ISSN 2226-2180

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 37

Київ – 2020

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. 256 с.

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр сучасної мистецтвознавчої думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва та культурології, викладачів, аспірантів та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редакційна колегія:

Афоніна О. С., доктор мистецтвознавства, професор (Україна) – *головний редактор;* ***Шульгіна В. Д.,*** доктор мистецтвознавства, професор – *заступник головного редактора (Україна);* ***Зосім О. Л.,*** доктор мистецтвознавства, доцент (Україна) – *відповідальний секретар;* ***Андросова Д. В.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Гливинський В. В.***, доктор мистецтвознавства, доцент (США); ***Донченко Н. П.,*** засл. діяч мистецтв України, професор (Україна); ***Жуковін О. В.,*** к. мистецтвознавства (Україна); ***Карпов В. В.,*** доктор історичних наук (Україна); ***Кафтанджиєв Х.,*** доктор габіліт., професор (Болгарія); ***Клаус Кайл,*** доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Маркова О. М.,*** доктор мистецтвознавства, професор (Україна); ***Погребняк Г. П.,*** кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Прищенко С. В.,*** д. мистецтвознавства, доцент (Україна); ***Роготченко О. О.,*** доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
зі спеціальностей**:** 022 Дизайн; 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація; 024 Хореографія; 025 Музичне мистецтво; 026 Сценічне мистецтво відповідно до Наказу МОН України від 02.07.2020 № 886 (додаток 4).

Збірник наукових праць "Мистецтвознавчі записки" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол вченої ради № 12 від 08 липня 2020 року

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор
Рецензування здійснюється членами редакційної колегії

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2020
© Автори, 2020

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК: [78.7.034] (410.1)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221419

Цитування:
Соколова А. В. Придворна Маска як символ влади короля Карла I Стюарта. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 3-9.

Sokolova A. (2020). The Court Masque as a symbol of the king's power Charles I Stewart. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 3-9 [in Ukrainian].

Соколова Алла Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4841-6342
asmoonlux@gmail.com

ПРИДВОРНА МАСКА ЯК СИМВОЛ ВЛАДИ КОРОЛЯ КАРЛА І СТЮАРТА

Мета дослідження полягає в аналізі жанрових і функціональних особливостей придворної Маски, її статусу, а також рівня впливу французької культури на Маску часів епохи англійського короля Карла I Стюарта. **Методологія дослідження** передбачає єдність таких методологічних підходів як культурно-історичний і порівняльний метод аналізу. Системно-історичний метод дозволяє простежити еволюцію придворного жанру Масок епохи короля Карла I. Порівняльний метод застосовується до виявлення характерної специфіки Масок часів правління Карла I. **Наукова новизна** полягає у спробі осмислення і обґрунтуванні причин трансформації жанру придворної Маски в епоху правління короля Карла I Стюарта. **Висновки**. Виявлено, що жанр Маски епохи короля Карла I був вбудований в абсолютистська-ієрархічну систему Англії. Позначені функції придворної Маски: затвердження і концентрування влади короля в руках монарха і політично-примирлива функція всередині країни. Визначено, що на Маску часів правління короля Карла I, вплинув французький придворний балет та інструментальна музика. Позначено, що Маски Карла I втратили міжнародний статус.

Ключові слова: епоха Карла I, придворний жанр Маски, функція, статус, французький вплив.

Соколова Алла Викторовна, *кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Придворная Маска как символ власти короля Карла I Стюарта

Цель исследования заключается в анализе жанровых и функциональных особенностей придворной Маски, ее статуса, а также степени влияния французской культуры на Маску времен эпохи английского короля Карла I Стюарта. **Методология исследования** предполагает единство таких методологических подходов как культурно-исторический и сравнительный метод анализа. Системно-исторический метод позволяет проследить трансформацию придворного жанра Маски эпохи короля Карла I. Сравнительный метод применяется к выявлению характерной специфики жанра Масок времена правления Карла I.**Научная новизна** заключается в попытке осмысления и обоснования причин трансформации жанра придворной Маски в эпоху правления короля Карла I Стюарта. **Выводы**. Выявлено, что жанр Маски эпохи короля Карла I был встроен в абсолютистско-иерархическую систему Англии. Обозначены функции придворной Маски: утверждение и концентрирование власти в руках монарха и политико-примирительная функция внутри страны. Определено, что на Маску времен правления короля Карла I оказал влияние французский придворный балет и инструментальная музыка. Обозначено, что Маски Карла I потеряли международный статус.

