композитори, які увірвалися на театральний простір зі своїм власним баченням та відчуттям музики, сцени, глядача. Творча дружба Іллі з Романом, вико-

ристання знань і вмінь один одного, допомагало їм у навчанні, а потім – у народжуванні нових музичних творів [3].

Творчість молодих композиторів зацікавила режисера. До того опер вони не писали і музичним театром займалися час від часу, і, можна сказати, що Владислав Троїцький, як режисер і продюсер, допоміг їм стати на ниву оперного виробництва. Саме він запропонував взяти за основу сюжету старозавітну книгу Йова, спростити свій музичний стиль для доступності більш широкому колу глядачів, у результаті чого виникла нова опера-реквієм «IYOV» [2]. Українська опера-реквієм «IYOV», написана в творчому симбіозі режисером В. Троїцьким і композиторами Р. Григорівим та І. Разумейком, увійшла в десять найкращих світових сучасних опер та перформансів світу. Її покази відбулися у Польщі, Данії, Франції, США, Австрії, Македонії, Китаї. Таким чином, музика композиторів надала більшу виразність театральному проекту та підняла його на новий рівень.

Формація «Нова Опера» не конкурує з класичними жанрами, а шукає свої шляхи розвитку. Експеримент в жанрі «нової опери» успішно триває і не зупиняє своїх пошуків, доводячи доцільність свого існування. Композитори Р. Григорів та І. Разумейко визнані найпрогресивнішими молодими митцями року. Кожний їхній наступний твір, зроблений разом з провідними театральними режисерами та музикантами формації «Нова Опера», виходить за межі канонів та правил. Окрім опери-реквієму «IYOV», вони створили неоОперу-жах «Гамлет», оперу-цирк «Вавилон», сон-оперу «НепрОсті», оперу-балет «Ковчег», футуристичну оперу «Аерофонія», оперу-антиутопію «GAZ», гранд-оперу «Неро». Ці твори викликають багато запитань і міркувань, але байдужим не залишається ніхто.

Використані джерела

1. Влад Троїцький: «Коріолан» змушує замислитися про роль героя на війні і після її завершення // Високий Замок. 15.06.2015. URL: https://wz.lviv.ua/interview/131772-vlad-troyitskyy-koriolan-zmushuie-zamyslytysia-pro-rol-heroia-na-viini-i-pislia-ii-zavershennia (дата звернення: 30.10.2019).

2. Режисер Влад Троїцький: «Україна своєю креативністю та енергією може дати багато смислів загубленій Європі» // Дзеркало тижня. 25.10.2019. URL: https://dt.ua/interview/rezhiser-vlad-troyickiy-ukrayina-svoyeyu-kreativnistyu-ta-energiyeyu-mozhe-dati-bagato-novih-smisliv-zagubleniy-yevropi-327359_.html (дата звернення: 30.10.2019).

3. Роман Григорів: актуальне мистецтво не дає відповіді, воно ставить запитання // Espresso TV. 16.09.2018. URL: https://espreso.tv/article/2018/09/14/roman_grygoriv (дата звернення: 30.10.2019).

Серова Олена Юріївна

СТАН ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ

Нова епоха постмодерну поставило мистецтво опери на початку другої половини XX ст. в абсолютно нові умови існування. Кардинально змінився композиторський стиль, революція виразових засобів якого потягла за собою революцію у виразових засобах музичного мистецтва в цілому і оперного мистецтва зокрема.

Почалась ця революція з прагненням застосувати до нової мистецько-культурної парадигми тих умовних обмежень, які пропонувала нам класична опера із самого початку її існування. Ці обмеження вже не влаштовували нове сприйняття часу і простору, яке сформувалось у слухача із початком нової інформаційної епохи. Ці умовності-обмеження були різними. По-перше, це – кінематика звуковидобування, що обмежує рухову акторську свободу співака. По-друге, це особлива умовна темпоральність оперної музики, коли в арії зовнішній сюжетний час наче призупиняється для відтворення душевного стану персонажа (наочний приклад ми бачимо, наприклад, у безкінечних «вмираннях» на сцені оперних героїв). По-третє, це зовнішні театральні умовності постановки (завіса, увертюра тощо), що створюють ту необхідну «раму», яка відокремлює мистецтво від життя. Постмодернізм своїм зняттям усіх «мистецьких заборон» вбиває цю позицію обмеження. Завіса зникає, увертюра «екранізується», співак співає свою каватину, не звертаючись до залу, а, наприклад, висячи вниз головою на екстравагантній театральній конструкції, він «живе» на сцені, продовжуючи грати дію. Межі між мистецтвом і життям стираються.

Другим моментом, що значно вплинув на жанр, було поява такого потужного явища, як оперна режисура. Її не було впродовж попередніх століть розвитку жанру. Опера, на відміну від інших музичних жанрів, вимагає постановки на сцені. Ця перевага дає можливість посилити враження від твору, додатково розкрити його «таємниці», адаптувати до нових поколінь глядачів, чого практично позбавлені інші музичні жанри. Оперна режисура, попри всі суперечності сучасного стану існування і парадоксальної скандальності цього мистецького феномена, виконує своє своєрідне завдання – зберегти соціальну нішу для продовження життя опери в час «тотального шоу-бізу», а також знайти паралелі в оперних творах минулого ті проблеми, які актуальні і для нашого сучасного суспільства і підкреслити, виявити їх за допомогою режисури. Серед

найвідоміших оперних режисерів: Л. Вісконті (1906–1976), Ж.-П. Поннель (1932–1988), Ф. Дзеффіреллі (*1923), В. Фельзенштайн (1901–1975), Б. Покровський (1912–2009), В. Вагнер (1917–1966), П. Брук (*1925), Дж. Стрелер (1921–1997), П. Шеро (1944–2013).

Ще в першій половині XX ст. змінилися художні, соціальні та економічні основи суспільства. З погляду на це не могла не змінитися (або трансформуватися) і суспільна ніша, що призначалася для опери в новій моделі існування музичної культури. Нові теми, нові загальнолюдські проблеми, нове постмодерністське іронічне світосприйняття – усе це відбилось в оперному мистецтві, адже опера завжди була найскладнішим жанром, у якому піднімались нагальні соціокультурні та філософсько-історичні питання. Місце лірико-романтичних устремлінь посів войовничий антиромантизм, у сферу мистецтв досить енергійно вторглося мистецтво кінематографу. Можна додати до цього ще й соціально-економічні катаклізми, які дощенту перетрусили класову структуру суспільства, перетворивши його ієрархічно структуровані елементи в аморфне псевдодемократичне «суспільство споживання». Це не могло не вплинути на нове оперне мистецтво. Нова опера майже виокремилась в новий музичний жанр. Драматургічні новаторства, які почались ще з появи «Голосу людського» Ф. Пуленка, вилились у повний пост модерновий кітч у таких операх, як «Дівчинка із сірниками» Г. Лахенмана та «Le Grand Macabre» Д. Лігеті.

Оперне мистецтво є надзвичайно пластичним художнім явищем. Воно завжди буде йти в ногу з часом, із рецепцією часу та із суспільним запитом нового часу. Опера завжди була суспільно-пластичним жанром, який найяскравіше втілював нове світосприйняття та світорозуміння нашої цивілізації.

Сошальський Олександр Юрійович

Проблеми звукорежисури в українському кінематографі

Сучасна кіноіндустрія в Україні переживає нелегкі часи. Це, насамперед, і політична ситуація, і недостатнє фінансування, і матеріально-технічні ресурси, і рівень підготовки технічного персоналу тощо. Але якщо глобальні проблеми, що впливають на розвиток кінематографу приховані від глядача, то сам продукт, тобто кіно твір, який ми отримуємо в процесі кіновиробництва, виходить на широкий загал аудиторії.

Отже, поговоримо про звук. Звук на екрані. Звук в кіно. На сьогоднішній день ніхто з режисерів не може стверджувати, що він на всі сто

відсотків задоволений тим, як звучить його продукт. Але чому? Є ж у нас спеціалізовані студії, в яких давно налагоджено роботу, є обладнання, є технічний персонал, котрий роками працює в цій сфері тощо.

Ця проблема має кілька сторін. Але якщо деякі питання можливо пояснити відсутністю фінансування, то чим пояснити просте небажання власника студії звукозапису або продюсера вкладати кошти в нове обладнання, в нове програмне забезпечення? Адже час не стоїть на місці, все розвивається досить швидко. Технології звукозапису, технології очищення шуму, технології зведення та мастерингу змінюються досить швидко, тому працювати на тому, що було придбане кілька років тому просто недопустимо. Але працюємо…

Деякі кіно продюсери, шукаючи шляхи здешевлення процесу, не розуміють, що тонований звук – то якісний студійний чистий звук, з яким можна працювати, який приємно слухати, який врешті-решт впливає на сприйняття картини в цілому. Сучасний кінематограф неможливий без якісного звукового ряду. Починається він зі знімального майданчика, де часто з мікрофонами «вудочками» працюють люди, які не завжди розуміють свої завдання, де за пультом сидить людина, яка ніколи до цього не працювала з обладнанням. А беручи інколи зовсім неякісно записаний звук зі знімального майданчика, псується і робота звукорежисера, і робота композитора, і гра актора тощо. Випускається абсолютно неякісний матеріал, котрий потім транслюється на каналах. Крім того, на превеликий жаль, поряд з цим існує багато проблем, пов'язаних саме зі створенням звукових доріжок, обробкою матеріалу та процесом його зведення.

Останнім часом, судячи із розмов зі звукорежисерами, канали телебачення, за незрозумілими нікому причинами, ставлять перед кіновиробниками свої технічні вимоги, які, по суті, вбивають всю динаміку кіно. Іншими словами, звукорежисер, який місяцями працює над картиною, має за секунду вбити (наприклад, поставивши зверху компресор) всі нюанси, які втілили актори, композитори, режисери. Тому що канал, котрий вкладає гроші в кіновиробництво, може не прийняти картину, якщо не витриманий так званий «формат».

Роль композитора в кіно всім відома. Багато картин стали знаменитими тільки завдячуючи музичним образам, які втілив в життя композитор. Але ж композитор – творча професія, а кінокомпозитор – це людина з серйозною підготовкою в галузі академічної, хорової, естрадної музики, людина, що володіє оркестровкою, інструментовкою й аранжуванням, яка розуміється на драматургії та її закономірностях, володіє майстерністю жанрової стилістики – від народної пісні до симфонії,

від джазу до рок-музики, а також має знати, що таке комп'ютерні технології тощо. В українських реаліях слово композитор чомусь втратило своє первородне велике значення. Композитор – такий самий автор картини, який покликаний творити, а не займати екранний час неякісними звуками. З'явилось багато молодих людей, які просто не розуміють, що таке кіно і як в ньому працювати. Музику для кіно пишуть випадкові люди, які демпінгують свою професію, знецінюючи мистецтво як таке. В результаті маємо, що маємо.

Урденко Максим Олександрович

Система фолі-озвучення в кіно і мультиплікації

Звукові ефекти разом з музикою і діалогами грають велику роль в створенні аудіовізуальних творів. Кращі звукові ефекти мають зображальні функції у кадрі і часто є дуже тонкими й проникливими, як, наприклад, скрегіт при ходьбі по гравію або дзвін ключів в замку тощо.

Основним джерелом ефектів для кіновиробництва є стокові бібліотеки, які пропонують записи на дисках або з Інтернету. Величезна кількість звуків природи – шум лісу та води, штучних об'єктів – літака та потяга, доступна на відповідних ресурсах. Інші ж звукові ефекти необхідно записати окремо.

Процес живого запису звукових ефектів, які будуть додані в постпродакшн період для поліпшення якості звуку, визначається терміном «фолі» (foley), який названий на честь його творця, легендарного Джека Фолі (Jack Foley) зі студії Universal. Фахівець із запису шумових ефектів, що використовується в кіно – це footsteps editor або foley artist, тобто шумовик. Термін «фолі» також застосовується для визначення спеціальних звукозаписних студій, де проходить це озвучення.

Фолі-звукозапис гнучкіший, ніж бібліотеки звукових ефектів, оскільки будь-який звук вимагає попадання в такт: наприклад, кроки актора важко відтворити в записі. Етап фолі зазвичай включає роботу в кількох міні-зонах з різною поверхнею, наприклад, з травою, бетоном, гравієм, по яких шумовик ходитиме, при цьому дивлячись на одного або кілька акторів на екрані.

Сучасні фолі-артисти, звичайно, не створюють усі синхронні шуми. Складні звуки, на зразок працюючого мотора автомобіля або комп'ютерних шумів, робить спеціальний редактор за допомогою бібліотек шумів. Фолі-артист зосереджений на трьох ключових областях: кроки, рухи, специфічний реквізит.

Перша область – це кроки. Запис кроків персонажа відбувається на найбільш ранніх стадіях процесу. Фолі-артисти використовують різні типи взуття, старого і нового. У професіоналів із стажем зібрані цілі колекції. Щоб реалістично передати кроки, потрібні абсолютно конкретні типи черевик і різні поверхні, які влаштовані в студії в так званих фоліямах. Вони дозволяють відтворити і тротуар, і галявинку, і підлогу в квартирі. Так само створюється й звук від копит коня, що скаче чи рухається повільно.

Друга область – це рух. Різний тип одягу, різні тканини створюють специфічний звук при русі, і в кіно ми це чуємо набагато виразніше, ніж в житті. Фолі-артист може передати і брязкіт рицарських обладунків, і шелестіння джинсів, коли персонаж совається в кріслі або перекладає ногу на ногу.

Третя область – це реквізит. Передача синхронних звуків, які ми чуємо від різних предметів, може бути довірена як фолі-артисту, так і редакторові озвучення. Фолі-артисти, як правило, працюють з предметами, які персонажі тримають в руках, скажімо, меч чи сокиру.

Раніше звукорежисери озвучували кожен монтажний кадр в один прийом, а при помилці переозвучували увесь кадр. Якщо, наприклад, в кадрі є кроки по різних поверхнях і ключ, що випав з кишені, шумова бригада повинна вчасно бити черевиками по цих поверхнях, а коли випаде ключ – кинути ключ перед мікрофоном. У сучасних звукооператорів в арсеналі комп'ютерний нелінійний монтаж, тому звук можна посунути вперед або назад, зробити голосніше або тихіше.

Простий спосіб записати шумовий ефект – скористатися тим самим джерелом звуку. Наприклад, кроки – удари черевик по відповідній поверхні; поцілунок – поцілувати власну руку; стрільба – йдуть на військовий полігон, або окремо записують прямо на майданчику. Так само «дозаписують» й інші звуки, які важко створити та записувати в студії – спортивні, автомобільні тощо.

Мало хто із звичайних глядачів і слухачів знає, що одну з найважливіших і, безумовно, самих недооцінених робіт в процесі створення будь-якого сучасного медіапродукту, зокрема фільмів і комп'ютерних ігор робить так званий фолі-артист, він же – фахівець із створення шумових ефектів. Як це не дивно, проте знаменита Американська академія кінематографічних мистецтв і наук досі так і не заснувала спеціального «Оскара», яким би відзначалися видатні досягнення майстрів «шумової справи». Проте важливість роботи фолі-артистів украй важко переоцінити, особливо, якщо згадати старий добрий вислів: «70 відсотків всього, що ми бачимо в кіно – це звук».

Шелудько Крістіна Андріївна

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасне мистецтво – наразі це визначення настільки неоднозначне, що сформувати певну актуальну тезу, яка зможе сконкретизувати й чітко пояснити даний термін, просто неможливо. До сучасних театральних й перформативних форм відчувають неослабний інтерес, як досвідчені фахівці, так і аматори. Це є серйозним предметом суперечок серед критиків та пересічних глядачів. Інтригуючи своєю незвичайною формою, сучасне мистецтво часто відштовхує змістом. Воно відрізняється від всіх попередніх напрямків, тому зазвичай здається незрозумілим.

Двадцять перше століття – час коли стираються межі, зникають кордони, губиться глузд. Реалізувати режисерський потенціал стає все складніше, драматургія менш професійна та малозмістовна, а артисти байдужі. Що це: занепад, або переломний момент?

Вередливі очі публіки бачили все! Можливості стрімко зростають, актуальність тем змінюється щодня, а сценографічні вирішення з бутафорією й радянськими меблями в якості декорацій йдуть в небуття. Ми живемо в мінливому світі, наша свідомість стає швидшою, варіативною. Ми невпинно гортаємо інтернет-сторінки, але завжди є можливість відкласти гаджет і взяти паперову книгу.

Сучасні режисери швидко поглинають усе нове, обробляють і втілюють у своїх театральних працях. Мультимедіа – це новий орган постановчого тіла, з яким сцена відчуває себе впевнено і комфортно, бо має безмежні можливості, задаючи відчутного удару натуралістичній правдоподібності. Сучасний глядач вихований на враженнях, його світосприйняття формує нові уявлення про художні образи, форми та способи їх реалізації у сценічному мистецтві. Актуальними завданнями сучасного мистецтва є: інноваційні режисерські ідеї та їх вірне втілення, синтез різножанрових видів мистецтв і проникнення сучасних комп'ютерних технологій в театр, які потребують оновлення вигляду самої вистави та її сценографічних вирішень. Але на фоні зовнішнього антуражу, не слід забувати про змістовну складову сценічного мистецтва. Не можна підводити всіх творців під однією рискою, але проаналізувавши десять сучасних вистав, можна вивести статистику, що у семи з них режисери, розбиваючи рамки закоренілої моралі, намагаються здивувати глядачів нецензурною лексикою, роздягненими акторами, незмістовними художніми рішеннями. Не можна стверджувати, що це творча деградація, так само, як і визнавати, що це прогрес у сучасному сценічному мистецтві!

Якою є реакція сучасного глядача на сучасні перформативні форми? Найчастіше це неоднозначний емоційний вплив, що викликає суперечливі відчуття. Все частіше сучасні митці дозволяють собі нехтувати повноцінним режисерським аналізом, відходячи від теми й ідеї, від конфлікту, надмети, виправданих художніх образів й змісту. В сучасних виставах багато питань, але мало відповідей!