Ключевые слова: эпоха Карла I, придворный жанр Маски, функция, статус, французское влияние.

Sokolova Alla, *PhD, (Candidate of Pedagogical Sciences),Senior Lecturer, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The Court Masque as a symbol of the king's power Charles I Stewart

The purpose of the study is to analyze the genre and functional features of the Court Masque, its status, as well as the degree of influence of French culture on the Masque from the time of the era of the English King Charles I Stuart. **The methodology** assumes the unity of methodological approaches as a cultural historical and comparative method of analysis. The system historical method allows us to trace the evolution of the court genre of Masques of the era of King Charles I. The comparative method used to identify the characteristic specifics of the genre of Masques of the reign of Charles I. **The scientific novelty** lies in an attempt to comprehend and justify the reasons for the transformation of the genre of Masque in the era of the reign of King Charles I Stuart. **Conclusions**. It is revealed that the Masque genre of the era of King Charles 1 was built into the absolutist-hierarchical system of England. The functions of the court Masque are designated: assert the authority and

©Соколова А. В., 2020

concentration of power in the hands of the monarch, political and reconciliation function inside the country. It is determined that the Masque of the reign of King Charles I was influenced by French court ballet and instrumental music. It is indicated that the Court Masques had lost their international status.

Keywords: era of Charles I, the court genre of Masques, function, status, French influence

Постановка проблеми. Англійський Король Карл I завжди був амбітним політиком, особливо щодо Європи. Слід наголосити, що Король, який воював з Францією та Іспанією, безстрашно вступив у війну зі своїм власним парламентом. Однак, як показали подальші події, від активного розпалювання війни у власній країні можна було отримати трохи дивідендів. Деякі дослідники вважали жанр придворної Маски, популярний у королівському дворі, формою втечі Карла I від неприємних реалій ненависної йому політики. Однак, це твердження можна інтерпретувати інакше: Маска часів короля Карла I могла розглядатися в контексті керівництва з державного управління. Пізні Маски Карла I представляли собою драму, з яскраво вираженим конфліктом, де освічена, доброчесна, благородна еліта, очолювана Королем, прагнула підкорити безладну імпульсивність плебеїв і пуритан. Постановки Масок ілюстрували не тільки погляди і переконання Короля, але також і його релігійне вірування, особистісні устремління, розкривали цілісність його натури. У сюжетах Масок заломлюється політичні досягнення і невдачі короля. З цієї точки зору Маски були дзеркалом епохи Карла I.

Аналіз досліджень і публікацій. До епохи Короля Карла I, в силу її особливої трагічності, зверталися багато дослідників протягом декількох століть. До особливо значущих праць слід віднести дослідження К. Біркіна «Тимчасові і фаворитки» та Д. Келлі "Епоха Англії часів правління Стюартів". Придворний жанр Маски епохи Карла I також стає об'єктом пильної уваги з боку музикознавців та істориків в XX столітті. Найбільш масштабними дослідженнями жанру Масок та їх еволюції за часів правління Карла I є англійці М. Батлер, Х. А. Еванс, Б. Равельхофер. Однак, у вітчизняній літературі жанр придворних Масок епохи Карла I Стюарта залишаються маловивченим об'єктом дослідження.

Мета дослідження полягає в аналізі жанрових і функціональних особливостей придворної Маски, її статусу, а також рівня впливу французької культури на Маску часів епохи англійського Короля Карла I Стюарта. Виклад основного матеріалу. Часи правління англійського Короля Карла I вважаються однією з найтрагічніших сторінок історії Англії. Дослідник К. Біркін у праці «Тимчасові і фаворитки» присвятив цілий розділ свого масштабного дослідження епохі правління Карла I. «Карл I правив країною двадцять чотири роки, і кожен з них можна назвати щаблем драбини, яка привела нещасного Карла I на ешафот або – звела його з висоти престолу на ступінь простого громадянина, який переступив закон і був покараним за цім законом», – писав він [1, 171].

Занурений в ідеологію божественних прав королів, Карл I вважав, що король може домогтися порядку, встановлюючи своєрідні червоні лінії, які піддані короля, за усталеною традицією, не вільні перетнути. Якщо Яків I розглядав політику як ряд нескінченних дипломатичних і компромісних переговорів, то король Карл I бачив мету державної політики в підпорядкуванні, порядку і дотриманні суворим ідеалам.