Різнопланові функції мистецтва, звертаючись до нових життєплинів, формувалися впродовж усього розвитку людства. Звичайно, сучасні естетичні науки виділяють значно більшу кількість цих функцій, ніж могли уявити театральні діячі минулих епох, але незмінно те, що мистецтво це – пізнання, виховання та емоційний вплив. Мистецтво відображує життя людини в соціальних та особистих моментах, має здатність давати глядачам цілісну картину світу, тож не слід нехтувати змістовною складовою під час режисерських пошуків.

Сучасність у мистецтві – це широке поняття, воно включає в себе актуальність, злободенність, відчуття часу. Звертаючись до минулого або обравши фантастичний сюжет, також потрібно висловлювати дух своєї епохи, ідеї, що хвилює сучасників. У наш час творчі пошуки не зводяться до єдиних стандартів, не бояться осуду та критики. У поняття «сучасне мистецтво» кожен вкладає щось своє. Театри дедалі рішучіше шукають своє, неповторне обличчя, дивуючи глядачів.

В основі будь-якого сценічного втілення повинен бути режисерський аналіз. Зміст, який втілюється у постановці, повинен формуватися на актуальній проблематиці соціального та морального, наштовхувати глядачів на нові думки, ставити питання, або пропонувати вирішення. Беззмістовне мистецтво не має майбутнього!

Багато можна дискутувати на цю тему, але режисерські пошуки у сучасному сценічному мистецтві перебувають в певній прострації, яка або піднесе рівень культурно-мистецького середовища, або знищить його вщент.

Щербина Анна Олександрівна

Техніка Іванни Чаббак як сучасна інтерпретація системи Костянтина Станіславського

Система К. Станіславського зробила прорив в театральному мистецтві Америки XX ст. Московський художній академічний театр, засновниками якого стали актор, режисер і педагог К. Станіславський, а також режисер і драматург В. Немирович-Данченко, вперше прибув до США в 1906 р. К. Станіславський розумів важливість взаємодії з різними

театральними напрямками і тому підтримував зв'язки із зарубіжними режисерами. За кордоном театр дуже швидко завоював популярність і здобув світову славу.

Актори К. Станіславського вразили Нью-Йорк глибиною почуттів і досконалістю техніки, злагодженістю виконання, які не були характерні для стилю гри того часу, різноплановістю, що виявляється в характерних і вікових ролях. Здавалося, що їм під силу будь-який персонаж, вік не мав значення, вони зовсім в новій манері грали кожну роль. Кожен спектакль. МХТ пробудив у американців бажання «грати глибше» і підготував ґрунт для експериментів, які врешті і визначать американську сценічну манеру.

Річард Болеславський восени 1922 р. приєднався до трупи МХТ під час гастролей в США, де і залишився після її від'їзду до Москви, заснувавши в Нью-Йорку «American Laboratory Theatre» (ALT). Лабораторний театр складався з двох частин: власне театру і школи при ньому, де готувалися актори.

Серед перших учнів Лабораторії були Лі Страсберг і Стелла Адлер, які стали засновниками відомого цілою плеядою зрощених в ньому зірок і антикомерційною спрямованістю «Групового Театру» («Group Theatre») та зіграли ключову роль у розвитку американського театру. Тому «Груповий театр» часто розглядається як продовження напряму «Лабораторного театру» Р. Болеславського, а, значить, подальшого укорінення в Америці системи К. Станіславського.

У наш час на теренах США система продовжує масштабно впливати на розвиток театрального мистецтва, закладаються все нові методики, які використовують за основу розроблену К. Станіславським систему. Найяскравішою інтерпретаторкою системи К. Станіславського на сучасному етапі є Іванна Чаббак, яка осучаснила, американізувала та доповнила класичну систему власними розробками.

І. Чаббак використовує у роботі над роллю дванадцять елементів: надзавдання, сценічне завдання, передісторія (роман життя або біографія ролі), внутрішні об'єкти, перешкоди, підміна, такти та дія, місце дії та четверта стіна, маніпуляція, внутрішній монолог, життєві обставини (запропоновані обставини), «хай буде, що буде». Ці дванадцять елементів є фундаментом її техніки. Саме вони роблять цю методику такою затребуваною серед американських акторів, тому що уможливлюють безперечний успіх у створенні, крок за кроком, реалістичного та психологічно правдивого образу, який чіпляє глядача.

З вищезазначеного опису можна помітити, що багато елементів запозичені з системи К. Станіславського, як і основна мета – відтворити по-

ведінку людини максимально органічно та правдиво, щоб домогтися щирості та віри, можливій лише у випадку істинного проживання ролі. Але є і суттєва різниця: техніка І. Чаббак сприймає емоції не як кінцевий результат роботи над роллю, а як спосіб досягання надзавдання образу, головної мети персонажа. Емоції – це реакція на дію, але ніяк не інакше.

Ще однією відмінністю є використання в розробці ролі основного елементу в драматургії – волі до перемоги. Кожний персонаж має свою головну мету, він завжди потребує чогось або хоче чогось домогтись: прихильності коханого, слави, влади, визнання, – і сюжет в процесі розкриття демонструє нам, як саме цей персонаж намагається своєї кінцевої мети досягти. Техніка І. Чаббак вчить актора творити зі своїх образів переможців: значно цікавіше дивитися, як персонаж намагається вирішити свою проблему, ніж за тим, хто у складній ситуації опускає руки. На справді ж переможець – не той, хто обов'язково повинен одержати перемогу: переможець намагається дійти до перемоги, невдаха ж приймає поразку.

Техніка І. Чаббак є дуже популярною на американському континенті та все більше отримує прихильників у Європі. Видатні голлівудські актори, такі як Бред Пітт, Хеллі Беррі, Йєн Сомерхолдер, Шарліз Терон, Лів Тайлер, Джим Керрі та багато інших навчались та працюють за технікою І. Чаббак.

СЕКЦІЯ 5
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І ДИЗАЙН: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Бардік Марина Афанасіївна

Невдале поновлення давнього стінопису Макаром Пєшехоновим (за архівними джерелами)

Події, що відбувались у Софійському соборі Києва майже 170 років тому, були доволі цікавими в історії сакрального мистецтва з точки зору мети повернути середньовічний стінопис у простір кафедрального храму, де проходили богослужіння. У 1843 р. фрагменти фресок виявив академік Федір Солнцев, ініціював їхнє розчищення від пізнього живопису та поновлення. Він входив до складу Комітету з оновлення собору і доручив поновити фрески петербурзькому іконописцю Макару Пєшехонову. Ця історія знайшла відображення в публікаціях XIX–XXI ст. як така, коли софійським фрескам було завдано непоправної шкоди. Проте й досі не був опублікований перелік композицій, поновлених М. Пєшехоновим, окрім узагальненого списку, наведеного свого часу ще П. Лебединцевим [1, с. 385, 386].

Комітет рекомендував М. Пєшехонову здійснювати «…поновлення всіх відкритих фресок, намагаючись усіляко, наскільки можливо, зберегти священні зображення в тому вигляді, у якому вони відкриваються, і заправляти тільки в тих місцях, які затерті зверху тиньком або фарбою» [1, с. 379, 380]. Фрески протягом століть руйнувались, велика кількість збереглася фрагментарно. Залишити їх у такому вигляді було неможливо в діючому храмі. Втрати фресок мали бути доповнені; цілісності образу можна було досягти, дописуючи місця втрат. Цього вимагав Комітет. На цьому в 1846 р. акцентував увагу Ф. Солнцев, указавши, що в контракті має бути включено особливий пункт щодо технології поновлення фресок, за яким М. Пєшехонов «…має заправити по виправленому тиньку тільки ті місця, де випали фарби, – фарби ці мають бути розведені на вапняній воді, щоби не могли вицвітати, – під час самої заправки ніде не торкатися контурів, а наслідувати давні абриси; саме фарби вживати металеві або земляні, щоб на заправлених місцях не було видно шару фарб і щоби заправка поєдналася з давнім живописом…» [1, с. 380, 381].

За контрактом (1847) М. Пєшехонов мав заправляти по тиньку лише втрачені місця фресок так, щоб заправка не була помітною і живопис виглядав цілісним [1, с. 383; 2, арк. 137, 137 зв.]. Ф. Солнцев надав розпоря-

дження використовувати фарби на вапняній воді; у такий спосіб технологія заправки наближалась до фрески; крім того, дозволила б уникнути пошкоджень, завданих фрескам подальшими діями М. Пєшехонова. Він порушив контракт і не тільки дописав втрачені фрагменти, а ще й прописав фрески зверху для підсилення інтенсивності кольору, для чого обрав звичну для іконописця темперу. М. Пєшехонов не усвідомив різниці між поновленням ікон і фресок, тому не врахував впливу температурно-вологісного режиму на живопис в неопалюваному храмі. У червні 1848 р. він розпочав роботу, а навесні 1849 р. Комітет констатував, що поновлені фрески вкрилися пліснявою, почорніли, місцями живопис осипався. М. Пєшехонов, намагаючись боротись із пліснявою, просочив фрески вареною олією і пошкодив їх [2, арк. 28, 37, 37 зв., 152, 152 зв.]. У П. Лебединцева є зауваження, що з усіх поновлених фігур тільки 5 уцілили від плісняви; натомість бачимо його тільки в друкованому варіанті праці, а в її рукописі, де містяться посилання автора на джерела, воно взагалі відсутнє [1, с. 391; 3, арк. 333, 336].

У документах, де запротокольовано події, пов'язані з поновленням софійських фресок М. Пєшехоновим, немає свідоцтв ані про композиції, ані про їхні фрагменти, написані М. Пєшехоновим, які б уцілiли від плісняви [2]. І в картограмах, складених після проведення реставраційних робіт у 1950–1960 рр., зокрема розчищення давніх композицій від живопису поновлення, зафіксовано відреставровані фрески та мозаїки. Живопис поновлення реставратори залишили в місцях втрат зображень. Ці фрагменти, що доповнюють фрескові та мозаїчні композиції, виконані олією. Доповнень XIX ст. в техніці темперного живопису в картограмах не зазначено, їх немає [4, с. 148; 5; 6].

В архівних справах ми виявили звіти про поновлені фрески, складені М. Пєшехоновим, для оплати за роботу (у них зустрічаються скорочення: арш. – аршин, верш. – вершок, коп. – копійка, р. або руб. – рубль, ср. – срібло). Перелік композицій, з якими працював М. Пєшехонов, а саме: поновлених ним фресок, вводимо в науковий обіг (в українському перекладі).

У минулому 1848 році від входу в Собор із західного боку, під хорами, виправлено живописцем Пєшехоновим на суму 3630 руб. У поточному 1849 році до 30 липня було виправлено всіх фігур та узорів на 1572 руб. [7, арк. 8]. Ці відомості наведено в огляді робіт, складеному у вересні 1949 р.

Перелік фресок у звіті Ф. Солнцеву від 30 липня 1849 р. *21 ціла фігура по 30 руб. ср. …630. 27 напівфігур по 20 …540. Узорів 1-го розряду 9 у 3 ½ арш. по 10 …90. Узорів 2-го розряду 17 по 5 …85. 3 хрести по 4*

…12. 8 фильонок по 1 …8. 2 тла в склепіннях по 15 …30. Напівкруглих узорів над арками 45 арш. …117. Разом на 1512 руб. ср. Усього зроблено на 5142 рублі [8, арк. 23].

Список поновлених фресок наведено М. Пєшехоновим у його звіті, представленого в Комітет і Ф. Солнцеву.

Праворуч, на Увіруванні апостола Фоми 4 цілі фігури по 30 р. …120 р. …1 напівфігура …20. На самому верху на Розп'ятті Спасителя 9 цілих фігур по 30 р. …270. …3 напівфігури по 2 р. …60. Ліворуч, на Виведенні Праведників з пекла 1 ціла фігура 30. …5 напівфігур по 20 р. …100. Поряд на Явленні Христа Мироносицям 3 цілі фігури по 30 …90. …3 напівпівфігури по 20 р. …60. Поряд, на Петровому зреченні 2 цілі фігури по 30 …60. Окрім цих, по обох боках Собору 78 цілих фігур по 30 …2340 …31 напівфігура по 20 р. …620.

Орнаменти. 29 узорів 1-го розряду, тобто 3½ арш. висоти, та 1 арш. ширини по 10 р. …290. 41 узор 2-го розряду, тобто 1½ арш. висоти, та 1 арш. ширини по 5 р. …250. Узор великої арки ліворуч навпроти зображення Приведення Христа до Каіафи, і Петрового зречення, що складається з 28 арш. 8 вер. довжини, то 1 арш. ширини за ціною 1-го розряду, розраховуючи на аршин по 2 р. 86 коп. … 81 р. 51 коп.

На Хорах обабіч 4 стовпи з напівколонами, по 60 р. …240. 11 зірок у куполах напіварках, та на хорах із боків південного та північного у вікнах – по 5 рублів …55. 4 хрести, по 4 рублі …16. 2 тла в куполах по 10 рублів …20. 27 фильонкових прикрас по 1 рублю …27. У південно-західному куті, унизу в 4-х напівциркульних над арками узорах 23 арш. за ціною орнаментів 1-го розряду (розрахов. на аршини) …65 р. 78. Ліворуч за криласом купол, у ньому в 4-х напівциркульних над арками узорах 24 аршини за вище зазначеною ціною …66.64. Разом 4946 руб. 93 коп. ср.

Цього року в серпні 1500 руб. ср. отримав. За цим від минулого 1848 р. 4 грудня рахунку решта 30 р. Додаючи, сума до сплати 4946 рублів 93 копійки ср. Іконписний майстер Макар Пєшехонов. Листопада 28 дня. 1849 року. Київ [8, арк. 61–62, 123–123 зв.].

Наведені переліки композицій спростовують припущення про те, що фігура апостола євангеліста Іоанна (олійний живопис) на парусі центрального купола була написана М. Пєшехоновим [9, с. 257; 10, с. 103].

За контрактом М. Пєшехонов мав не змінювати давніх контурів фресок. Він відступив і від цього зобов'язання. Останнє стало явним, коли 1849-го р. змили його живопис із фресок «Зішестя в пекло» та «Явлення Христа жонам мироносицям» на північній стіні трансепта. Замість досвідчених живописців М. Пєшехонов залучив «самих грубих мужиків» із Чернігівщини, замість майстерної заправки фресок прописав

їх «новими світлими кольорами з грубих фарб таким чином, що давній візантійський живопис ледь помітний», через що Комітет за пропозицією Ф. Солнцева в листопаді 1849 р. відсторонив М. Пєшехонова від роботи [1, с. 385–391; 2, арк. 151–154 зв.]. У рапорті академіка Комітету від 15 квітня 1850 р., зазначалося, що він, Ф. Солнцев, повідомив М. Пєшехонову про відсторонення від робіт розпискою [11, арк. 24].

Виправляти свою роботу, як це передбачав контракт, М. Пєшехонов відмовився, пославшись на здоров'я – інакше винагороду йому би не виплатили [2, арк. 156–157; 8, арк. 124; 11, арк. 24 зв.]. У 1850 р. він не працював у Софійському соборі, а наполегливо клопотав про виплату винагороди. Загалом за поновлення та виконання малюнків фресок М. Пєшехонову виплатили 7924 рублі [4, с. 149; 8, арк. 123, 123 зв.; 12, арк. 10].

Спроба М. Пєшехонова наблизити фрески до первісного вигляду і повернути їх у літургійний храмовий простір виявилась цілком невдалою. Проте його та людей, що працювали з ним, нагородили і відпустили з миром. Згодом прорахунки і недбалість М. Пєшехонова довелось усувати художникам Києво-Печерської лаври.

Використані джерела

1. Лебединцев П. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843−1853 г. // Труды Киевской духовной академии. 1878. № 8. С. 364−403. № 12. С. 495–525.

2. Державний архів м. Києва (далі – Держархів м. Києва). Ф. 300. Оп. 1. Спр. 13.

3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. Ф. 301. Спр. 690 Л. 1986.

4. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття: монографія. Київ, 2019. 310 с.: іл.

5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). Ф. 241. Оп 1. Спр. 116.

6. ЦДАМЛМ України. Ф. 241. Оп. 1. Спр. 129.

7. Держархів м. Києва. Ф. 300. Оп. 1. Спр. 14.

8. Держархів м. Києва. Ф. 300. Оп. 1. Спр. 18.

9. Белик Ж. Иконописная мастерская М. С. Пешехонова и ее участие в реставрации Софии Киевской в середине XIX века // Софійські читання 2005 року: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 24–25 листопада 2005 р.). Київ, 2007. С. 248–261.

10. Никитенко Н. Н. Святая София Киевская. Киев, 2008. 384 с.: ил.

11. Держархів м. Києва. Ф. 300. Оп. 1. Спр. 19.

12. Держархів м. Києва. Ф. 300. Оп. 1. Спр. 20.

Борисенко Марія Олександрівна

Особливості традиційної реставраційної школи (на прикладі японської Асоціації консерваторів національного надбання)

В часи глобалізації збереження матеріального та нематеріального культурного надбання має бути одним з найважливіших пріоритетів, бо саме культура є основним інструментом самоідентифікації людини. Реставрація є одним з інструментів збереження культурного надбання. Невипадково вона набула певних національних відмінностей, залежно від особливостей традицій різних країн, існуючих в них реставраційних шкіл, особливостей пам'яток та матеріалів, задіяних в процесах консервації тощо. Таким чином, реставрація також може бути об'єктом нематеріального культурного надбання. Прикладом такого явища є традиційна японська реставрація, витоки якої сягають давніх часів, про що свідчить японське слово «соко», яке згадується у «Великій книзі мудрості Сутри» періоду Нара (VIII ст.). Воно складається з двох ієрогліфів, з яких «со» означає «одягатися», а «ко» – «фарбувати». У той час папір, який використовували для переписування сутри, фарбували, ремонтували та обрізали ремісники. І хоч це слово не часто вживалось в японській історії з тієї епохи, необхідність заходів задля збереження різноманітних речей залишилась і спонукала до розвитку традиційної реставрації [4].

Розмаїття методів, необхідність контролю, збереження та популяризації традиційної реставрації стали імпульсом для створення у 1959 р. Асоціації консерваторів національного надбання. Представники семи реставраційних шкіл (однієї з Токіо, п'яти з Кіото та однієї з Осаки) об'єднались разом задля розвитку реставраційної справи та започаткування асоційованого бізнесу [3]. В Асоціації вирішили використовувати давнє слово «соко» на знак поваги до історичного минулого та як символ сильної волі до збереження японських культурних ресурсів для нащадків. Наразі це слово є означенням експертів, які можуть відновити культурні цінності, картини та писемні документи, підвісні (настінні) сувої, складані екрани (ширми), картини на перегородках, ручні сувої та книги [4].

На сьогодні до складу Асоціації входять дванадцять реставраційних майстерень з таких міст, як Токіо, Сізуока, Нара, Осака, Фукуока, Кіото, Сіга. Загальна кількість майстрів, що належать до асоціації та сертифіковані нею, складають 130 осіб.

Основними завданнями Асоціації є:

- вдосконалювати та популяризувати техніки реставрації та сприяти її розвитку в Японії;

- обмін знаннями між членами Асоціації та підвищення їх професійного рівня шляхом проведення міжнародних семінарів;

- здійснення реєстрації та сертифікації реставраторів (з 2003 р.);

- проведення науково-дослідних конференцій, семінарів та лекцій;

- обмін та співпраця з вітчизняними та зарубіжними організаціями зі збереження культурного надбання;

- заохочення розвитку, вдосконалення та дослідження реставраційних технік та матеріалів;

- співпраця у підготовці та навчанні фахівців традиційним технікам реставрації;

- підтримка в закупівлі матеріалів та ремонті обладнання для реставрації;

- субпідрядний реставраційний бізнес, надання консультацій та експертних висновків тощо [2].

Попри те, що в сучасній реставрації є широкий вибір різноманітних матеріалів та інструментів, реставратори Асоціації використовують саме традиційні матеріали та інструменти. Асоціація піклується про збереження індивідуальності кожної зі шкіл, які входять до її складу. Так, за формою пензлів можна відрізнити, до якої з реставраційних шкіл вони відносяться і де саме були виготовлені, в Токіо чи в Кіото.

Від 70-х рр. XX ст. методи японської реставрації почали успішно застосовувати в реставрації європейських колекцій, адаптувавши їх, що допомогло вирішити багато викликів, зокрема і в розробці методик реставрації творів, виконаних на кальці [1]. З 2006 р. Асоціація консерваторів національного надбання підтримує, наприклад, колекції Британського музею, завдяки консультаціям, підготовці реставраторів та допомозі в підборі й закупівлі необхідних матеріалів.

Це є важливою стратегією зі збереження культурного надбання Японії, що належить до музейних зібрань інших країн, оскільки дає можливість контролювати процес зберігання і реставрації колекцій, здійснювати їх консервацію та реставрацію згідно з традиціями країни, з якої вони походять.

Асоціація консерваторів національного надбання Японії є важливим прикладом збереження і розвитку традицій реставраційної справи, її різноманітності та популяризації як в Японії, так і в усьому світі.

Використані джерела

1. Борисенко М. О. Реставрація творів архітектурної графіки на кальці // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики су-

часності: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 07–08 червня 2018 р. / редкол.: В. Г.Чернець (голова) та ін. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 60–63.

2. About the Association for Conservation of National Treasures. URL: http://www.kokuhoshuri.or.jp/e/about.html (дата звернення: 01.11.2019).

3. History of the Association for Conservation of National Treasures. URL: http://www.kokuhoshuri.or.jp/e/history.html (дата звернення: 01.11.2019).

4. Masato Kato. Paper Conservation in Japan // International Course on Conservation of Japanese Paper. 2019.

Зігура Єлизавета Анатоліївна

ШРИФТ І ЗОБРАЖЕННЯ: ВЗАЄМОДІЯ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ ВИРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДУМКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Взаємозв'язок візуального мистецтва із знаковою, шрифтовою формою встановлюється із самих витоків формування письма: графічний малюнок (основа візуального мистецтва) трансформується в піктографіку (основу писемності), потім в ідеографіку, наступний крок – складова система письма та алфавіт, а також і надалі – типографіка (організація гарнітурної системи письма). Виведення даної послідовності розвитку знакової системи графічної передачі інформації дає чітке уявлення про трансформацію письма з його виходом в самостійний вид мистецтва. Так, в контексті еволюції писемної та образотворчої мов відбулось принципове розмежування їх знаково-символічних форм, що залежало від різних функцій вираження творчої думки людини, і, як наслідок, вплинуло на формування різних носіїв інформації.

Таким чином, довгий час, майже до середини XX ст., для алфавітної системи письма основним носієм інформації була книга, а для образотворчого мистецтва – полотно, папір. Взаємодія двох даних засобів вираження відбувалась на рівні «підкореності» однієї форми іншій. Скажімо, буквиці у книзі часто мали орнаментальне або ж ілюстративне оформлення, в настінному сакральному живописі/малюнку для цитат із Святого Письма в образотворчій композиції відводили окреме місце.

Шрифт, відносячись до візуального, графічного способу комунікації, зберігаючи тісний зв'язок із мистецтвом через лінію та пляму, надалі постійно взаємодіє з ним саме на рівні цих графічних ресурсів, які неминуче вбирають у себе стиль тієї чи іншої епохи. Так, будь-яка гарнітура, створена у певному часовому періоді, знаходиться в естетичній тканині його тіла. Зміна ж характеру візуальних форм вираження відбувається на рівні еволюції мислення людини. Даний процес тісно

пов'язаний із переосмисленням нею тих чи інших цінностей, адже «думка без форми лише те, що може бути, але не суще» [1] Отже, будь-яка візуальна форма є вторинною по відношенню до мислення, є лише засобом вираження розуміння свідомістю певної ідеї, її особлива матеріальність. Дослідник В. Істрін в роботі «Розвиток письма» прямо зазначає, що «жодне нове поняття, а, отже, і знак, що його виражає, не може виникнути без попереднього його словесного оформлення» [2, с. 13]. Так, повертаючись до теми взаємодії шрифту та образотворчого мистецтва, слід підкреслити, що основою радикальних змін у застосуванні митцем їхнього графічного ресурсу – лінії та плями – у новому форматі, став перегляд художником традиційного бачення вічних цінностей, філософії сутності мистецтва та творчого процесу. Традиційність, закріплена за Абсолютом, із загибеллю Ніцшеанського Бога призводить до відмови людиною від принципу соборного творення дійсності.

Єдиний епохальний стиль, побудований на певних закріплених канонах через декоративізм та модернізм, замінюється на вільні короткі мистецькі напрями, в основі яких лежить не пізнання себе через вічність оточуючої дійсності, не осягнення сенсу буття, сенсу існування, а фіксація психологічного моменту – тут і зараз, дослідження самості через поглиблення у психологізм власного Я. Таким чином вже на початку XX ст. образ людини розкладається на геометрію, хвилинні абстрактні плями та згодом поступово витісняється з мистецтва. Наповнення соборними вічними образами полотен «сповзає» із зображувальних мотивів. Так, Х. Ортега-і-Гассет писав: «Навіть якщо чисте мистецтво неможливе, не має сумнівів у тому, що можлива природна тенденція до його очищення. Ця тенденція зробиться причиною прогресивного витіснення людського, занадто людського, яке переважає у романтичній та натуралістичній художній продукції. В процесі цього наступить такий момент, коли людський зміст збідніє так, що його буде майже не помітно» [3, с. 226]. Отже, на шляху до чистих, тобто простих форм, митець позбавляється від «навантаження» предметно-речового світу в рамках полотна, наслідок чого – зміна глибокого композиційного бачення на конструктивне, переважно формальне. Втрачаючи значною мірою у матеріалі та матеріальних засобах вираження думки, митець звертається до основ – зображення ідей (концептуалізм), а й іноді форма заради форми (мінімалізм). На відмінну від традиційного мистецтва, в якому ідея втілюється в образ, тут, в творчості концептуалістів, вона виявляє себе через текст, практично не трансформуючись в образ. Таким чином, до втрачених сенсів художник повертається через звернення мистецького зору до естетики типографіки, вириваючи через концепт шрифт із поліграфії – єдиної сфери буття

шрифту до середини XX ст. Будучи знаково-символічною формою, шрифт зберігає в собі естетику прихованих сенсів і тим самим надає художнику новий ідейний та матеріальний ресурс для творчості.

У новій візуальності взаємодія між шрифтом і образом розмежовується по різних носіях, в контексті чого традиційну взаємодію як таку вже не можливо зазначати, адже вона відбувається не на рівні спільної матеріальності, а на рівні загальних художніх практик. Якщо в друкованій художній продукції, як було зазначено вище, ілюстрація образно та ресурсно поєднувалась із характером літер, а буквиця мала декоративне оформлення за стилем, єдиним із загальною композицією; якщо у плакаті імпресіоністів надписи носять вільний характер, миттєвий, як і сам стиль, то вже в творчості концептуалістів шрифт стає окремим арт-об'єктом, з яким починають експериментувати, знов таки, на рівні підкреслення властивих йому естетичних форм – лінії та плями.

Отже, з моменту розпаду розуміння дійсності як цілісної структури, не тільки «людське, занадто людське» зникає із зображення, але й письмо виходить із формату художньої поліграфічної продукції. Звернення до письма як до графіки є закономірним наслідком розвитку образотворчої мови. До прикладу, такі митці як: Джозеф Кошут, Глен Лігольн, Джені Хольцер, Ерік Булатов, Євген Волков, перформативні групи «Тотарт», «Колективні дії» тощо, прямо і сміливо експериментують із типографікою, відкриваючи нові естетичні якості матеріальності письма.

Використані джерела

1. Белинский В. Г. Идея искусства. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0970.shtml (дата звернення: 29.10.2019).

2. Истрин В. А. Развитие письма: монографія. Москва: АН СССР, 1961. 403 с.

3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Москва: Искусство, 1991. 588 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Малов Кирило Олегович

ҐЕНЕЗА ТА ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ГРАФІЧНОГО РОМАНУ

Друга половина XX ст. є періодом формування та розвитку нових синтетичних видів візуального мистецтва, до яких відносяться комікс та графічний роман. Активність інтермедійних процесів, «розгерметизація» мистецтва сприяла переходу коміксу від масового, розважального за змістом літературного і візуального продукту до специфічної літературної та візуальної форми художньої творчості.

Історії в картинках, попередники коміксів, виникають в Європі ще у XVIII ст. як гумористичні або сатиричні графічні цикли, що супроводжуються пояснювальною розповіддю. В США комікси починають друкувати наприкінці XIX ст. в журналі «Нью-Йорк Джорнал». До 30-х рр. XX ст. комікс був переважно частиною газет, журналів. Видання У. Херста («Morning journal») та Д. Пулітцера («The New York World») постійно публікували комікси як додаток до щоденної преси.

На початку 30-х рр. у США починається так званий «золоте» століття коміксів. Поява нових персонажів (Супермен, Пластик, Бетмен) і специфічного, максимально героїзованого та динамічного літературного матеріалу для коміксів надала можливість реалізувати специфіку жанру повною мірою. У 1954 р. спілка коміксистів ухвалила «Comics Code Authority» – внутрішній кодекс, своєрідний перелік правил для художників коміксу і це стало першою спробою відокремити цей від мистецтва серед інших. Наприкінці 50-х рр. комікс-культура переживає різкі нападки політизованої преси, знецінення жанру. Але в той же час дослідники коміксу, як наприклад Г. Селдес у книзі «Сім живих мистецтв» (1957), наголошують на можливому розвитку коміксу у бік самостійно візуального твору, де рівень твору залежить від візуальних, а не текстових якостей. Це привело до поступового домінування візуальності над вербальністю у коміксі та його перетворенню на графічні романи.

Ґрунтовні спроби теоретизувати комікс почалися у 60-ті рр. XX ст. Але паритетна взаємодія візуального і вербального була сформульована С. МакКлаудом як основна ознака коміксу в роботі «Understanding comics: The Invisible Art» лише у 1993 р. Тоді ж з'явилося і загально прийнятне, достатньо чітко окреслене формулювання, що комікс – це «поєднання пікторальних та інших зображень у навмисній послідовності, призначених для передачі інформації / або ж отримання естетичної відповіді через перегляд» [1, с. 9].

Термін «графічний роман» вперше з'являється на обкладинці книги В. Айснера «Контракт з Богом» («A Contract with God», 1978), що містила чотири напівавтобіографічні історії про жителів Бронкса у 30-ті рр. XX ст. Книжковий формат видання підкреслював його відмінність від традиційного коміксу. З 1994 р. термін «графічний роман» набуває поширення, що відображає перенос акценту із текстового на візуальний, а тематики – від дитячо-підліткової до дорослої. Основною відмінністю графічного роману від коміксу є установка на експериментальність форми і «серйозність» змісту. Графічний роман уникає пригодницьких тем, концентруючись на темах соціальних або проблемах особистості. На відміну від коміксу, графічний роман має одного автора-художника і

закінчену літературну форму. Особливістю взаємовідносин «текст-ілюстрація» для коміксу є наявність послідовного тексту і послідовної розповіді. В той же час у графічному романі настільки домінує візуальна складова, що він майже звільняє текст від необхідності утворювати послідовні сенсові сюжетні зв'язки, замінюючи їх зв'язками візуальними, запозичує прийоми кінематографічного та анімаційного монтажу із «монтажністю» крупних і загальних планів тощо.

Таким чином, на початку XXI ст. графічний роман відокремлюється як специфічний жанр візуальної творчості, що має свої особливості і специфічні риси, які відрізняють його від ілюстрацій та коміксів.

Використані джерела

1. McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. New York: William morrow, 1993. 224 p.

Осадча Олександра Анатоліївна

ТОПОС ЯК СКЛАДОВА ОБРАЗУ-ПАРАДИГМИ МАТЕРИНСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ КІНЦЯ 1980-Х – 2010-Х РОКІВ

Говорячи про архетип Матері в психоаналізі, Карл Юнг зазначає його багатогранність, оскільки він може приймати як суто індивідуальні форми (мати конкретної людини), так і колективні, як то певна інституція або навіть країна. Зв'язок материнського начала та Топосу – місцевості, яка є визначним чинником у формуванні ідентичності людини, відбувається через типову для багатьох (зокрема, слов'янських) культур асоціацію жіночого начала із землею як джерелом родючих сил. На етапі формування національної свідомості, стосунки всередині родини стають матрицею для вираження ідеї спільноти, набуваючи при цьому глибокого персональних конотацій. Ще Микола Бердяєв зазначав, що «свій народ, своя земля нам милі як обличчя коханої жінки» [1, с. 348].

Даний аспект Топосу-Матері широко презентований в творчості вітчизняних майстрів останніх десятиріч. Через їх рефлексію по відношенню до землі, яка їх «народила» йде усвідомлення власної ідентичності, зв'язків з історичним та культурним пластом. Не випадковими є широкий вжиток словосполучень «Матінка-Земля», «Батьківщина-Мати», які, попри свій радянізований фльор, продовжують значною мірою формувати візуальні формули трактування образу рідної землі. Цей архетип містить у собі драматичну дуальність, поєднуючи мотиви життя та смерті. Особливо цей конфлікт відчутний у сюжеті «Чорнобильської Мадонни». Напругою вирізняється полотно Івана Марчука, створене в

1989 р. в авторській манері «пльотанізму», що і «Свята Богородиця. Композиція № 458». Однак, якщо остання вирізнялася піднесеністю настрою, то в «Чорнобильській Мадонні» художник, цілком логічно, змінює палітру, що більше відповідає трагічності тематики. Абстрактні тонкі кольорові лінії майстер замінює на переплетіння хрестів, перетворюючи «лик» Богородиці на маску.

Вихолощуючи життєве начало зображення, митець відтворює ту пустку в фізичному, культурному та соціальному плані, яка виникла після подій 26 квітня 1986 р. Звернення до іконописних алюзій в роботі Марчука доречне не тільки з точки зору охоронної символіки Марійських образів, а також з позицій іконописної логіки. Як зазначив французький філософ Фредерік Лемаршанд, розмислюючи над феноменом Чорнобиля як культурним концептом, «у першу чергу, радіацію неможливо побачити, вона без запаху, і від неї немає порятунку (принаймні зараз) і, оскільки вона вислизає від нас у будь-якому розумінні, то може бути тільки символізована чи позначена, тобто представлена як невидима присутність» [2]. Означення ж «символізована» та «представлена як невидима присутність» повністю співпадають з сутністю іконописної логіки, дозволяючи живописцеві отримати цілісний ефект від роботи. В періоди кризи репрезентації, яка виникла на зламі тисячоліть, саме архетипове стає тим ключем, який дозволяє знаходити не-лінійні шляхи розмови про явище, масштаб якого став настільки неохопним для глобального суспільства, що представляти його можна лише у вигляді максимально очищених від літературності особистісних наративів.

Необхідно сказати, що в контексті відтворення архетипу Топосу-Матері, звернення до трагічних сторінок української історії не є систематичним. Здебільшого автори концентруються на його буквальній репрезентації через численні етнічні мотиви. Як правило, подібні твори своїми художніми засобами відсилають до народного мистецтва із його декоративізмом, яскравістю палітри та орнаментальною ритмікою компонування елементів. Як приклад можна навести живописну серію майстрині з Тернополю Олесі Гудими «Українські Мадонни» (2018) чи «Гуцульська Мадонна» (2016) Катерини Білетіної з Одеси. Обидві авторки зображують українських жінок в традиційному вбранні, часто з немовлятами, іноді додаючи елементи з іконопису (як то німб). Принциповим для них є саме означення приналежності до українського локусу через вбрання та назву картин. Цікаво, що серед географічних найменувань зустрічаються переважно два вже згадані вище формулювання – «Українська Мадонна», «Гуцульська Мадонна» та «Карпатська Мадонна» (однойменне полотно Ігоря Панейка). Практично (за деякими виключен-

нями, як то «Радванська Мадонна» Олега Гораля, 2006) відсутні топоніми інших територій.

В даному спостереженні можна побачити культурну спадковість, оскільки такий тип назв почав з'являтись в українському мистецтві ще від початку XX ст. і був в свою чергу вмотивований паралелями із розповсюдженою схемою найменування ікон за місцем їх створення або зберігання – «Володимирська Богоматір», «Ченстоховська Богородиця», «Охтирська Богородиця» тощо. Варто назвати лише полотна Казимира Сіхульського «Гуцульська Мадонна» (1909), «Українська Мадонна» Олекси Новаківського (1920), лінорит Олени Кульчицької «Гуцульська Мадонна» (1936), або ж численні живописні Мадонни Ференца Семана, аби побачити в подібному наслідуванні назв сучасними митцями тяглість традиції. Згадані роботи звертаються до проблем формування національної ідентичності крізь призму образу-парадигми Матері. Усталеність підходів, що були використані майстрами, перетворює роботи на своєрідні риторичні формули, майже емблематичні за своїм характером та певною мірою наближені прямотою втілення ідеї до плакату.