Це ставало очевидним з реформ королівського двору, проведеним у роки правління короля Карла I, в його безнадійній спробі створити ідеальне суспільство. Це також очевидно із схвалення королем Карлом I, так званій, армініанській практиці і відмови від приречення, а також розгляду божественної літургії як форми побожного вшанування встановленої ієрархії.

Так, Дуглас Келлі у своїй праці «Поява свободи в сучасному світі» відзначав, що «Карл I дотримувався абсолютистських поглядів на «божественне право», вважаючи, що єпископи виступають у ролі підтримки богорівних королів. Ідея не була нова. Більшість європейських монархів розділяли цю концепцію [4].

Опоненти Карла I, в особі парламентаріїв і пуритан, вказували на небіблійну і позбавлену загального права підставу абсолютистського правління короля. Вони помічали, що такий підхід суперечив політичної традиції Англії, яка ґрунтувалася на угоді і компромісі.

Конфлікти між Карлом I і підданими його королівства були наслідком його політичного стилю і переконань. На думку Карла I кальвінізм (протестантське віровчення, засновником якого був Ж. Кальвін) і пуританство заохочували небезпечний егалітаризм (політичну, правову та економічну рівність), який ніс руйнівний потенціал для церкви і держави. Король Карл I також виявляв неприкриту ворожість стосовно парламенту, так як всі спроби Карла I переломити ситуацію зустрічали запеклий опір з боку парламентаріїв [11].

До 1630 року Карл I жив у світі, де парламент ще здавався ручним, а опозиції, як такої – не

існувало. Карл I перехопив ініціативу, максимально використовуючи механізми соціального контролю. Скориставшись моментом, Карл I почав енергійне перетворення, засноване на незаперечній владі Монарха.

Король Карл I славився небагатослівністю, яка рідка записувала свої думки. Тим не менш, деякі розуміння його способу мислення можна отримати з сюжетів вистав придворних Масок, які ставилися в королівському палаці. Карл I витрачав багато часу і енергії на постановки, і Він і Королева Генрієтта Марія брали активну та безпосередню участь у постановах Масок [3].

Карл I незмінно виступав у ролі мудрого і справедливого Короля, а Королева поставала перед глядачами як втілення чистої любові і краси. Глядачі бачили Короля і Королеву, присутніх на сцені, стаючи мимовільними свідками інтимної і часто еротизірованної розмови між монаршими особами. Однак, це не завадило Королю і Королеві представляти на сцені порядок і гармонію, легко придушуючи руйнівну природу Антімаски, що символізує пуританство, народні бунти, непокору підданих.

Основними персонажами Антимаски короля Якова I були відьми, алхіміки і газетярі (внутрішні вороги), то в Масках Карла I ворог був зовнішнім. Згодом Кевін Шарп, один з видатних істориків історії та культури Англії, чиї роботи будуть значно впливати на сучасні дослідження, стверджував, що втратив свою конфліктну сутність, Антимаски стали виконувати політичну функцію [11; 10].

Маски зображували королівство як складну конструкцію, підпорядковану суворим законам і божественної влади самого монарха, а Антимаски представляли собою жалюгідне збіговисько незгодних, чий опір був безглуздим і даремним.

Маски показували Карла I в образі імператора, без найменших докорів сумління, проголошуючи його безмежну владу. Сюжети Масок підкреслювали старання короля Карла I змінити політичний порядок – перенести акцент з війни і нестабільності на процвітання і мир. Така ідеологічна програма Карла I надавала Маскам відтінок тріумфальності [5].

Цікаво зупиниться і на функціональному значенні Масок. По-перше, Маски піднімали престиж монарха і монархії, як форми державного управління, демонстрували всебічно розвинену політичну культуру Англії. Цьому сприяли і сценічні дизайни, і костюми відомого архітектора Ініго Джонса, які несли приховану політичну символіку, ставали культурним знаком політичного порядку Англії.

По-друге, Маски підкреслювали харизматичну енергію Карла I як правителя, який зосередився на виконанні програми реформ.

По-третє, Маски несли в собі примирливу функцію, дозволяючи різним фракціям королівського двору знаходити компроміси. Після смерті Джорджа Вильерс, першого герцога Бекінгема, фаворита і першого міністра Карла I, Маски перестали бути ареною, де придворні боролися за прихильність короля [7].

Присутність Короля на виставах Масок як глядача або актора підвищувало статус Маски, але неминуче обмежувало різноманітність Масок, позбавляло їх яскравих моментів, обмежувало свободу сюжетної лінії. Це призводило до порушення структурного зв'язку між Маскою і Антимаскою.

На початку правління Карла I, уявлення Масок були нечисленними, проте вже після 1630 року Маски були поставлені на потік і відрізнялися високим рівнем виконання. У порівнянні з ретельно продуманими, численними Масками короля Якова I, які ставилися за розкладом, придворні розваги Карла I не відрізнялися впорядкованістю. Причина криється в неспокійній політичній обстановці. Карл I почав своє царювання з війни, але військово-морська кампанія проти Іспанії зазнала фіаско, а альянс з Францією розвалився. Зовнішні політичні рішення Карла I призводили до внутрішньої нестабільності. Хаос всередині країни і конституційний опір Парламенту наростав, зростали фінансові борги держави. Маски втрачали свої позиції [8].

У 1630-их роках в придворних розвагах королівського двору відбувся розворот в бік зосередження сюжету Маски на особистості монарха, а також втрати міжнародного статусу Масок. Сюжети Масок були спрямовані на підвищення статусу держави і розраховані на суспільство всередині країни. Особливо наголошувалася виключно-унікальна роль Англії, можливо завдяки обраному Богом Монарха і проведеної ним політики, а також вдалому географічному положенню Англії. Найчастіше проводився контраст між Англією, що вважалася тихою гаванню, і Європою, схожою на корабель, що потрапив в бурю. Маски короля Карла I стають втіленням міфу про перевагу Англії та англійській винятковості.

Незважаючи на те, що 1630 роки ознаменувалися низкою важливих дипломатичних рішень, сюжетна лінія Масок була тісна пов'язана з внутрішніми проблемами країни. До Європи в Англії почали ставиться з байдужістю. Цьому сприяло і рішення короля Карла I, який фактично скасував розсилки офіційних запрошень

іноземним послам на уявлення тієї чи іншої Маски, що автоматично знижувало статус послів в державі. Карл I зосередився на самоідентифікації держави, однак, це зовсім не означало остаточного розриву з Європою [2; 7].

Маски дарували королю Карлу I «ілюзорну надію контролю над країною, але це була лише відстрочка прийдешніх лих». Але за межами «замкнутого, ідеалістичного правління короля Карла I грозові хмари збиралися» [9, 233]. Маски сприймалися як прояви прекрасного мистецтва, але провалили свою політичну місію через короткозорість і недалекоглядність монарха. Це було очевидним фактом.

У 1626 році герцог Букінгемський спонсорував уявлення двох Масок, які, незважаючи на деяку сюжетну схожість, мали різні політичні цілі. Прем'єра першої Маски відбулася 5 листопада 1626 року в Йоркському Будинку лондонської резиденції герцога. Король Карл I та Королева Генрієтта Марія, а також французький посол Франсуа де Бассомпьер, були почесними гостями герцога. Свято обійшлося в фантастичну суму — 6 000 фунтів стерлінгів і переслідував певну мету — вихваляння французів.

Ф. Бассомпьера тепло прийняли в англійському аристократичному суспільстві, музика була французька, хореографію ставив якийсь Монтегю, французький танцівник. Маска завершилася загальним танцем, а мати Генрієтти Марії, Марія Медічі, «зробила величний знак рукою [англійцям] ... прийти і приєднатися до неї, щоб покласти край розбрату в християнстві». [2; 10, 225].

Одна тисяча шістсот тридцятий рік став роком чуми, яка порушила звичне життя аристократичного Лондона. За свідченнями сучасників хор, який співав на королівській сцені, обкурював Банкетний зал, махаючи кадильницями, щоб дим, що йшов від Кадильниць «випарував хворобу» [10].

Маска «Love's Triumph Through Callipolis», поставлена в 1631 році, стала подією сезону, так як це була перша Маска в каденції Карла I, в якій на сцену вийшов сам монарх. Над сценарієм цієї Маски трудився Бен Джонсон, а Ініго Джонс відповідав за костюми, декорації та сценічні ефекти, в ролі композитора виступав Ніколас Ланьє. У сюжеті органічно поєдналося ставлення до імперської влади, еротика і вихваляння англійської винятковості.