Використані джерела

1. Бердяев Н. А. Судьба человека в современном мире: К миропониманию нашей эпохи // Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Москва, 1994. 480 с.

2. Лемаршанд Ф. Зруйнований простір (топос Чорнобиля) // Дух і літера. 2001. № 7–8. С. 372–382.

Пітеніна Валерія Євгенівна

Особливості ілюстрації дитячої книги у творчості Бориса Крюкова (1895–1967)

Борис Крюков (1895–1967) – відомий живописець, графік, театральний декоратор. Вихованець В. Кричевського та Г. Нарбута, художник у 1920–1930-ті рр. плідно співпрацював з видавництвами «Культура», «Державне видавництво України» (ДВУ), «Дитвидав», ілюструючи здебільшого дитячі книжки. Найвиразніші роботи були створені художником наприкінці 1920-х рр. Тоді виходять друком книжки для найменших читачів: «Коза-дереза» (Київ, ДВУ, 1929), «Нумо, хто кінець знайде?» (Київ, «Культура», 1929) та «Про свинку-щетинку чорнесеньку спинку» (Київ, «Культура», 1930).

Саме в цей час відбувається пошук нової художньої форми для дитячої книги. Теоретик та психолог Б. Бутнік-Сіверський розробляє нову концепцію ілюстрування дитячої книги. В її основі – взаємодія тексту з ілюстрацією та жорстка диференціація літератури за віком. Б. Бутнік-

Сіверський пише, що для дошкільного віку найважливішим є «вивчення конкретних предметів, створення конкретних узагальнюючих образів їх» [1, с. 28]. Відомо, що Б. Крюков у цей час співпрацює з Б. Бутнік-Сіверським, формуючи візуальні образи на основі його теоретичних досліджень. Одночасно на художню мову Б. Крюкова впливають формальні пошуки українського авангарду та концепції узагальнення, типізації образів, характерні для художників-станковістів (Ост – Общество станковістів).

Художник обирає для вищезгаданих казок максимально лаконічне, узагальнююче рішення. Візуальна розповідь домінує над текстом. Книжка ніби пропонує маленькому читачу вступити у пряму взаємодію з ілюстрацією. Із книги для читання дорослим дитині вона перетворюється на книжку-картинку, основний зміст якої дитина сприймає безпосередньо. Персонажі книг – максимально типізовані, позбавлені індивідуальних рис. Художник використовує локальний колір, виразну пляму, будує композицію аркушу площинно. Ці прийоми нібито наближають ілюстрацію до дитячого малюнку. Але ретельний художній відбір характерних рис – як то силует, форма, рух – дозволяє створити не спрощені, а узагальнюючі образи. Колір малюнків предметний – ріка синя, дерева зелені тощо. У книзі «Нумо, хто кінець знайде?» Б. Крюков використовує чорне тло, імітуючи малюнок крейдою. Силуети змальовані широким контуром, позбавленим гострих кутів. Це надає малюнку особливу м'якість, що надалі стане характерною рисою книг для наймолодших читачів.

Інший напрямок творчості Б. Крюкова пов'язаний із індустріальною темою. Це книги «Пожарня» (Київ, «Культура», 1930) та «Автобус» (Л. Длигач. Київ, «Культура», 1930). Тема транспорту, міста, робітничих професій набуває все більшої актуальності на початку 1930-х рр. Книги про паровози і автобуси, пароплави та літаки, пожежних і будівельників витісняють казки, байки, абетки. Романтика індустріалізації потребує форми, зрозумілої дітям.

Ці книги розраховані на шкільну аудиторію, і художня мова Б. Крюкова відповідно стає складнішою, детальнішою. Художник розгортає події в часі, як поетапну розповідь, об'єднуючи фрагменти кольоровим тлом (як у «Пожарні») або кольоровими плямами. Композиціям притаманна майже кінематографічна монтажність, чергування крупних і загальних планів. Залишаються невирішеними питання взаємодії тексту і ілюстрації, композиції книги. Її цілісна структура формується ритмом кольорових плям та специфічністю малюнка.

Роботи Б. Крюкова 1920–1930-х рр. мали великий вплив на ілюстрування дитячої книги 1940-х рр. Художник покинув Україну в пово-

єнні часи, працював в Аргентині, і на довгий час його ім'я опинилося поза увагою дослідників.

Творчий доробок Б. Крюкова в художній ілюстрації, живописі, театрально-декораційному мистецтві потребує подальшого вивчення.

Використані джерела

1. Бутнік-Сіверський Б. Принципи ілюстрування дитячої книжки. Київ: Культура, 1929. 66 с.

Сидоренко Ганна Володимирівна

ВЕБСАЙТ ТА UX/UI ДИЗАЙН: МЕТОД РОЗРОБКИ ВЕБСАЙТУ ЗА ДОПОМОГОЮ UX/UI

Вебдизайн – галузь веброзробки, що включає в себе цілий ряд напрямків та дисциплін, таких як графічний дизайн, проєктування інтерфейсів. При проектуванні вебсайту кожен етап розробки займається певний спеціаліст (менеджер проєкту, дизайнер, вебпрограміст тощо), хоча зараз більшість дизайнерів виконують ці всі етапи самостійно, їх називають ще UX/UI дизайнер. Термін «вебдизайн» зазвичай використовують для опису проєктування й реалізації клієнтської частини вебсайту, включаючи верстку.

UX (user experience) – досвід користувача: дизайнер розробляє найголовнішу частину сайту, додатку тощо, він робить її саме зручною у користуванні. UI (user interface) – користувацький інтерфейс. Назва інтерфейс говорить сама за себе – це зовнішній вигляд продукту. Ось чому саме при пошуку роботи пишуть ці два терміни разом (через тег), бо ці етапи дизайнер може виконати самостійно.

В епоху смартфонів, коли кожен його тримає в руках чи то в маршрутці/метро, чи просто у вільний час, ми щохвилини стаємо свідками та споживачами саме роботи UX/UI дизайнера. Гортаючи новинну стрічку в Фейсбуці чи Інстаграм тощо, ми можемо помітити плюси та мінуси в його використанні. Взяти до уваги хоча б сайти доставки їжі або замовити таксі, юзабіліті дизайнер продумав всі кроки та думки користувачів. Щоб кнопка «замовити» або «сплатити» з'явилася в потрібний момент, щоб меню ресторану було зручним у використанні з смартфону чи ноутбуку, щоб перейшовши на сайт змогли знайти і зрозуміти все, що нам потрібно. Саме цим займається юзабіліті дизайнер. Майже всі сайти, які є в Інтернеті, створені UX/UI дизайнерами.

UX/UI дизайн з'явився близько 10 років тому. Він існував й раніше, але називався інакше, і уява про цю справу теж була інакшою. Одним з дослідників цього питання був Анатолій Улитовський та його чудова стаття

про те, як еволюціонував вебдизайн. Він розказує, що раніше сайти створювались без участі UX і на той час це було зразком професіоналізму. Зараз же подібний сайт більше нагадує роботу любителя: навігація на сайті досить незручна, відвідувачу приходилося придивлятися, щоб знайти потрібне меню. Багато дизайнерів роблять ставку на гарний екран, WOW-ефекти, «кіношні» заставки тощо. Але в ідеалі і дизайн, і структура сайту мають в комплексі вирішувати головну задачу – по логічному ланцюжку приводити потенційного покупця до сторінки конверсії.

Етапи створення сайту починаються з того, що ми маємо зрозуміти, як «живе» покупець: на якому гаджеті споживач буде розглядати сайт – чи сидячи вдома на дивані, чи по дорозі на роботу, які сумніви у нього виникають, чи потребує він консультації менеджера. Всі ці моменти мають враховуватися при створенні юзабіліті. Треба робити аналізи конкурентів, розгледіти на цих сайтах плюси та мінуси, щоб ви додали до свого продукту або ж навпаки, чи зручно вам користуватися цим сайтом. Далі ми маємо створити зручні схеми. Коли ми отримали замовлення, маємо урахувати всі побажання замовника. Досвідчений вебдизайнер не починає розробку з однієї сторінки, він має продумати структуру сайту, він має поставити себе на місце покупця і подумати, яким би він шляхом пересувався на сайті, що за чим би продивлявся.

Мій сайт націлений на подорожі, в ньому є вся необхідна інформація, яка потрібна для тих, хто хоче відправитися у подорож. Він складається з декількох блоків, тобто місць, куди хоче відвідати мандрівник, буде кілька на вибір. Вид сайту буде розроблено як для ноутбуків, так і для смартфонів. В результаті дослідження щороку стартують нові проєкти, які набирають обороти в просторах Internet, але незмінною складовою є саме UX/UI дизайн.

Використані джерела

1. Веб-дизайн: підруч. для студ. вищ. навч. закл. / О. В. Пасічник, В. В. Пасічник; за заг. ред. В. В. Пасічника. Львів: Магнолія 2006, 2010. 519 с.

СЕКЦІЯ 6
ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Бабенюк Марина Олегівна

Специфіка роботи над пісенним твором з дітьми дошкільного віку (педагогічно-виконавський аспект)

Мистецтво співу є найбільш близьким до природи людини, оскільки лише голос можна порівняти з досконалим музичним інструментом. Для його найкращого звучання він має бути правильно сформований. Працювати над постановою голосу можна з раннього віку, і для кожного вікового періоду рекомендуються різні вправи та методи розвитку музичного слуху, відчуття, розвитку ладу та ритму.

Основним напрямком розвитку голосу дітей раннього віку є наслідування мовної та співочої інтонації дорослих, особливо близьких людей. Важливим завданням навчання співу на першому етапі є постанова правильного дихання. Для цього використовуються вправи, що задіюють загальну крупну моторику. Група спеціальних вправ на дихання – спів одного звуку, навчання правильному захвату повітря, правильному видиху, розподілу повітря на музичну фразу. Відчуття метру виховується підчас вправ з музичної ритміки – крокування під музику, плескання в долоні.

Для роботи над діапазоном використовуються різного типу поспівки, в яких відтворюються елементи музичної мови. Поспівки зазвичай будуються на двох-трьох нотах або на характерній яскравій інтонації. Треба зважати на природній діапазон дітей цього віку (*мі – ля* першої октави). Одночасно відбувається знайомство з найпростішим дитячим репертуаром, що включає як народну, так і авторську пісню з доступністю тексту та музичної мови.

Старший дошкільний вік (5-6 років) розширює виконавський репертуар та діапазон співу дитини. У цей період можна розпочинати роботу над початковими звуковисотними складностями та різними ритмічними зворотами. Розвиток слуху відбувається за рахунок слухання та повторення різних типів мелодичного руху, поспівок, що ускладнюються ходами на різні інтервали. Спів дитини у цей період весь час має контролюватися і коригуватися дорослим.

Оскільки голосовий апарат дитини ще не досить сформований, важливо правильно обирати репертуар, щоб не перевантажити його. Робочий діапазон дитячих голосів у цьому віці може бути вже до сексти, але

не усі звуки можуть звучати однорідно. Тому викладачу потрібно так підбирати матеріал для роботи, щоб принести максимальну користь для розвитку голосового апарату дитини. Важливою є корекційна робота над запобіганням фальшивого виконання пісень та поспівок. Окрему увагу слід приділяти формуванню правильної дикції. Це пов'язано з текстом пісень, в яких мають бути знайомі та зрозумілі слова та образи. Як акомпанемент на початковому етапі навчанні співу використовують фортепіано, а підготовленим дітям можна запропонувати спів під фонограму. У стильовому відношенні сучасні пісні для дітей, у тому числі й народні, орієнтуються на естрадну пісню, тому стосовно дошкільного періоду музичного виховання можна говорити про перший етап формування навичок вокального естрадного виконавства, що у подальшому допоможе дитині у її професійній діяльності, якщо вона обере цей шлях.

Власенко Ірина Миколаївна

Музика в художньо-освітній системі Нового часу

Реалії сьогодення, позначені в цілому зниженням суспільного інтересу до академічної музики та спеціальної музичної освіти, потребують дій, пов'язаних із пропагуванням духовних цінностей музичного мистецтва серед різних верств населення, в тому числі через виявлення інтегративних якостей означеного виду мистецтва в його освітньому спрямуванні.

Виховання молоді засобами музики розглядається в музикознавчому, психолого-педагогічному, соціологічному, методичному контекстах. Великими є вітчизняні напрацювання в галузі дошкільної та початкової освіти (Е. Вільчковський, Т. Науменко, І. Романюк, А. Шевчук та ін.). Проблеми опанування музичним мистецтвом у середній та вищій школі розкрито в працях Т. Рейзенкінд, О. Рудницької, В. Черкасова, О. Щолокової та ін. Питання впливу взаємодії мистецтв на формування особистості досліджено Л. Багіровою, Л. Безбородовою, Н. Коляденко, Л. Масол, Б. Юсовим та ін. Водночас необхідним є простеження впливу історичних умов функціонування музики у взаємодії мистецтв на побудову актуальних художньо-освітніх моделей. У даній роботі об'єктивується спроба здійснення вищезазначеної мети на прикладі епохи Нового часу з опорою на числову концепцію музики.

Новий час розглядає музику у найрізноманітніших мистецьких і наукових зв'язках. Завдяки зростанню доступності отримувані учнями знання екзотеризуються, хоча розвиток різних освітніх ліній забезпечує багатоманітність підходів до навчання. У XVII ст. числова концепція музики трансформується до коперніканської системи світобудови і знахо-

дить розвиток у діяльності вчених (Й. Кеплера, А. Кірхера, Г. Лейбніца, М. Мерсенна, Р. Фладда та ін.), проектуючись на органну поліфонічну творчість. Так, Й. Кеплер адаптує числову концепцію музики до геліоцентричної системи і точно «озвучує» гармонію сфер. Інший здобуток Й. Кеплера полягає у обґрунтуванні поліфонічної природи музики Всесвіту. Якщо Й. Кеплер вивчає гармонію світу теоретично, його послідовник М. Мерсенн шукає шляхи практичного застосування знань гармонії, вказуючи на корисність її вивчення представниками наук та мистецтв.

Езотеричний по своїй суті пошук зв'язків між явищами актуалізував у XVII ст. ідею пансофії, спрямовану на досягнення інтегральних універсальних знань, що прийшла на зміну досягнення багатьох різнорідних знань (поліматії). В освітній практиці пансофія первинно мислилася в умовах загальнодоступної школи, що фундаментувалося працями Я. А. Коменського. Пансофізм, стверджуваний Я. А. Коменським, мав чималий вплив на діяльність А. Кірхера. Розробка ним синтезуючих принципів комбінування і аналогії підпорядковувалася космологічній логіці числового розуміння музики. Принцип музично-числової гармонії, носієм якої виступав «світовий орган», став об'єднувальним у різногалузевих (пансофійних) дослідницьких пошуках А. Кірхера, що стали підґрунтям для актуальної «технізації» музики і «технологізації» освіти.

Епоха модерну, що знаменувала завершення Нового часу, заперечила базовість раціоналізму (дискредитованого ще у XVIII ст. через Ж.-Ж. Руссо та його послідовників) та на новому рівні звернулася до містеріальних езотеричних практик. Символізм мислення підніс музику як носія духовності, здатного проникати в інші мистецтва, перетворюючи їх зсередини. В освіті спостерігається глибоке протиставлення загальної та елітарної ліній. У цьому контексті по-новому актуалізуються ідеї числової концепції музики, знаходячи втілення у філософсько-теософській, педагогічній думці, а також власне в мистецтві. Отже, Новий час затвердив життєздатність числового розуміння музики як сфери гармонії, що стимулювало розвиток ідей духовної музики, підсумком яких стала теза О. Лосєва у середині XX ст. про музику як «стихію числа».

Войтік Юлія Анатоліївна

Американська вокальна школа та її особливості

Сучасні тенденції та стильові особливості естрадного вокального мистецтва взаємопов'язані з розвитком науково-технічного прогресу, що не могло не призвести до змін у сучасній вокальній педагогіці. Західна педагогічна методика суттєво відрізняється від методичних розробок

українських педагогів з вокалу, серед її відмінних рис – так звана мовленнєва позиція, запропонована видатним американським педагогом Сетом Ріггсом. В його книзі «Як стати зіркою» міститься своєрідний рецепт для вокалістів з аудіоуроками. Основний «інгредієнт» його методики – спів у мовленнєвій позиції, згідно з яким гортань займає таке ж положення, що використовується нами під час звичайної розмови. У різних регістрах та використанні різної динаміки рот і горло знаходиться в сталій позиції. Цей тип співу є найбільш природнім та звичним для нашого голосового апарату. Під час такого співу, на думку дослідника, резонатор залишається стабільним, і це дозволяє нашому голосу підтримувати баланс верхніх, середніх і нижніх гармонічних складових, незалежно від співацького діапазону.

Не всі педагоги сприймають цю теорію, але вона є ефективною і дозволяє забезпечити меншу стомлюваність голосу вокаліста та допомагає йому розслабитись під час виступу і сконцентрувати свою увагу не тільки над вокалом під час виступу, а й над створенням художнього образу та передачі відчуттів і емоцій, роботі з публікою. Але Сет Ріггс часто наголошує, що спів у мовленнєвій позиції не означає, що спів і розмова це те ж саме. Тут йдеться про голосову постановку, в якій звук є природним та при його прослуховуванні складається враження, що насправді йде спів, наближений до розмови. Відмінність звукового утворення полягає у присутності гармонічних тонів (обертонів) і доповненні до співацького звуку тембрації, що залежить від побудови гортані, рота, носоглотки виконавця та наявності досвіду їх застосування у створенні потрібного звуку.