Ця Маска, безсумнівно, відрізнялася від усіх попередніх Масок Якова I. Всім послам, в тому числі і іспанському послу, було відмовлено в запрошеннях, так як в Масці висміювалися іноземці.

Антимаскери виступали в ролі представників «головних європейських націй» [9; 10]. Костюми, в які були одягнені професійні актори, відрізнялися ретельною продуманістю. Маска «Тріумф любові через Калліполіс» представляла собою неоплатонівський контраст: Героїчна Любов (Король Карл I), Божественна Краса (Королева Генрієтта Марія) і гротескна протилежність — чуттєва Любов [5, 177].

З цього моменту Карл I з задоволенням брав участь в чудових виставах Масок, розставляючи політичні та ідеологічні пріоритети за допомогою уявлень. Його безпосередня участь в Масках послужила стартовим пуском для конфліктів і конфронтації, що стали виникати все частіше в королівському дворі. Інакомислення було небажаним.

Король вселяв страх. Маски були незамінним помічником монарха, висловлюючи королівську ідеологію. Однак для політичних еліт Англії Маски несли загрозу.

Під час Різдва 1632-1633 років Маски не ставилися, оскільки театральна енергія Уайтхоллу пішла на підтримку вистави Королеви Генрієтти Марії «Рай Пастиря», проте вже в наступному році відбулася прем'єра двох найпрекрасніших Масок епохи короля Карла I, це «Тріумф світу», що була написана Дж. Шерлі та Маски «Coelum Britanicum», яка була представлена англійським поетом, придворним і дипломатом Томасом Карью. Сучасники відгукувалися про Маску «Coelum Britannicum», як про видовище «воістину королівське, з найпрекраснішими сценами, які коли-небудь ставилися в цьому світі» [9; 10].

В епоху короля Карла I Маски вийшли за межи королівського двору. За чотири дні до вистави Маски в королівському палаці вона була розіграна на вулицях Лондона в лютому 1634 року. Музика до Маски була написана придворними композиторами Вільямом Лоусом, Саймоном Айвсом та Балстроудом Уайтлоком. Декорації та костюми були представлені знаменитим Ініго Джонсом, а сюжет написаний Дж. Ширлі. За спогадами сера Больстрода Уайтлока (Bulstrode Whitelocke), англійського юриста, письменника, парламентарія та хранителя Великої печатки Англії, тисячі глядачів висипали на вулиці міста, залучені величною кавалькадою, що рухається по вулицях міста в Вестмінмтер [12]. Це нагадувало римський тріумф на сучасний лад. Кавалькаду очолювали двадцять піхотинців і сто джентльменів, кожного з яких супроводжували два лакея і два пажа, а також Антимаскери в супроводі музики, дві тріумфальні колісниці зі співаками, чотири колісниці з «гранд-Маскерами», запряжених чотирма кіньми, прикрашеними в

срібні і темно-червоні тканини. Колісниця супроводжувалась факелоносцями, за якими слідували 20 алебардників. Лютністи були одягнені в костюми священиків. Це була одна з найрозкішніших публічних вистав, яка коли-небудь проходила у Лондоні під час правління Королів Стюартів.

Таке уявлення дало можливість показати Європі єдину державу, де королівська влада і політична еліта діють спільно і на благо свого народу.

Необхідно згадати і про зростання впливу французької культури на Англію з моменту воцаріння на англійському троні молодшої дочки французького Короля Генріха IV.

Французькі танцюристи домінували в Англії ще на початку сімнадцятого століття. Навіть перший вчитель танців принца Генріха, Ніколас Вілльярд, був французом. Інший, не менш відомий француз, Жак Кордьє («Bocan»), відомий скрипаль і вчитель танців у Франції, користувався привілейованим становищем в королівському палаці Англії. Жак Кордьє ставив хореографічні номери в Масці «Любов до свободи» і «Масці лордів».

Ніколас Конфесій та Жак Кордьє виступали в якості викладачів танців для аристократичної публіки [10; 12].

Французькі скрипалі також користувалися особливою прихильністю королівської сім'ї і зіграли важливу роль у поширенні і культивуванні французької музики в Англії.