Основне місце у естрадному виконанні сьогодні займають різноманітні вокальні ефекти, які застосовують в джазовому та рок-вокалі, а також суміжних та похідних від них жанрах. В методичних розробках більшості західних педагогів-вокалістів є поетапний опис кожного з них, що є важливим для правильного опанування цими прийомами та ефективного застосування кожного з них. Найвідоміші та найпоширеніші серед них: розщеплення (distortion), хрип (rattle), ричання (growl), вокальний злам (vocal breaks), голос із придихом (air added to the voice), вереск / крик (screams), клацання та сиплість (hoarse attacks and creaks), вібрато (vibrato), технічне прикрашання (ornamentation technique – rapid run of notes), що часто можуть застосовуватися не тільки в естрадному вокалі, а й в академічному. Особливо детально вони розглядаються у книзі однієї з провідних педагогів-вокалістів – К. Садолін «Повна вокальна техніка». Визнання таких голосових ефектів впливає на перегляд питання щодо кількості голосових регістрів та суперечить положенню

традиційної вокальної школи, яка визнає наявність лише грудного, мішаного (мікста) і головного регістрів, та додає суб-регістр та «флейтовий» регістр. Проте на початку роботи над голосом вокаліста застосовуються переважно традиційні методики.

В українській вокальній педагогіці застосовують всього два види атаки звуку – тверду та м'яку, а субтон (атака з придихом) ігнорується, хоча в сучасній естраді вона використовується активно та допомагає в створенні музичного образу або особливої манери звучання виконавця. Тут постає основна проблема, адже більшість вокалістів хочуть бути актуальними в своєму жанрі і застосовують популярні вокальні ефекти, такі як гроул, скрім, дисторшн, субтон, штробас та ін. без контролю викладача. Це призводить до того, що більшість ефектів вони роблять технічно неправильно, ризикуючи здоров'ям свого голосового апарату. Їх можна зрозуміти, адже кожного разу потенційну публіку все тяжче і тяжче здивувати. На превеликий жаль, американська вокальна школа в Україні практично не розвинена. Тож було б набагато цікавіше грамотно поєднати українські вокальні традиції та вокально-технічні прийоми сучасної зарубіжної естрадної школи, що призвело б до значного розвитку та підйому української вокальної школи, поверненню інтересу до неї не тільки в Україні, а й у всьому світі.

Грищенко Валентина Іванівна

СУЧАСНИЙ НОТОПИС З ВИКОРИСТАННЯМ МУЗИЧНИХ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Сучасний нотний запис (нотний документ, що містить запис музичного твору графічними (нарисними) знаками – нотами), формувався тривалий час і пройшов етапи становлення від буквеного нотопису в Давній Греції і до сучасної системи фіксації звуку. Поява і розвиток музичної писемності і особливо нотодрукування як інформаційно-трансляційної системи внесло неоціненний внесок в аналітичний спосіб представлення музичної мови. Точний нотний запис не тільки дозволив почути і відчути музичне полотно за допомогою зорового сприйняття музичного тексту, а й зрозуміти (відповідно – осмислити) архітектурні особливості музичного матеріалу.

На межі XX й XXI ст. виник новий напрям в музичній творчості і музичній педагогіці, як результат швидкого розвитку інформаційних технологій і електронних музичних інструментів – від найпростіших синтезаторів до потужних музичних комп'ютерів). Виникла нова міждисциплінарна сфера професійної діяльності, пов'язана зі створенням та

застосуванням спеціалізованих музичних програмно-апаратних засобів, що породжує нові способи роботи з матеріалом, нові можливості організації музичної драматургії і, таким чином, викликає зміни в музичній композиції, неможливі поза комп'ютерними технологіями.

На сучасному етапі термін «музичні комп'ютерні технології» і його похідні досить широко застосовуються в музичній практиці. Термін використовується стосовно різних галузей музичної діяльності, які раніше мали небагато спільного між собою або навіть не були безпосередньо пов'язані один з одним (наприклад, нотопис і музичне виконання; нотопис і звукозапис). Високотехнологічне інформаційне освітнє середовище вимагає пошуку нових підходів і принципово нових систем навчання. Інноваційна музична педагогіка на сучасному етапі пов'язана із застосуванням музичних комп'ютерних технології – сучасного і ефективного засобу підвищення якості навчання музичному мистецтву на всіх рівнях освітнього процесу. Музичні комп'ютерні технології є також незамінним інструментом освітнього процесу для різних соціальних груп для залучення до високохудожньої музичній культурі, а також унікальною технологією для реалізації інклюзивної педагогічного процесу при навчанні людей з обмеженими можливостями здоров'я.

Про те, що можна уявити візуальну інформацію про музику (нові форми нотного запису) за допомогою музичного комп'ютера, свідчить той факт, що фактично всі попередні елементи передачі «мови музики» – нотні знаки – тією чи іншою мірою присутні в новій формі. Еволюція візуального відображення інформації про музику втілилася на сучасному її етапі в наступних п'яти основних видах нотації: 1) хвильова («еволюція звукового тиску»); 2) спектральна; 3) «клавіатурний свиток» (Piano Roll); 4) перелік обставин (Event List); 5) традиційний нотний стан (Staff).

Впровадження музичних комп'ютерних технологій в освітній процес дозволяє актуалізувати нові можливості підготовки та перепідготовки висококваліфікованих фахівців різних рівнів, затребуваних в сучасному суспільстві, а також розкриває нові перспективи в мистецькій освіті та музичній педагогіці.

Нотні цифрові технології настільки масштабно увійшли в діючу практику, що перетворилися на важливу одиницю музичної культури. При цьому цифрові ноти грають роль не тільки графічних знаків на екрані, а й безпосередньо пов'язані зі звуком і його тембрами (електронні ноти звучать), вони стають мультимедійним навчальним матеріалом (аудіо- та відеоноти навчають музиці), автоматизованим помічником (наприклад, розгорнуті інструментальні нотні партитури в цифровому форматі миттєво транспонується), вбудованим цифровим модулем (на-

приклад, до аудіо- або відеоредактору) тощо. Це впровадження нотних засобів у суміжні галузі творчості і освіти стало головним принципом розвитку нотографічних цифрових технологій XXI ст., завдяки яким можливості нотографії стали доступні ширшому колу користувачів.

Козлін Валерій Йосипович

Комп'ютер-диригент

Сучасний темп життя потребує від диригента уміння підготувати до концерту музичний твір за мінімальний час. Природно, що це вимагає високої професійної майстерності. Для якісного процесу диригування необхідне щоденне спілкування з колективом для проведення репетицій, що звичайно вимагає напруженого графіку роботи. Існують різні книги і методики, в яких розглядається техніка диригування. Загальним для них є те, що вони розраховані передусім на вдосконалення роботи диригента, тобто тих, хто вже має первинні навики. А диригенту, що починає свою діяльність, потрібна доступна його розумінню проста система, що містить наочні приклади.

Найважливішим етапом навчання диригентської техніки є освоєння схем диригування тактом. Основна задача тактування – організація ритмічності виконання, передача ясного рисунка тактових схем з виділенням слабкого і сильного часу в такті. Тактування – це своєрідна опора для музичного твору. В процесі диригування окремі жести групуються відповідно до часової організації музичного твору і дають зображення диригентської сітки. Для досягнення чіткості виконання малюнка схеми диригенту-початківцю слід добиватися ясності, майже каліграфічності рухів руки.

В сучасному способі диригування за основу узято рух удару рукою по уявній площині тактування в різні точки. В одних системах диригування рухи переважно прямолінійні, в інших – дугоподібні, в третіх – змішані. Важливо, щоб форма тактування давала можливість виявляти співвідношення сильних і слабких часток в такті.

Вивчення метричних схем починається із загального ознайомлення структури схем. Схеми повинні ґрунтуватися на найпростіших, зрозумілих рухах. Це допомагає колективу виконавців розуміти наміри диригента. Чим простіше та ясніше рисунок метричної схеми, тим більше можливостей передати за допомогою жесту різні вимоги музичної партитури. Отже, схеми такту є основою для виразу того чи іншого метра.

Не дивлячись на уявну простоту даного процесу, є багато різних відображень схем тактування. Автор кожної з них стверджує необхідність

застосування саме його методу. Не вдаючись в подробиці їх доцільності (адже кожна схема – віддзеркалення суб'єктивності автора) відзначимо загальне, властиве всім методам, а саме – обов'язкова присутність наставника, постійне коригування ним дій майбутнього диригента. Взаємна робота вчителя й учня зводиться до формули «дивися і роби, як я».

Розвиток музично-інформаційних технологій дає змогу полегшити роботу вчителя-наставника і зробити більш продуктивною підготовку майбутнього диригента за допомогою комп'ютера.

Для цього слід виконати такі дії:

1. Необхідно запросити диригента, професійний рівень якого не викликає сумнівів.

2. За його рекомендаціями відобразити схеми тактування і дати необхідні коментарі.

3. Зняти на кінокамеру або відеокамеру процес роботи диригента по кожній схемі (за бажанням можна якісно озвучити кожний фрагмент).

4. Ввести звукове зображення у відео-редактор (наприклад, Adobe Premier або Sony Vegas), обробити матеріал і зберегти в зручному форматі.

Необхідно врахувати, що зображення виходить дзеркальним – диригент працюватиме не правій, а лівою рукою, тобто його потрібно у відео-редакторі конвертувати.

При перегляданні фрагменту уроку майбутній диригент чує музичний твір, бачить на екрані комп'ютера роботу фахівця-диригента і повторює за ним рухи стільки разів, скільки йому потрібно для запам1ятовування.

Можна ввести в програму Adobe Acrobat текст, схеми тактування і відео-фрагменти. Це дозволяє навіть створити підручник, який може значно скоротити навантаження викладача і студента, а також підвищити якість їх роботи.

Козлов Максим Вадимович

АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СОЛІСТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Сучасні виклики стосовно процесу розвитоку цілісної соціально-адаптованої художньо-творчої людської особистості є визначальним для удосконалення змісту сучасної професійної освіти. Завданням є формування готовності майбутніх фахівців (студентів) до професійно-концертної діяльності з метою укріплення їхньої когнітивної, культурно-естетичної і художньо-виконавської сфер, зокрема компетенцій – вокально-мовленнєвої вправності засобами ансамблевого виконавства.

Аналізуючи наукову літературу нами виявлено, що саме цей аспект – виховання засобами ансамблевого співу – досі не здобув достатнього методологічного висвітлення та вимагає конкретизації.

Сьогодні є потреба українського суспільства в чітко спланованому, цілеспрямованому формуванні професійної особистості фахівців музичної сфери, в їхній досконалості професійного мислення, що має враховувати історико-культурно-освітні традиції українського суспільства, вікові особливості, інтересів і прагнень студентів – майбутніх професіоналів, що, в свою чергу, потребує компетентності та активної діяльності як артистів-вокалістів, так і викладачів-методистів у сфері науки та культури.

Українська наукова думка формує перспективні методики професійної освіти. Фахова підготовка у мистецькій сфері знаходиться в полі зору таких авторів як А. Болгарський, О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова та ін. В роботах цього напрямку розглядаються різноманітні підходи та засоби формування творчої особистості майбутніх педагогів. Їхні дослідження в основному базуються на матеріалі західноєвропейської, східної та української класики. В той же час в умовах глобалізації в полі національного сучасного соціуму важливим завданням мистецтва і освіти є збереження і поширення національної культури, зокрема у контексті ансамблевої освіти. Розвиток української національно школи сольного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського розкриваються у працях В. Антонюк [1], вокальної педагогіки – Б. Гнидь, Р. Лоцман, Л. Прохорової та ін.; питання вокальної підготовки майбутніх викладачів досліджували Л. Василенко, О. Маруфенко, А. Менабені, О. Прядко, С. Сквирський, Г. Стасько, Т. Ткаченко, Ю. Юцевич та ін. Надзвичайно цінним цій царині є дослідження Ю. Ткач «Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти» [2], навчальний посібник професора Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Р. Толмачова «Хорове аранжування та вільна обробка», де автор виокремлює характер мотивації для створення самобутнього виконавського стилю на основі сучасного аранжування [3].

Підготовка у вищому навчальному закладі висококваліфікованого вокаліста передбачає вивчення й практичне засвоєння багатьох теоретично-практичних музичних дисциплін, у тому числі сольного, камерного й ансамблевого співу. Комплекс фахових предметів сприяє розвитку студента, майбутнього педагога та вокаліста, оволодінню професійними знаннями, навичками, розширенню музичної професійної компетентності, орієнтуванню в тенденціях сучасного світового мистецтва та культури, розвитку художнього смаку. Ансамблевий спів в цій підготовці посідає

важливе місце, бо не тільки сприяє підвищенню рівня виконавської культури, а й допомагає оволодінню навичок спільного музикування, розумінню змісту, форми й стилю вокальних творів. Спільний спів у складі ансамблю є важливою частиною виконавської практики вокаліста.

Формування виконавської майстерності студентів засобами вивчення та освоєння репертуару вокальних ансамблів відбувається в процесі ознайомлення зі специфікою ансамблевого виконавства в різноманітних жанрах з усвідомленням стилістики виконуваних творів, особливостей їх виражальних засобів, звукового балансу тощо. Заняття в класі вокального ансамблю дозволяють студентам сформувати навички спільного співу, а саме: потреба чуйного ставлення до партнера та необхідності підкорення індивідуальної творчої волі ансамбліста загальній художньо-виконавській меті.

Використані джерела

1. Антонюк В. Школа сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського // Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ: Музична Україна, 2004. С. 435–464.

2. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2012. 227 с.

3. Толмачов Р. Хорове аранжування та вільна обробка: навч. посіб. Вінниця: Нова книга, 2011. 168 с.

Крижешевська Леся Юріївна

БІЛОЦЕРКІВСЬКА ШКОЛА МИСТЕЦТВ: ДО СТОЛІТТЯ ЗАСНУВАННЯ

Білоцерківська школа мистецтв, що має багаторічну історію, наближається до свого сторічного ювілею у 2020 р. Це доволі серйозний вік для початкового навчального закладу, що свідчить про формування певної викладацької школи – як хорової, вокальної, так і інструментальної – та конкурентоспроможності його учнів та випускників.

Білоцерківська школа мистецтв № 1 була відкрита 3 лютого 1920 р. в унікальному приміщенні, що має більш як двохсотрічну історію та є пам'ятником архітектури XIX ст., адже раніше там розташовувався Зимовий палац графині Браницької. Очевидно, що така унікальна будівля сприяє створенню певної культурної та мистецької вишуканої атмосфери всередині закладу.

У школі навчають грі на струнно-смичкових (скрипка, віолончель), клавішних (фортепіано, синтезатор), народних (гітара), духових інструментах; є відділ образотворчого мистецтва; клас комп'ютерної

графіки і дизайну (відкрито 2002 р.); класи естрадного співу та сценічної мови (відкрито 2004 р.). Контингент школи, як зазначається на сайті Г. Олійника, протягом багатьох років лишається незмінним та складає 750 учнів. Про популярність та затребуваність мистецького позашкільного навчання у місті, а також популярність саме цієї школи свідчить те, що Білоцерківська школа мистецтв має сім філіалів. Також красномовним є той факт, що основу викладацького складу становлять випускники школи. Більше того, за роки існування школи мистецтв у місті було відкрито ще чотири школи, де посади педагогів та директорів займають також випускники Білоцерківської школи мистецтв № 1.

Доказом орієнтації школи на високий фаховий рівень випускників є те, що Білоцерківська школа мистецтв підтримує багаторічні міцні зв'язки із передовими вищими навчальними закладами, що пропонують вищу музичну освіту: Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Одним з підтверджень такої співпраці є те, що у наведених навчальних закладах продовжують своє навчання кращі випускники Білоцерківської школи мистецтв.

Учні школи мистецтв багато років поспіль демонструють високий рівень підготовки та здобувають численні нагороди на регіональних, обласних та всеукраїнських конкурсах. Більше того, серед числа випускників школи є заслужені та народні артисти, заслужені працівники культури та науковці-мистецтвознавці, що зв'язали своє життя із мистецтвом та працюють у мистецьких закладах різних рівнів України, Молдови та Росії.

Велика увага приділяється концертній діяльності учнів, адже сценічна діяльність є кінцевою метою мистецької, зокрема, музичної освіти. Саме тому на базі школи мистецтв щороку проводяться фестивалі «Різдвяні дзвони» та «Великодні дзвони», а також вже традиційні березневі заходи, що вшановують пам'ять Т. Шевченка та концерти дитячої філармонії. Ці заходи надають учасникам можливість виступити на кращих сценах міста.

Також варто підкреслити, що у насичене концертне життя школи залучені усі відділи. Так, учні класу комп'ютерної графіки і дизайну розробляють дизайн афіш та програм концертів, а учні класу сценічної мови виступають як ведучі концертів, що будуються за сценаріями, розробленими викладачами закладу, зокрема автором публікації.

Таким чином, можна підсумувати, що Білоцерківська школа мистецтв № 1 є унікальним навчальним закладом, що вдало виконує свої

освітні, виховні, творчі та професійні завдання протягом століття, підтвердженням чого є декілька поколінь випускників, які демонструють високі навички співу та гри на музичних інструментах, презентують цей навчальний заклад на численних музичних фестивалях та мистецьких конкурсах та здобувають перемоги.

Михайлова Оксана Юріївна

Вокальна творчість Станіслава Людкевича в контексті його науково-педагогічної діяльності

Розбудова нашої незалежної держави неможливе без відродження національної культури, традицій українського народу, без піднесення його духовності й національної гідності. Серед усіх діячів музичної культури причетних до освіти та виховання молоді на національній основі значне місце належить Станіславу Людкевичу.

Життя та творчість С. Людкевича – це приклад безкомпромісного служіння музиці, предметний урок композиторської та загальнолюдської етики. Ще на початку ХХ ст. композитор визначив головні напрямки розвитку музичної освіти молодшого покоління, які мають гуманістичну спрямованість і не втратили своєї актуальності й сьогодні.

Щедрий талант композитора постійно живили, скріплювали цілющою водою такі джерела як зв'язок з народом, його історія, художньою творчістю, співучою мовою. Якого б жанру не торкався С. Людкевич у своїй діяльності, скрізь виявлявся неповторно індивідуальним, яскравим митцем. Висока музична культура, постійна жадоба навчання, напрочуд серйозне ставлення до творчих завдань не могли не дати плідних результатів.

Великі вокально-симфонічні полотна, серед яких кантата-симфонія «Кавказ», «Меланхолійний вальс», «Галицька рапсодія», «Рондо юнаків», симфонічні поеми «Веснянки», «Каменярі», кантата «Заповіт», визначають магістральне русло його творчості. Романси С. Людкевича відбивають істотні для його творчості художньо-стильові закономірності й поетичні уподобання, розкривають особливості музичного мислення митця. У мистецькому доробку С. Людкевича є вокально-хорові твори, яким належить особливе місце: це твори досить різноманітні, тематико-образного та стильового діапазону – «Гамалія», «Поклик до братів-слов'ян», «Вічний революціонер», «Урочиста кантата», «Гей, слов'яни».

Особливо вабила композитора поезія Т. Шевченка та І. Франка – як джерело майбутньої художньої сили, що спонукало засобами вокально-

симфонічної музики відтворити образний стрій геніальних думок письменників, втілити ідеї героїчної боротьби народу за щастя і волю.

Маючи фундаментальну філологічну підготовку, С. Людкевич цікавиться проблемою взаємовпливів літератури й музики і як вчений виступив на «стиках» літературознавства й музикознавства. Результатом його роботи стала докторська дисертація «Дві проблеми розвитку звукозображальності» яку він захистив у 1908 р., та дослідження «співності» поетичної спадщини Т. Шевченка. Роздуми над творами українських і деяких російських композиторів на слова Т. Шевченка С. Людкевич продовжив у статті «Вокальна музика на тексти поезій "Кобзаря"», які були написані на початку 1930-х рр.

Найбільшу увагу С. Людкевич в своїх мистецько-критичних оцінках присвячує своєму метрові М. Лисенку. Також не обходить увагою видатний композитор своїх сучасників – К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, В. Барвінського та інших. Представники Львівської композиторської школи, такі як: В. Барвінський, Р. Сімович, А. Солтис, М. Колесса, Е. Козак, А. Кос-Анатольський, Я. Ярославенко, Т. Маєрський, І. Винер, В. Флис, високо оцінили творчість С. Людкевича.

Викладацька діяльність С. Людкевича стала вагомим внеском у становленні національної педагогічної школи. Композитора турбує питання навчання музичного мистецтва в загальноосвітній школі, викладання музично-теоретичних предметів у спеціальних навчальних закладах. Для педагогічних принципів С. Людкевича характерне прагнення виховати справжнього професіонала і водночас громадянина-патріота.

С. Людкевичу завжди була близькою концепція правди в житті і мистецтві. Педагогічне кредо композитора: «Музика і пісня як була, так і буде одним із головних чинників нашої культури». Тому спадщина композитора-педагога Станіслава Людкевича не втрачає своєї педагогічної цінності і сьогодні.

Остапчук Ольга Валентинівна

Особливості впливу емоційного стану на концертну діяльність співака

Концертний виступ – важлива й необхідна форма діяльності вокаліста та являється для нього відповідальним актом, який стимулює його подальший творчий розвиток. Різноманітні емоції, які супроводжують підготовку до виступу та сам концерт, їх глибина, відіграють вирішальну роль в успішності діяльності артиста. Емоційний виступ завжди при-

вертає увагу, характер та настрій виконуваного твору передається глядачеві та створюють емоційне забарвлення концерту.

Для успішної творчої діяльності артисту необхідно оволодіти оптимальним концертним станом, оскільки сценічне, творче хвилювання ніколи не повинно виходити за свої естетичні межі й переходити в сферу повсякденного «переживання».

Збільшення чисельності конкурентів створюють певну напругу для молодого виконавця та викликають занижену самооцінку, втому, апатію, стрес, що порушує плани і не дозволяє здійснити задумане.

Серед вітчизняних і зарубіжних науковців, які досліджували проблему психології музично-виконавської діяльності: Л. Бочкарьов, Г. Коган, Г. Нейгауз, В. Петрушин, С. Савшинський, Р. Сулейманов, Б. Теплов, Г. Ципін. Дослідники також розробили ціннісні поради з психологічної підготовки виконавця до концертного виступу.

Отже, психологічна готовність до спілкування з публікою та успішність концертного виступу залежать від емоційного стану артиста-вокаліста, тому потрібно приділити достатню увагу до вивчення видів та форм емоцій, розглянути шляхи та методи подолання емоційної напруги, знайти методи психоемоційної підготовки до публічного виступу для успішної діяльності артиста.

В процесі своєї творчої праці артист-вокаліст може піддатися, як позитивним емоційним станам, так і негативним. Різноманітні життєві труднощі відбиваються і на творчій діяльності. Іноді відчай і смуток навпаки сприяють творчому піднесенню – створюються нові пісні, змінюється образ виконавця. Пригнічення в особистому житті стає поштовхом для розвитку в концертній діяльності. Іноді виконавці «беруть паузу» та припиняють свою творчість.

Немає жодного артиста, який ніколи б не відчув страху – страх публічного виступу, боязнь забути текст, ніяковість перед аудиторією, страх вимкнення фонограми чи мікрофона, боязнь невдалого виступу чи страх бути засудженим – це все може супроводжувати артиста-вокаліста та стати значною перешкодою в концертному виступі. Виконавець завжди повинен бути готовим навіть до найскладніших, непередбачуваних ситуацій [1].

Робота артиста-вокаліста також передбачає постійний контакт із людьми – з творчим колективом, із слухачами та глядачами. Зрозуміло, що у кожного з них свій характер, уподобання та сприйняття. Тому саме контроль емоційної сфери стане провідною ланкою для порозуміння з усіма перерахованими учасниками.

Артисту-вокалісту під час концертного виступу доводиться пережити різноманітні емоції: любов – ненависть, радість – горе, піднесення та відчай. Вміння не тільки відчувати, переживати різні емоційні стани, але й передавати їх глядацькій аудиторії – ось справжнє мистецтво. Кожен образ повинен бути заздалегідь продуманим, вселяти впевненість. Під час концертного виступу відбувається взаємний обмін почуттями, відчуттями між виконавцем та глядачами.

Відчуття відповідальності виконавця за свій виступ є одним із компонентів синдрому сценічного хвилювання. Вона, як свідчать спеціальні спостереження, зростає роками, у міру просування виконавця, вгору по ієрархічній градації. На думку деяких педагогів, якщо людина не хвилюється до виходу на сцену, – це не артист, і на сцені їй робити немає чого [2].

Практика показує, що хвилювання має місце для всіх виконавців. Проте в одних співаків воно, будучи контрольованим, є стимулом для більшого натхнення, в інших, вийшовши далеко за межі контролю, викликає повну депресію, скутість всього тіла, зокрема і голосового апарату, результатом чого є низька позиція звучання, втрата опори дихання, млявий сценічний і емоційний вираз [3].

Важливу роль у стабілізації концертного стану відіграє регулярність концертних виступів. У такому випадку концертне хвилювання, що виникає в кожному виступі не встигає піти, а наче залишається в пам'яті в достатньо актуальному вигляді. Свідомість утримує його деякі структури, тому що є інформація про наступний концерт [4, с. 243].

Отже, з метою попередження та подолання сценічного стресу, окрім формування сценічної та музичної культури в цілому, потрібно зосередитися на формуванні психологічної культури артиста-вокаліста. Робота з подолання сценічного стресу вимагає створення стратегіального інструментарію діагностики, корекції та психотерапевтичного втручання.

Використані джерела:

1. Винославська О. В. Психологія: навч. посіб. Київ: ІНКОС, 2005. 352 с.

2. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. Москва, 2001. 274 с.

3. Психология: словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Москва: Политиздат, 1990. 495 с.

4. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. Москва: Сов. композитор, 1988. 384 с.

Росенко Анна Миколаївна

УЧАСТЬ МІЖНАРОДНОЇ ШКОЛИ МИСТЕЦТВ «МОНТЕССОРІ ЦЕНТР» В СУЧАСНОМУ ОЛІМПІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ РУСІ

Нами досліджено та впроваджено у теоретико-методологічну базу олімпійського музичного руху *теорію та практику (освітньо-виховних технологій)* всесвітньо відомої педагогічної школи видатного італійського педагога Марії Монтессорі (1870–1952). Нині у світі нараховується декілька тисяч шкіл Монтессорі, а з 1929 р. активно діє Міжнародна Монтессорі-асоціація». Наголосимо, що навчально-виховний та творчо-розвиваючий процес Міжнародної школи мистецтв «Монтессорі центр», яку з 2011 р. очолює автор публікації, виступає осередком освоєння, використання й національно-культурної адаптації в Україні європейської методики позашкільній освіті та поширення застосування ідей і принципів Марії Монтессорі в естетичному навчанні та вихованні дітей України.

Творчо-педагогічна ланка діяльності згаданого музичного недержавного закладу освіти інтегрована в олімпійський музичний рух України за таким алгоритмом: урок музики – музичний проект «Концерти щосуботи» – відбіркові тури Всеукраїнської музичної олімпіада «Голос Країни». Відповідно, найбільш масовим проектом «Монтессорі центру» стала Всеукраїнська музична олімпіада «Голос Країни» (однією з цілей музичного навчання в «Монтессорі центрі» для учнів встановлюється участь у відбіркових турах музичної олімпіади, які проходять в Києві, а надалі – у Всеукраїнській музичній олімпіаді.

Зростаюча зацікавленість в ідеях і виховному досвіду М. Монтессорі обумовлена такими рисами її авторської школи педагогіки як гуманізм, увага до індивідуальності дитини, а також навчання і виховання підростаючого покоління, здатного успішно діяти в громадському суспільстві, в безперервно мінливому світі. «Якщо фізичний догляд дає дитині щасливе відчуття здорового тіла, – зазначала М. Монтессорі, – то турботи про розумовому і моральному стані дитини відкривають йому шлях до вищих радощів духовного світу, ведуть до безперервних сюрпризів і чудесним відкриттям не тільки в зовнішньому середовищі, а й у найглибших схованках його власної душі» [1, с. 88]. Участь у музично-змагальному процесі олімпійського типу, який виступає предметом представленого дослідження, якраз і є зразком вті-

лення глибокого розкриття обдарувань дитини (підлітка) та набуття ним тих самих «вищих радощів духовного світу».

Потреби інтеграції України у світове культурне середовище зумовили необхідність системного розвитку *порівняльної педагогіки як галузі наукових знань.* Дослідження вітчизняного олімпійського музичного руху у контексті європейських надбань у цій царині та у загальному контексті культурно-освітніх євроінтеграційних спрямувань України підштовхнуло автора до вивчення спеціальних праць із такого перспективного напряму професійної педагогічної думки як порівняльна (компаративна) педагогіка. Розбудова й удосконалення національної освіти актуалізувала дослідження іноземних освітніх досягнень зарубіжних країн, за роки незалежності стався динамічний розвиток методологічних засад педагогічної компративістики в Україні.

Використані джерела

1. Монтессори. Теория и практика: учеб. пособ. Москва: Академия, 2018. 384 с.

Сергеєва Світлана Петрівна

Артикуляційна фонація у вокальному мистецтві

З давніх часів методи навчання співу оточувалися ореолом таємничості. Однак це не єдина причина недостатнього розвитку вокальної педагогіки як науки. Другою, більш важливою причиною є те, що довгий час сама наука не могла дати вокальній педагогіці достатньо точних відомостей про механізм роботи голосового апарату людини, даних, які б могли лягти в основу побудови науково обґрунтованих методів розвитку голосу. Тому головним методом вокальної педагогіки завжди був і поки що є метод спостереження, та передачі учневі особистих (суб'єктивних) відчуттів вчителя. Головний недолік методу суб'єктивних відчуттів полягає у великій різнобарвності індивідуальностей та неспівпадінню власних відчуттів з відчуттями іншої особи [3]. Професор В. Морозов, свого часу стверджував: «Сучасна вокальна методика являє собою історично складений емпіричний метод навчання, заснований, головним чином, на інтуїції, багатих виконавських традиціях та досвіді видатних майстрів співу» [3, с. 6]. Тож, головною метою дослідження особливостей фонації мов в вокальному контексті стане виведення з чуттєвої сфери викладання сучасного сольного естрадного співу на більш професійний рівень з чітко розробленою методологією.

Фонетика, як наука про звуки мовлення та фонологія, як наука про звуки мови, разом відкривають шлях до розуміння процесу творення вокальних звуків. Тому, кажучи про звукові можливості мови, стають важ-

ливими не тільки самі звуки, а й засоби їх утворення, тобто не тільки акустична, а й артикуляційна властивість.

Фонація починається з утворення звуків за допомогою мовленнєвого апарату людини – органів дихальної системи, гортанної та надгортанної порожнин. Вокальна фонація включає в себе фонетику та фонологію, які прямо чи опосередковано сприяють утворенню вокальних звуків різної якості. Пряме сприяння – свідомо використання вокалістом фонації однієї мови в іншій, опосередковане – несвідоме використання фонації, що може створювати незручності на різних етапах співу.

За визначенням науковця О. Іщенка, який досліджував проблематику голосних звуків української мови, фонацією називається процес звукоутворення у глотці, ротовій та носовій порожнинах. За допомогою надгортанного апарату фонаційний сигнал фільтрується: одні тони підсилюються, тобто резонують, інші послаблюються. Артикуляційний апарат (губи, язик, язичок, м'яке піднебіння, нижня щелепа) регулює подальший процес звуковідтворення і називається артикуляцією. Фонація разом з артикуляцією визначають будову звука – його зовнішнє та внутрішнє оформлення. Артикуляція звука зачіпає проблеми його фізіологічного творення. Спектр кожного окремого звука буде своєрідним, в залежності від положення артикуляційних органів. Всі тони у творенні голосного звука поділяють на основний і додатковий (обертон). Ті тони, що існують посеред обертонів, називають субтонами. Суб'єктивне сприйняття повного спектру цих параметрів називаються тембром. Темброве забарвлення звуків залежить від місця їх резонування у процесі творення. Кожному звуку мовлення властиве певне забарвлення, характерне тільки для нього, тож модель артикуляційних рухів для виголошення окремого звука для всіх носіїв однієї мови буде однаковим [1]. Це визначає загальномовний процес фонації, що має великий вплив на техніку утворення вокального звука.

За іншим визначенням, фонацією вважається стан будь-якої частини гортані, який змінює повітряний потік, і від того, як саме змінюватиметься цей потік, залежатиме якість вокального звукоутворення. Звук голосних, як і вокального голосу, з'являється в процесі виштовхування повітря з легенів і створює падіння тиску в гортані. Коли це падіння достатнє, голосові зв'язки починають коливатись. Голосні звуки виділяються поміж приголосних і становлять основу вокальної фонації. Тож, якість фонації голосних звуків – підвалини для створення професійного звучання голосу.

Рівності голосних у вокальній педагогіці надається виключно велике значення. Нерівні голосні вважаються ознакою поганої вокальної

техніки. У співака-віртуоза всі голосні звучать однаково сильно та повноцінно. У некваліфікованого ж є «гарні» голосні, на яких голос більш менш звучить, та «погані», на яких звучання невдале – занадто вузьке, придавлене. К. Станіславський писав: «Які ж неприємні строкаті голоси, в яких звук *а* вилітає з живота, звук *є* – з голосової щілини, звук *і* – протискається зі здавленого горла, звук *о* гудить, як у бочці, а звуки *у*, *и*, *ю* попадають в такі місця, з яких їх ніяк не витягнеш» [4, с. 67]. Науковець В. Зернов вказує на одну із найважливіших ознак технічної досконалості співака. При дослідженні сили голосу на різних голосних він виявив, що різні голосні у недосвідченого співака мають різну силу. Найбільш сильними виявилися голосні *а*, *є*, *о*, в той час, як *і* та *у* були значно слабшими.

Особливості естрадної фонації, окрім вище зазначених, полягають в тому, що первинне звучання голосу формується при розташуванні артикуляційних органів як під час мовчання, коли гортань знаходиться в низькому положенні. Рівність звучання голосних переміщується, на відміну від академічного вокального звукоутворення, з високого піднебіння та гортані до низького їх розташування. Тим самим низьке піднебіння формує яскравий тембр голосу, що суттєво відрізняє його від академічного. Отже, зміна фонації голосних та приголосних звуків дасть засади для формування віртуозних технік естрадного та рок-вокалу в українському мовному просторі.

Використані джерела

1. Іщенко О. С. Голосні звуки української мови залежно від темпу мовлення: монографія. Київ: Інститут української мови НАН України, 2012. С. 7–16.

2. Зингер Л. Р. Общая фонетика: учеб. пособ. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Высшая школа, 1979. С. 4–16

3. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Ленинград: Наука, 1967. С. 6–24.

4. Станіславський К. С. Театральное наследство. Москва: Академия наук СССР, 1955. 67 с.

Терещенко Аріадна Сергіївна

РЕГІСТРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИКО-ДРАМАТИЧНОГО СОПРАНО: ПИТАННЯ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ТА РЕПЕРТУАРУ

Метою даної роботи є дослідити особливості лірико-драматичного сопрано. Це голос, що поєднує драматичне та ліричне сопрано, а саме має густий тембр, більш жорсткий у порівнянні з ліричним сопрано, широкий робочий діапазон, що дозволяє виконувати партії і ліричного, і драматичного сопрано. Серед особливостей голосу лірико-

драматичного сопрано: робочий діапазон в дві з половиною – три октави; витримування низької, середньої та високої теситури; здатність виконувати репертуар для різних типів жіночих голосів (як то мецо-сопрано, драматичне і ліричне сопрано); поєднання густого грудного тембру і легкого та біглого звучання високого сопрано. В опері для таких голосів віддають партії жінок, сильних духом, повних пристрасті, переповнених сильними почуттями, жінок у віці, рідше комічні образи.

До репертуару лірико-драматичного сопрано можна віднести партії Цариці ночі з «Чарівної флейти» В. Моцарта; Ельзи з «Лоенгріну» Р. Вагнера, партії з россінівських опер, Віолетти з «Травіати» Дж. Верді, Турандот та Тоски з однойменних опер Дж. Пуччіні, Сантуцци з «Сільської честі» П. Масканьї, Горислави з «Руслана і Людмила» М. Глінки, Ярославни з «Князя Ігоря» О. Бородіна, Марфи з «Царевої нареченої» М. Римського-Корсакова та ін., які вимагають більш драматичного наповнення. Також нагадаємо вокалісток, що мають цей голос – Марію Каллас, Галину Вишневську, Олену Іванову, Галину Горчакову, Терезу Стратас, Лідію Абрамову, Катерину Кравченко, Маріам Равашдех.