Адам Валлеті, французький скрипаль і балетмейстер, працював у Франції до 1616 року. В квітні 1616 року А. Валлеті отримав з рук Короля Англії подарунок за хореографічні постановки в Ньюмаркеті. На той час, коли А. Валлеті з'явився в королівському дворі Карла I, він був професійний хореограф і музикант, виконуючий французьку інструментальну музику. З січня 1617 року і до своєї смерті в 1625 році Адам Валлеті займав посаду скрипаля при англійському дворі і брав участь в постановах хореографічних номерів [6; 10].

Французька музика не просто вплинула на жанр Масок періоду правління короля Карла I. Французька музика привнесла в англійський двір практичний досвід французького балету де Кур. Поза всяким сумнівом, це сприяло виникненню відмінних рис, характерних для Масок, часів правління Карла I.

Французи і англійці завжди вважали Маску і Балет де Кур придворними розвагами, близькими за стилем і функціями. Так, ділячись своїми враженнями про подання «Маска Королев», французький посол неодноразово називає виставу не Маскою, а балетом. Можливо, це було примітне застереження. Однак паралелі між цими двома жанрами (навіть до епохи короля Карла I) досить очевидні, і багато дослідників розглядали французький балет і англійську Маску в єдиній зв'язці.

Інтерес королівського двору до французького придворному балету зростав протягом усього правління Короля Якова I та придбав абсолютно новий відтінок у період правління Карла I. Проте, існують ряд відмінних рис, які не дозволяють розглядати англійську Маску і французький балет де Кур в тісній єдності. Так, структура придворних балетів, поставлених в Луврі за кілька років до від'їзду Королеви Генрієтти Марії в Англію, помітно відрізнялася від попередніх постановок балетів, особливістю яких була послідовність танців, які виконувалися один за одним без перерви. Танці були розділені піснею, монологами, діалогами або хором, що було характерною рисою для англійської Маски [2; 10].

Структурне тяжіння придворного французького балету De Cour до розширеної послідовності танців, по черзі, змінюють один одного, стають домінуючим після смерті Герцога де Люїнь в 1621 році, який був фаворитом Короля Людовика XIII.

Структура балету «De la Délivrance de Renaud», поставленого в Луврі 29 січня 1617 року, являє собою схожу картину: дії розгортаються за допомогою безперервного танцю. Однак кульмінація балету збігається з рівномірним чергуванням танцювальних і хорових мелодій. Як правило, заключний танець у французькому балеті передував хор і в цьому безсумнівно присутня схожість з Маскою, з її фінальним загальним танцем (revel).

Придворний англійський драматург і поет Джеймс Ширлі, не був схильний до експериментальних інновацій, його п'єси відрізнялася консервативністю, спрощеною описовістю, витонченою ввічливістю і схильністю до неприкритих лестощів. Жодна, з приблизно 30 п'єс, написаних Дж. Ширлі не піднімалася вище середнього рівня компетентності. Здібний учень великих попередників Деніеля Семюела і Бена Джонсона, він вміло використовував театральні прийоми, що добре виглядали на королівській сцені. Однак він відкрито виступав проти надмірного французького впливу [9; 11]. «The Ball» — комедія Джеймса Ширлі, що була поставлена на сцені в кінці 1632 року і вперше опублікована в 1639 році. Незважаючи на те, що слово «ball» запозичено з французької мови, Дж. Ширлі висміював нав'язливість французької моди при англійському дворі, а також негативно

ставився до французьких майстрів танців, які наводнили Англію в період правління Короля Карла I. «Танцюючі під французьку музику виглядають так, як ніби вони захворіли французькою хворобою, це різко контрастує з традиційними англійськими цінностями», — згодом помічав Деларівьер Менлі, англійський поет і драматург [12, 317].

Остання традиційна Маска «Salmacida Spolia», написана Сером Вільямом д'Авенаном, її можна було побачити на сцені королівського двору в січні 1640 року. На сцені банкетного залу з'явилися Король Карл I і Королева Генрієтта Марія, а в залі була присутня мати Генрієтти Марії — Марія Медічі. Маска була поставлена за традиційними канонами, властивим цьому жанрові, із заключним фінальним танцем, на якому Король і Королева танцювали з придворними в залі, в той час як хор співав на сцені на тлі декорацій, що представляли собою ідеально пропорційні класичні будівлі, з'єднані мостом [3].

Зовнішній гламур відповідав функціональним завданням Масок. Сценаристи Масок прагнули переконати придворних в тому, що Король Карл I — втілення гідності. Однак, жоден сценарист Маски, що вихваляв короля, не виявив і тіні занепокоєння про те, що використовувані символи можуть не відповідати очікуваним сприйняттям публіки і не ставали результативними і ефективними.