Визначимо проблематику розвитку даного голосу для навчання у мистецьких навчальних закладах України. Оскільки цей голос поєднує у собі риси двох голосів, центр робочого діапазону яких різниться, та тембральний окрас, відмінний один від одного, то основною проблемою формування лірико-драматичного сопрано є злагодження регістрів – не перенавантаження верхнього регістру густим, тяжким тембром, нижній регістр співати, залишаючи верхню позицію звуку [3].

Проблема правильного визначення голосу студента є завжди актуальною та надважливою. Під час навчання існують декілька основних регістрових проблем. У студента-співака можуть добре звучати ноти середнього регістру, а верхні та нижні не проспівуватись – таку проблему вирішують, поступово розширюючи краї робочого діапазону вверх і вниз, залишаючи однорідність тембру [2]. Якщо у студента добре звучать верхні ноти, то діапазон має розширюватися зверху вниз, додаючи більше грудного резонування, намагаючись зберегти дзвінке, високе звучання на середньому і нижньому регістрах. Часом трапляється, коли природно добре звучать і верхні ноти, і нижні, а «середини» немає. Таке випадання регістру вирішується, як і з високими сопрано – діапазон треба розширювати зверху вниз [2; 3].

У час активного використання міксованих форм мистецтва, поєднанні різних жанрів і стилів, виконавці теж зазнають певних психологічних перевтілень, що стосується й техніки вокалу. Сучасний стиль та техніка вокалу дуже добре описала у своїй дисертації І. Вежневець: «У

виконавства домінують сталі форми і засоби творення художнього образу, але формуються й нові синтетичні форми вираження. Визначено психофізіологічні якості співака, який органічно володіє акторськими й пластичними здібностями. І тут особливий стан сприйняття і виконання – синестезійний – допомагає опанувати художні образи крізь символи, алюзії, зіставлення, порівняння <…> У цьому зв'язку висвітлено інноваційні форми виконавської презентації, розширення виконавських можливостей із використанням темброво-колористичної палітри голосу і артикуляційно-штрихових прийомів. Психологізація образів стала характерною ознакою мистецтва ХХ ст.» [1, с. 3–4].

Використані джерела

1. Вежневець І. Л. «Музичний портрет» як художня форма французької вокальної культури ХХ століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 210 с.

2. Куфтырева Е. А., Рапацкая Л. А. Голос расширенного диапазона: поэтапное построение процесса обучения. Москва: Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Педагогика и психология. 2013. С. 80–86.

3. Павлищева О. Методика постановки голоса. Москва; Ленинград, 1964. 124 с.

Чабаненко Наталія Анатоліївна

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Особливості музично-педагогічної та виконавської діяльності, а також специфічні умови оволодіння професійно-технічною майстерністю є складним і багаторівневим явищем, який, по суті, є внутрішнім творчим процесом без урахування детально розроблених і планомірно здійснюваних методів освоєння технічних (музичних і інструментально-виконавських) навичок. З цієї позиції важливою є актуалізація інтерпретації як цілісного феномену при професійному формуванні педагога-музиканта в контексті розвитку художнього сприйняття і мислення шляхом втілення художнього образу, стилістичних особливостей, змісту твору.

Музично-виконавська діяльність завжди пов'язана з набуттям виконавської майстерності, тобто здатності творчо й виразно виконувати музичні твори, надавати їм власної інтерпретації, занурюватися у художній зміст творів та адекватно розкривати його в процесі виконання [2, с. 99]. Найбільш складними досі залишаються проблеми, пов'язані з суто художньою стороною виконавського мистецтва: виразністю інтонування

музичного твору, виявленням стилістики автора, а також стилістичних тенденцій відповідної епохи і виконання музики, побудова конструктивної і композиційної форми твору, її спрямованості на сприйняття слухачів в аспекті драматургії виконавської процесу. Тобто найбільш складною є саме та проблематика, яка безпосередньо відноситься до змістовної інтерпретації виконуваного музичного твору.

Досвід музично-виконавської діяльності – це сутнісна характеристика особистості виконавця, що відображає вищий рівень оволодіння цією діяльністю, який досягається шляхом глибокого освоєння музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок пізнання, виконання музичного твору і вивчення виконавського досвіду відомих музикантів [3, с. 7].

У вузькому сенсі поняття інтерпретації означає виконавську діяльність, що реалізує художній зміст музичного твору і музичного мистецтва в цілому. У широкому сенсі – це процес сприйняття варіацій твору. Фактично в інтерпретації представлено власне бачення музикантом-виконавцем музичного твору. Інтерпретація репрезентує виконавця як творця, який доносить до аудиторії свою особисту семантичну інформацію.

У музичній педагогіці останніх десятиліть істотного значення набуло поняття художньо-педагогічної інтерпретації музичних творів, пов'язане з художньо-творчою діяльністю музиканта-педагога. Його тлумачать як своєрідну суб'єктивну інтегровану інтерпретацію творів різних видів мистецтв (літератури, музики, живопису тощо), яка збагачує музичний образ і дає змогу інтерпретатору повніше розкрити його зміст, стилістичні особливості композитора та виконавця, використовувати різні педагогічні прийоми роботи [2, с. 102].

Суть художньої інтерпретації полягає у творчому процесі тлумачення музичного твору, відтак весь художній досвід виконавця повинен використовуватися для вирішення творчого завдання – виконавського втілення музичного твору. Інтерпретація починається з виникнення художнього задуму як певного плану дій при постановці і реалізації виконавських завдань щодо даного твору. Художній задум – це складний процес, який формує і спрямовує інтелектуальну діяльність виконавця в конкретне русло. Саме йому належить своєрідна за своєю структурою роль регулятора творчих ідей, які в процесі інтерпретації можуть значно змінюватися. Виконавський процес, вірніше його результат, ототожнюється з музичним твором, який, разом з тим, не відчужується від автора. У ході інтерпретації музичних творів саме розуміння означає прийняття майбутнім фахівцем не тільки художньої точки зору композитора, автора музичного твору, а й своєї суб'єктивної позиції в оцінці спостережу-

ваних педагогічних явищ. Процес інтерпретації веде до осягнення художньої позиції композитора і педагогічного сенсу діяльності педагога-музиканта.

Сенс інтерпретації музичного твору обумовлений пізнанням його художньої ідеї, що визначає співтворчий характер даного процесу. Специфіка процесу інтерпретації явищ музичного мистецтва визначається його інтонаційної сутністю. Фактором, що має семантичне значення і впливає на особливості музичної мови, є, перш за все, інтонація як співвідношення декількох звуків, що має смислову спрямованість.

Формування художніх уявлень вимагає від виконавця значних інтелектуальних зусиль і активності. Розуміння кінцевих завдань, пов'язаних з виконавчим втіленням конкретного твору, уявне представлення цих завдань, реалізованих в рамках уявної інтерпретації, – це і є художній задум. Відтак суто музичне навчання при такому підході тісно переплітається з формуванням у студентів естетичного ставлення до мистецтва, з активізацією творчих проявів майбутніх вчителів в процесі музичної діяльності, з набуттям досвіду методичної проекції узагальнених художніх уявлень у сферу музично-виховної роботи зі школярами [1, с. 12].

Таким чином, можемо констатувати, що для створення власних інтерпретацій музичних творів педагогу-музиканту потрібно використовувати не тільки професійний, але і власний художньо-емоційний досвід, безпосереднє сприйняття різних видів мистецтв і мати відповідний рівень художньо-творчої освіти.

Використані джерела

1. Бузова О. Д. Поліхудожнє виховання як засіб удосконалення музичної підготовки майбутніх вчителів музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2004. 19 с.

2. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти: зб. наукових праць. 2016. Вип. 3. С. 97–106.

3. Хлєбнікова О. В. Формування досвіду музично-виконавської діяльності у студентів вузів культури: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2001. 22 с.

Шевченко Олена Григорівна

Актуальні аспекти викладання дисципліни «Основи диригування» студентам-вокалістам

Виховання професіонального вокаліста не можливо без опанування комплексу навичок, серед яких мануальні технічні прийоми (диригування). Диригування є засобом контролю метроритмічної злагодже-

ності, емоційного наповнення та інтелектуальної осмисленості колективного виконання музичного твору хором або ансамблем.

На початкових етапах курсу «Основи диригування» студент-вокаліст знайомиться з базовими поняттями, такими як: технічні прийоми диригування (мануальні схеми та інші засоби виразності), основні техніки диригування, знання хорових партитур. В процесі навчання студент-вокаліст опановує такі навички, як аналітичне мислення для самостійного прочитання партитури в контексті визначення схем диригування, розподіл рук при диригуванні.

Тактування – це раціональна схема умовної жестикуляції, що має на меті метроритмічну організацію твору та приведення до спільного знаменника його художньо-філософської концепції. Звичайно, прості диригентські схеми тактування на дві, три та на чотири долі не складають особливих труднощів у процесі навчання у студентів-вокалістів. Проте диригування на п'ять, шість долей мають певні особливості, зокрема види замаху, проблема точки в диригентському жесті та показ характеру звуку. Також певні складнощі виникають у студентів-вокалістів при розподілі функцій та незалежність рук у диригуванні.

Значення функціональної ролі правої та лівої рук у диригування різняться. Так, права рука «відповідає» за тактування, темп та динаміку твору, ліва – окрім показу вступів та зняття звучання, витримування довгих нот, ще й за значення динаміки та її змін.

В диригентській практиці існують певні закони поведінки на сцені, пов'язаних з акторською майстерністю: це використання певних жестів, які показують раптову різку зміну динаміки – затискання руки або рук в кулаки на *forte* або прикладання пальців до вуст – на *pianissimo.* Умовна жестикуляція – це основа висловлення мистецьких та творчо-емоційних засад музичного твору. Вільне оволодіння технікою тактування як розширення творчих можливостей диригента-початківця дає можливість розкриттю внутрішнього змісту твору, висловленню всього спектру емоцій, а також власного розуміння та емоційне трактування художнього образу.

Навички поведінки на сцені, різниця функцій рук може суттєво допомогти естрадним вокаліста при їх професійній роботі, зокрема у їх сценічних рухах. Розкутість та свобода поведінки на сцені, що притаманна сучасним вокалістам, які працюють в сфері шоу-бізнесу і виконують сучасні естрадні твори, може бути досягнута у тому числі і за допомогою навичок, що сформувалися в класі диригування.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аксютіна Владислава Вікторівна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Александрова Тетяна Анатоліївна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Алещенко Наталія Георгіївна, старший викладач вищої категорії КМАМ ім. Р. М. Глієра, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Алішер Анна Вікторівна, аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ (науковий керівник – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України Личковах Володимир Анатолійович)

Андросова Дарія Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Антоненко Маргарита Муратівна, вчитель мистецтва та художньої культури Мелітопольського ліцею № 9, аспірантка кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії МДПУ ім. Б. Хмельницького (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Мартинюк Анатолій Кирилович)

Афоніна Олена Сталівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, член НВМС

Бабенюк Марина Олегівна, музичний керівник закладу дошкільної освіти № 476 м. Києва, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

Бажанов Микола Леонідович, доцент кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, заслужений артист України

Бакумець Анастасія Юріївна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Бардік Марина Афанасіївна, кандидат мистецтвознавства, п. н. с. Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника

Бартвіцький Тарас Васильович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

Бекіров Усеін Різайович, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Бецко Юлія Олегівна, магістрантка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКІМ (науковий керівник – кандидат культурології Пашкевич Марина Юхимівна)

Блощинський Євгеній Валерійович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

Борисенко Марія Олександрівна, художник-реставратор Національного заповідника «Софія Київська», аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник культури України Міщенко Ірина Іванівна)

Бурдіян Ксенія Олегівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Бурміцька Людмила Франківна, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України

Ван Ченьдо, кандидат мистецтвознавства, викладач Пекінської приватної музичної школи (КНР)

Ванюга Людмила Степанівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

Васьківський Назар Анатолійович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Супрун Олена Володимирівна)

Власенко Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства і хореографії КДПУ

Войтік Юлія Анатоліївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

Волкова Галина Вікторівна, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Воробйова Наталія Борисівна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Кулиняк Михайло Андрійович)

Воротнікова Катерина Олександрівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Гавеля Оксана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ

Гайдичук Олена Степанівна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Гаркуша Марина Олегівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Глуханич Олеся Мирославівна, викладач КЗВО Закарпатської ОР «Ужгородський інститут культури і мистецтв», голова циклової комісії музичного мистецтва

Гончаренко Світлана Михайлівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

Грановська Ярослава Олександрівна, магістрантка кафедри артменеджменту та івент-технологій НАКККіМ (науковий керівник – кандидат історичних наук Філіна Тетяна Вікторівна)

Гриненко Світлана Миколаївна, викладач МККіМ, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор культурології, професор Овчарук Ольга Володимирівна)

Грищенко Валентина Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

Данилова Лілія Олександрівна, керівник ансамблю бандуристів «Барвінок» Київської ДМШ № 38, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Супрун Олена Володимирівна)

Данілкович Ольга Олександрівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

Дасік Олександр Іванович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Дзівалтівський Максим Юрійович, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Гавеля Оксана Миколаївна)

Димань Тетяна Юхимівна, викладач-методист по класу фортепіано Київської ДШМ № 8, композитор, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, Народний артист України Бобул Іван Васильович)

Долженко Іванна Ігорівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Донченко Руслан Чупанович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

Жадик Ірина Сергіївна, викладач МККіМ, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Жбанкова Анастасія Миколаївна, солістка-вокалістка Київського академічного муніципального духового оркестру, магістрантка кафедри академічнного і естрадного вокалу та звукорежесури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Жиленко Михайло Олександрович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Завадський Олексій Ігорович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Заєць Вікторія Валентинівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Закалюжний Сергій Миколайович, штаб-сержант Збройних сил України, головний старшина військового оркестру військового інституту імені Героїв Крут, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Супрун Олена Володимирівна)

Залевська Олена Григорівна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України Степурко Віктор Іванович)

Засядьвовк Тамара Володимирівна, магістрантка кафедри скрипки НМАУ ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Редя Валентина Яківна)

Зігура Єлизавета Анатоліївна, аспірантка кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського (науковий керівник – доктор культурології, доцент Кривошея Тетяна Олександрівна)

Змеул Дар'я Володимирівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, член НВМС

Іванова Людмила Олексіївна, викладач кафедри загального та спеціального фортепіано ОНМА ім. А. В. Нежданової

Кальченко Альона Ігорівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Каменська Вероніка Юріївна, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, здобувач НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Квятковська Діана Сергіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

Кирея Марія Вікторівна, асистент кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Кінжібала Єлизавета Сергіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Клепач Маркіян Ігорович, аспірант кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Письменна Оксана Богданівна)

Козлін Валерій Йосипович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

Козлов Максим Вадимович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Колосок Вадим Іванович, режисер радіопрограм Національної суспільної телерадіокомпанії України, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Кулиняк Михайло Андрійович)

Кольц Ілга Петрівна, викладач МККіМ, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Корзун Вікторія Іванівна, магстрантка кафедри режисури та акторської майстерності (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

Красиліна Ірина Володимирівна, режисер оперної студії ОНМА ім. А. В. Нежданової

Кратко Юлія Володимирівна, старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ

Кригіна Кристина Олексіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

Крижешевська Леся Юріївна, директор КЗ Білоцерківської МР «Білоцерківська школа мистецтв № 1», голова президії ради директорів закладів початкової мистецької освіти Київської області, викладач-методист, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Кругляк Ігор Михайлович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

Кушнірук Ольга Панасівна, кандидат мистецтвознавства, с. н. с., с. н. с. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, член НСК України

Лавренко Наталія Олександрівна, магістрантка кафедри режисури ХДАК (науковий керівник – заслужена артистка України Двойченкова Ольга Яківна)

Лаврик Максим Віталійович, магістрант кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Шлемко Ольга Дмитрівна)

Листовнича Юнона-Делія Ігорівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАКККіМ, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України

Ліхута Ігор Леонідович, продюсер, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

Лукашова Олена Володимирівна, старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, аспірантка НАКККіМ, заслужена артистка України (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Лю Бінцян, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи державної консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Любенко Наталя Володимирівна, аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Муравська Ольга Вікторівна)

Малов Кирило Олегович, магістрант кафедри графіки НАОМА

Мариненко Олександр Олегович, аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Маркова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, заслужений працівник культури України, член НСК України

Михайлова Оксана Юріївна, викладач КЗ «Богуславська школа мистецтв» та КЗВО Київської ОР «Богуславський гуманітарний коледж імені Івана Семеновича Нечуя-Левицького», магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник - доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Мітакі Юлія Вікторівна, магістрантка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Шлемко Ольга Дмитрівна)

Момренко Катерина Вікторівна, викладач вищої категорії КЗ «Дружківська мистецька школа», магістрантка кафедри академічного і

естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Супрун Олена Володимирівна)

Муляр Анастасія Михайлівна, магістрантка кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства професор, заслужений працівник культури України Маркова Олена Миколаївна)

Муравіцька Світлана Степанівна, викладач кафедри естрадного співу КМАЕЦМ, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Зосім Ольга Леонідівна)

Муравська Ольга Вікторівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Неграй Денис Васильович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

Нечаєва Анастасія Володимирівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, заслужений діяч мистецтв України Садовенко Світлана Миколаївна)

Овсянніков Вячеслав Георгійович, старший викладач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

Осадча Олександра Анатоліївна, викладач кафедри теорії і історії мистецтв ХДАДМ

Остапчук Ольга Валентинівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – Сичова Олена Віталіївна)

Петрушина Анна Сергіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Пінчук Ілля Віталійович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Грищенко Валентина Іванівна)

Пітеніна Валерія Євгенівна, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА (науковий керівник – доктор мистетцвознавства, професор Ольга Андріївна Лагутенко)

Подобас Ірена, кандидат мистецтвознавства, голова Місії Ф. Шопена у Стамбулі (Туреччина)

Положій Марія Олександрівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Афоніна Олена Сталівна)

Пономаренко Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСК України

Попова Аліна Олексіївна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Супрун Олена Володимирівна)

Почерняєва Любов Петрівна, старший викладач-методист КМАМ ім. Р. М. Глієра, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України Степурко Віктор Іванович)

Пруський Юрій Олександрович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сєрова Олена Юріївна)

Рожак Олег Іванович, аспірант кафедри композиції ЛНМА ім. М. В. Лисенка (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Єфіменко Аделіна Геліївна)

Росенко Анна Миколаївна, керівник Міжнародної школи мистецтв «Монтессорі центр», аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Рудніцька Олександра Олександрівна, старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ, здобувач НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Кулиняк Михайло Андрійович)

Садовенко Світлана Миколаївна, кандидат педагогічних наук, с. н. с., доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ, заслужений діяч мистецтв України, член НВМС

Самая Тетяна Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри естрадного співу КМАЕЦМ, заслужена артистка України

Сапожнік Ольга Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАКККіМ (науковий консультант – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, академік АН Вищої освіти України Личковах Володимир Анатолійович)

Сафонова Анастасія Сергіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Сергеєва Світлана Петрівна, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Шевченко Олена Григорівна)

Серова Олена Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, член НСК України, лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького

Сидоренко Ганна Володимирівна, магістрантка кафедри графічного дизайну НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сиваш Ілона Олегівна)

Слуцька Тетяна Олегівна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Сичова Олена Віталіївна)

Соколова Алла Вікторівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Сошальський Олександр Юрійович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Спольська Олена Володимирівна, провідний фахівець ректорату ТНПУ ім. В. Гнатюка, аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Стукало Анастасія Миколаївна, магістрантка кафедри естрадного співу КМАЕЦМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України Самая Тетяна Вікторівна)

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової, докторант ОНМА ім. А. В. Нежданової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Муравська Ольга Вікторівна)

Терещенко Аріадна Сергіївна, магістрантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Шульгіна Валерія Дмитрівна)

Урденко Максим Олександрович, магістрант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ (науковий керівник –

кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України Бєлявіна Наталія Дмитрівна)

Фам Ле Хоа, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділом Міністерства культури і мистецтв В'єтнаму (В'єтнам)

Чабаненко Наталія Анатоліївна, концертмейстер кафедри фольклористики, бандури та інструментального мистецтва КНУКіМ

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано ОНМА ім. А. В. Нежданової, здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник культури України Маркова Олена Миколаївна)

Шевченко Олена Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

Шелудько Крістіна Андріївна, магістрантка кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва НАКККіМ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк Галина Петрівна)

Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, член НСК України

Щербина Анна Олександрівна, магістрантка кафедри режисури ХДАК (науковий керівник – доктор культурології, професор, лауреат премії з театрознавства Національної Спілки театральних діячів України Кікоть Антоніна Андріївна)

Яковлев Олександр Вікторович, доктор культурології, доцент, ректор КМАЕЦМ, магістрант кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ (науковий керівник – доктор історичних наук Карпов Віктор Васильович)

Яценко Олена Володимирівна, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АН – Академія наук

ДМШ – дитяча музична школа

ДШМ – дитяча школа мистецтв

ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського

КДПУ – Криворізький державний педагогічний університет

КЗ – комунальний заклад

КЗВО – комунальний заклад вищої освіти

КМАЕЦМ – Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

КМАМ ім. Р. М. Глієра – Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

ЛНМА ім. М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

МДПУ ім. Б. Хмельницького – Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

МККіМ – Миколаївський коледж культури і мистецтв

МР – міська рада

НАКККіМ – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НВМС – Національна Всеукраїнська музична спілка

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

НСК України – Національна спілка композиторів України

ОНМА ім. А. В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

ОР – обласна рада

п. н. с. – провідний науковий співробітник

с. н. с. – старший науковий співробітник

ТНПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну та мистецтв

ХДАК – Харківська державна академія культури

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ 1
ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Андросова Дарія Володимирівна
Стильова «серединність» піаністичної культури
Олександра Глазунова 3
Афоніна Олена Сталівна
Часово-просторовий діалог в європейській освіті 4
Бецко Юлія Олегівна
Рекламні слогани в контексті масової культури 6
Волкова Галина Вікторівна
Культурні цінності в їх спрямованості на мистецтвознавство 9
Гавеля Оксана Миколаївна
Аксіологічна та емоційна складова
персонального бренду обдарованої особистості 11
Зосім Ольга Леонідівна
Музика як форма релігійної комунікації 13
Красиліна Ірина Володимирівна
Містерія і містеріальність в бутті оперних вистав 14
Личковах Володимир Анатолійович
Історико-естетичні погляди Леона Хвістека
в культурному просторі його творчості 16
Ліхута Ігор Леонідович
Культурологічний аналіз постаті продюсера
як символічної фігури арт-ринку постмодерної доби 18
Лю Бінцян
Культурний зміст оперних звершень Китаю 20
Любенко Наталя Володимирівна
Поетика духовної сарсуели у річищі
іспанської культури Ренасім'єнто 21
Маркова Олена Миколаївна
Метафізика історії ХХ століття і музична культура 23
Муравська Ольга Вікторівна
Східно-християнська ґенеза європейської культури
та музики Середньовіччя і Відродження 25

Подобас Ірена
Романтична філософія та польське месіанство
епохи Фредерика Шопена 27
Пономаренко Олена Юріївна
Le Fondazioni Lirico-Sinfoniche в структурі
музичного життя сучасної Італії 28
Рудніцька Олександра Олександрівна
Культуротворча роль ромів у розвитку
української культури XXI століття 30
Садовенко Світлана Миколаївна
Збереження етнокультурної ідентичності в аксіосфері
української народної художньої культури (на прикладі
культуротворчої діяльності зразкового художнього
колективу Театру пісні «Ладоньки») 32
Сапожнік Ольга Василівна
Ідеї ісихазму в культурному просторі Київської Русі 37
Соколова Алла Вікторівна
Англійська культурна ідея XX століття і Україна 40
Татарнікова Анжеліка Анатоліївна
«Теологія слави» та «теологія хреста»
в німецькій протестантській культурі і музиці 41
Фам Ле Хоа
Творчість Нгуен Тхієн Дао як підвалини
сучасного симфонізму В'єтнаму 43
Шевченко Лілія Михайлівна
Моцартіанська складова стильової парадигми
піаністичної культури XX століття і Україна 44
Шульгіна Валерія Дмитрівна
Внесок Уляни Граб у науковий дискурс
еміграційного музикознавства 45
Яковлев Олександр Вікторович
Мистецтво в системі мережевих комунікацій XXI століття 47
Яценко Олена Володимирівна
Проекція символізму на творчість Миколи Леонтовича 50

СЕКЦІЯ 2
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Александрова Тетяна Анатоліївна
Джерелознавчий аналіз творчості Юлії Гомельської 52
Антоненко Маргарита Муратівна
Сутність та функції співу в православному богослужінні 54
Бакумець Анастасія Юріївна
Індивідуальні композиційні засоби циклізації
у творах Валентини Мартинюк 56
Бурміцька Людмила Франківна58
Роль пісенної творчості композитора Олександра Бурміцького
в соціокультурному просторі України XXI століття 58
Ван Ченьдо
Бідермайєр і творчість Володимира Ребікова 60
Воробйова Наталія Борисівна
Комунікативний аспект творчості Бели Руденко 61
Гайдичук Олена Степанівна
Мистецька діяльність отця Євгена Турули у Вінніпезі 63
Глуханич Олеся Мирославівна
Історичні передумови формування інструментального
музичного мистецтва Закарпаття на початку XX століття 67
Гончаренко Світлана Михайлівна
Особливості виконавської інтерпретації партії Норми
в опері «Норма» Вінченцо Белліні 69
Гриненко Світлана Миколаївна
Майстер-класи та їх значення у становленні й розвитку
гітарних шкіл Півдня України 72
Данилова Лілія Олександрівна
Питання періодизації у вивченні бандурного мистецтва України 75
Дасік Олександр Іванович
Феномен співацького голосу тенор-альтіно 76
Дзівалтівський Максим Юрійович
Віртуальний хор Еріка Вітакера у світі
новітніх інтерактивних технологій 78

Димань Тетяна Юхимівна
Інтерпретація вокального твору як творчий підхід
артиста до розкриття задуму композитора 80
Жадик Ірина Сергіївна
Сонорика як композиторська техніка ХХ століття 81
Жбанова Анастасія Миколаївна
Вокальна музика як складова репертуару
Київського академічного муніципального духового оркестру 84
Заєць Вікторія Валентинівна
Фьюжн як творчий метод Івана Тараненка 85
Залевська Олена Григорівна
Трансформація жанру літургії в творчості Віктора Степурка 86
Засядьвовк Тамара Володимирівна
Риси романтичної віртуозності
у Скрипковому концерті Едварда Елгара 89
Змеул Дар'я Володимирівна
Жанрова палітра творчого доробку Олександра Злотника 91
Іванова Людмила Олексіївна
Моральний заповіт «Альбому для юнацтва» Серафіма Орфеєва 93
Каменська Вероніка Юріївна
Одночастинність фортепіанної сонати як новий тип композиції
(на прикладі сонати № 1 для фортепіано Ігоря Щербакова) 94
Кирея Марія Вікторівна
Богдан Антків – керівник самодіяльного хору 96
Кінжібала Єлизавета Сергіївна
Авторська пісня як культурно-історичний феномен 99
Клепач Маркіян Ігорович
Життєтворчість Лоріса Оганеса Чобоняна 101
Колосок Вадим Іванович
Види взаємодії музики та озвученого слова
у сучасному світовому аудіопросторі 103
Кольц Ілга Петрівна
Внесок Бориса Міхєєва у становлення
харківської домрової школи 105
Корзун Вікторія Іванівна
Феномен камерного ансамблю у просторі і часі 107

Кругляк Ігор Михайлович
Діяльність Академічного ансамблю пісні і танцю
Національної гвардії України: етапи творчого становлення 110
Кушнірук Ольга Панасівна
Жанрова різновекторність
хорової шевченкіани Олександра Яковчука 113
Листовнича Юнона-Делія Ігорівна
Особливості вокальної техніки шпрехгезанг 116
Муляр Анастасія Михайлівна
Виконавський традиціоналізм і прояви в ньому
«духу часу» (на прикладі виконавських версій
«Рапсодії на тему Паганіні» Сергія Рахманінова)..... 118
Нечаєва Анастасія Володимирівна
Значення української пісенної традиції у збереженні
самобутності культури України XXI століття 119
Петрушина Анна Сергіївна
Творчість Євгенії Мірошниченко у дослідженнях науковців 120
Положій Марія Олександрівна
Спів фламенко: традиції та сучасність..... 122
Пруський Юрій Олександрович
Феномен співаків-кастратів та їх вплив
на музичну культуру Європи 124
Рожак Олег Іванович
Опера «Золотий обруч» Бориса Лятошинського –
героїко-епічна чи експресіоністська? 126
Слуцька Тетяна Олегівна
Нововведення та репертуарна політика Анатолія Авдієвського 128
Спольська Олена Володимирівна
Фортепіанна школа Тернопільщини в контексті
розвитку професійної музичної освіти 129

СЕКЦІЯ 3
ДЖАЗОВЕ ТА ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Алещенко Наталія Георгіївна
III Відкритий всеукраїнський фестиваль-конкурс джазового
мистецтва «Джаз на Поштовій» у культурному просторі України..... 132

Бартвіцький Тарас Васильович
Особливості стилю етно-рок 134
Бурдіян Ксенія Олегівна
Хіп-хоп як феномен молодіжної субкультури 136
Васьківський Назар Анатолійович
Міський романс як джерело формування жанру естрадної пісні 137
Гаркуша Марина Олегівна
«Привид Опери» Ендрю Ллойда Веббера: опера чи мюзикл? 138
Данілкович Ольга Олександрівна
Виконавський образ та сценічний імідж сучасних
українських виконавців (на прикладі гурту «The Hardkiss») 140
Долженко Іванна Ігорівна
Творча діяльність Володимира Івасюка і Миколи Мозгового
та її значення у розвитку жанру української естрадної пісні 142
Донченко Руслан Чупанович
Thrash Metal та його стильові риси 143
Закалюжний Сергій Миколайович
Біг-бенди як об'єкт кіновтілення у 1930-1940-х роках 145
Кальченко Альона Ігорівна
Гурт «The Beatles» в світовому та українському
культурному просторі 146
Квятковська Діана Сергіївна
Творчість гурту «Друга ріка» в контексті
розвитку українського поп-року 148
Лукашова Олена Володимирівна
Особливості функціонування ансамблів
пісні і танцю в сучасній Україні 150
Мариненко Олександр Олегович
Особливості розвитку акапельного естрадного виконавства
другої половини XX – початку XXI століття
(на прикладі творчості гурту «Take 6») 151
Момренко Катерина Вікторівна
Періодизація вокальної творчості Елли Фіцджеральд 153
Муравіцька Світлана Степанівна
Творчість Сари Брайтман в контексті
розвитку класичного кросоверу 155

Попова Аліна Олексіївна
Проблематика наукових досліджень
імпровізації в джазовому мистецтві 157
Самая Тетяна Вікторівна
Сучасне вокальне виконавство: типологія та характеристика 158
Сафонова Анастасія Сергіївна
Імідж виконавця у вокально-естрадному мистецтві 161
Стукало Анастасія Миколаївна
Естрадне мистецтво та шоу-бізнес як явища культури 162

СЕКЦІЯ 4
СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: НОВІ НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Аксютіна Владислава Вікторівна
Проблематика українського балетного театру
в науковій літературі 165
Алішер Анна Вікторівна
Естетика сценічного простору в «дієвій сценографії»
театрального мистецтва 166
Бекіров Усеін Різайович
Кримськотатарський театр: історія та сьогодення 169
Блощинський Євгеній Валерійович
Специфіка саунд-дизайну у створенні
звукоряду до короткометражного фільму 171
Ванюга Людмила Степанівна
Бажанов Микола Леонідович
Твори Карела Чапека на сцені українських театрів 172
Воротнікова Катерина Олександрівна
Опера як засіб пропаганди у СРСР 174
Грановська Ярослава Олександрівна
До питання витоків кінофестивального руху 176
Жиленко Михайло Олександрович
Роль спектроаналізаторів в обробці звуку 178
Завадський Олексій Ігорович
Звукозапис барабанної установки 180
Кратко Юлія Володимирівна
Інтерактивний театр як культурно-мистецький феномен 182

Кригіна Кристина Олексіївна
Майстерність диктора 184
Лавренко Наталія Олександрівна
Вплив Івана Вирипаєва на формування «нової драми» 185
Лаврик Максим Віталійович
Пошуки образності в мистецтві режисера 187
Мітакі Юлія Вікторівна
Специфіка режисури масового свята 189
Неграй Денис Васильович
Основи цифрової обробки сигналів 192
Овсянніков Вячеслав Георгійович
Критерії концертного звуку в сучасній популярній музиці 193
Пінчук Ілля Віталійович
Особливості звукозапису на знімальному майданчику 195
Почерняєва Любов Петрівна
Роль композитора в музично-театральній формації «Нова Опера».... 197
Сєрова Олена Юріївна
Стан оперного мистецтва в другій половині XX століття..... 199
Сошальський Олександр Юрійович
Проблеми звукорежисури в українському кінематографі..... 200
Урденко Максим Олександрович
Система фолі-озвучення в кіно і мультиплікації 202
Шелудько Крістіна Андріївна
Режисерські пошуки в сучасному сценічному мистецтві 204
Щербина Анна Олександрівна
Техніка Іванни Чаббак як сучасна інтерпретація
системи Костянтина Станіславського 205

СЕКЦІЯ 5
ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І ДИЗАЙН: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Бардік Марина Афанасіївна
Невдале поновлення давнього стінопису Макаром Пєшехоновим
(за архівними джерелами) 208
Борисенко Марія Олександрівна
Особливості традиційної реставраційної школи (на прикладі
японської Асоціації консерваторів національного надбання)..... 212

Зігура Єлизавета Анатоліївна
Шрифт і зображення: взаємодія візуальних форм вираження художньої думки в контексті розвитку образотворчого мистецтва кінця XIX – початку XX століття 214
Малов Кирило Олегович
Ґенеза та етапи формування жанру графічного роману 216
Осадча Олександра Анатоліївна
Топос як складова образу-парадигми материнства в українському живописі кінця 1980-х – 2010-х років 218
Пітеніна Валерія Євгенівна
Особливості ілюстрації дитячої книги у творчості Бориса Крюкова (1895–1967) 220
Сидоренко Ганна Володимирівна
Вебсайт та UX/UI дизайн: метод розробки вебсайту за допомогою UX/UI 222

СЕКЦІЯ 6
ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Бабенюк Марина Олегівна
Специфіка роботи над пісенним твором з дітьми дошкільного віку (педагогічно-виконавський аспект) 224
Власенко Ірина Миколаївна
Музика в художньо-освітній системі Нового часу 225
Войтік Юлія Анатоліївна
Американська вокальна школа та її особливості 226
Грищенко Валентина Іванівна
Сучасний нотопис з використанням музичних комп'ютерних технологій 228
Козлін Валерій Йосипович
Комп'ютер-диригент 230
Козлов Максим Вадимович
Ансамблевий спів як складова професійної підготовки солістів-вокалістів 231
Крижешевська Леся Юріївна
Білоцерківська школа мистецтв: до століття заснування 233

Михайлова Оксана Юріївна
Вокальна творчість Станіслава Людкевича
в контексті його науково-педагогічної діяльності 235
Остапчук Ольга Валентинівна
Особливості впливу емоційного стану
на концертну діяльність співака 236
Росенко Анна Миколаївна
Участь Міжнародної школи мистецтв «Монтессорі центр»
в сучасному олімпійському музичному русі 239
Сергеєва Світлана Петрівна
Артикуляційна фонація у вокальному мистецтві 240
Терещенко Аріадна Сергіївна
Регістрові особливості лірико-драматичного сопрано:
питання постановки голосу та репертуару 242
Чабаненко Наталія Анатоліївна
Інтерпретація в музичному виконавстві як чинник
формування професійної освіти педагога-музиканта 244
Шевченко Олена Григорівна
Актуальні аспекти викладання дисципліни
«Основи диригування» студентам-вокалістам..... 246
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 248
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ..... 259

Міжнародна дистанційна
науково-практична конференція

СУЧАСНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

14 листопада 2019 р.

Редактор ***О. Л. Зосім***
Комп'ютерна верстка ***О. Л. Зосім***

Підписано до друку 03.12.2019. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 15,8. Наклад 300 прим. Зам. 230.

Видавець і виготівник
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.

Для нотаток

Для нотаток