Так, англійський юрист, письменник, полеміст і політичний діяч Вільям Принн увійшов в історію своїми скандальними зауваженнями про деспотичних правителів, які опікували вульгарні п'єси, а також посилався на «жінок-акторів, сумнозвісних дам легкої поведінки», очевидно, маючи на увазі Королеву Анну Датську і Королеву Генриетту Марію [3].

Одним з перших ознак розбіжностей, що виникли в культурі Масок Короля Карла I, був конфлікт між Королем і придворними, що розгорівся через репетиції, які влаштовувалися по неділях. Подання Маски «Тріумф любові» відбулося в Неділю. Якийсь анонімний автор, який побажав залишитися невідомим, відправив листа королю Карлу I, в якому благав його «про велику благодать і милість з боку», щоб не проводити більше Маски в день Господній, а лише в інші дні. Однак, Карл I проігнорував це прохання, продовжуючи влаштовувати як недільні репетиції, так і недільні уявлення. [10]. Але незважаючи на деякі конфліктні ситуації, які виникали між королем і його придворними, малоймовірно, що піддані Короля Карла I поділяли думку деяких сучасних дослідників про те, що сюжети Масок той епохи розкривали слабкі сторони монарха або посилювали протиріччя в королівстві. Звичайно, персоналізована форма музично-театралізованої вистави була вразлива і не була ліками від усіх хворіб. Незважаючи на це, Маски стали своєрідною вітриною королівського двору і фундаментом для королівських амбіцій короля Карла I.

Висновки. Мета Маски епохи Карла I Стюарта — твердження влади Короля, прославляння його досягнень, показ картини боротьби чеснот і вад. Маски представляли короля Карла I як харизматичного лідера.

Маски вбудовувалися в звичну ієрархічну систему, а форма Маски трансформувалася відповідно до мінливого ідеологічного порядку монарха.

Але розкриваючи сакраментальне погляд на монархію, відповідаючи образу торжествуючої державності і Богом обраного монарха, Маска, в той же самий час, не відповідала очікуванням придворних, розкривала накопичені протиріччя в суспільстві.

Вистави Масок за часом правління Карла I Стюарта втратили свій міжнародний статус і були розраховані на суспільство всередині країни.

Завдяки Королеві Генрієтті Марії, дочці французького Короля Генріха IV, вплив французької культури в цілому, французької інструментальної музики на англійський придворний жанр Масок, зокрема, значно зріс. Французька культура привнесла в англійський двір досвід французького балету De Cour. Однак, незважаючи на деяку структурну схожість жанру Маски і французького балету, обидва жанри є відокремленими і незалежними один від одного.

Функціонально значення пізніх Масок зводилися до посилення престижу монарха і монархії, підтримки реформування державної системи, яку затіяв Карл 1, нарешті, політично-примирливе значення. Таким чином, культура Масок персоніфікувалася, а сама Маска — централізувалася.

Безпосередня участь Короля в Масках порушувала структурний зв'язок між Маскою і Антимаскою.

І все ж, стверджуючи переможну ходу Карла I, сюжети Масок не залишали місце для компромісів в суспільстві, що призвело, в кінцевому підсумку до англійської революції і трагічної страти Карла I.

Література

1. Биркин К. Временщики и фаворитки XVI, XVII и XVIII столетий / К. Биркин. – Warsaw : Book on Demand Ltd, 2019. 240 с.
2. Birch Th. The court and times of Charles I. / Th. Birch. – Michigan : University of Michigan Library, 1848. 516 p.
3. Butler M. The Stuart Court Masque and Political Culture / M. Butler. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 462 p.
4. Kelly D. The Emergence of Liberty in the Modern World / D. Kelly. – London : P & R Publishing, 1992.156p.
5. Kingsley-Smith J. (2013). Cupid in Early Modern Literature and Culture / J. Kingsley-Smith. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 276 p.
6. Ravelhofer B. The Early Stuart Masque Dance, Costume, and Music / B. Ravelhofer. – Oxford : OUP Oxford, 2009. 276 p.
7. Sharpe K. Criticism and Compliment: The Politics of Literature in the England of Charles I / K. Sharpe. Cambridge : Cambridge University Press, 1990. 328 p.
8. Sharpe K. The Personal Rule of Charles I / K. Sharpe. – Yale : Yale University Press UK SR, 1996. 1008 p.
9. Strong R. Splendor at court: Renaissance spectacle and the theater of power / R. Strong. Boston : Houghton Mifflin, 1973. 287 p.
10. Walls P. Music in the English Courtly Masque 1604-1640 / P. Walls. – Oxford : OUP Oxford, 2001. 404 p.
11. Wilson D. The King and the Gentleman: Charles Stuart and Oliver / D.Wilson. Cromwell : St Martins PR, 1999. 473 p.
12. Whitelocke R. Memoirs, Biographical and Historical of Bulstrode Whitelocke / R. Whitelocke. – London : Forgotten Books, 2018. 506 p.

References

1. Birkin, K. (2019). Vremenshchiki i favoritki XVI, XVII i XVIII stoletij. Warsaw: Book on Demand Ltd [in Russin].
2. Birch, Th. (1848). The court and times of Charles I. Michigan: University of Michigan Library [in English].
3. Butler, M. (2009). The Stuart Court Masque and Political Culture. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
4. Kelly, D. (1992). The Emergence of Liberty in the Modern World. London: P &
R Publishing [in English].
5. Kingsley-Smith, J. (2013). Cupid in Early Modern Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
6. Ravelhofer, B. (2009). The Early Stuart Masque Dance, Costume, and Music. Oxford: OUP Oxford [in English].
7. Sharpe, K. (1990). Criticism and Compliment: The Politics of Literature in the England of Charles I. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
8. Sharpe, K. (1996). The Personal Rule of Charles I. Yale: Yale University Press UK SR [in English].
9. Strong, R. (1973). Splendor at court: Renaissance spectacle and the theater of power. Boston: Houghton Mifflin [in English].
10. Walls, P. (2001). Music in the English Courtly Masque 1604-1640. Oxford: OUP Oxford [in English].
11. Wilson, D. (1999). The King and the Gentleman: Charles Stuart and Oliver. Cromwell: St Martins PR [in English].
12. Whitelocke, R. (2018). Memoirs, Biographical and Historical of Bulstrode Whitelocke. London: Forgotten Books [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2020
Прийнято до друку 28.02.2020

УДК 7.017+7.038.3](477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221421

Цитування:
Доколова А. С. 3D-mapping як синтез технології та мистецтва: ґенеза, еволюція та актуальність у сучасному світі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 10-15.

Dokolova A. (2020). 3D-mapping as a synthesis of technology and art: genesis, evolution, and relevance in the modern world. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 10-15 [in Ukrainian].

Доколова Альона Сергіївна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3795-6789
dokolashka@gmail.com

3D-MAPPING ЯК СИНТЕЗ ТЕХНОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВА: ҐЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ ТА АКТУАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

Мета статті – виявити особливості формування проекційного мепінгу як синтезу технології та мистецтва; розглянути специфіку розвитку та тенденції використання технології 3D-mapping в історичній ретроспективі. **Методологія дослідження**. Для досягнення поставленої мети та вирішення зумовлених нею завдань застосовано комплексний підхід до вивчення ґенези відеомеппінгу, а також методи сучасного мистецтвознавства, зокрема, історичний метод (для дослідження особливостей використання відеопроекцій у соціомистецькому просторі в ретроспективі); еволюційний метод (для розгляду динаміки розвитку відеомеппінгу як синтезу мистецтва і технологій); типологічний метод (для виявлення особливостей використання 3D-mapping, відповідно до специфіки сучасних мультимедійних технологій) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено формування та розвиток 3D Video Mapping як унікального напрямку аудіовізуального мистецтва; виявлено та охарактеризовано особливості використання медіа технологій в другій половині XX – на початку XXI ст.; розглянуто еволюції відеомеппінгу на сучасному етапі та специфіку використання проекційного меппінгу в інноваційних мультимедійних технологіях сучасності, зокрема просторі доповненої реальності. **Висновки.** Історія світового мистецтва засвідчує, що художники-новатори завжди спиралися на інноваційні методи, інструменти та матеріали, з метою вираження власного творчого бачення. На сучасному етапі 3D Video Mapping функціонує відповідно до специфіки сучасного соціомистецького простору та медіа пейзажу. Проте, дигітальна культура та нові медіа-середовища є лише типовим для кінця XX – початку XXI ст. тлом даної форми мистецтва, що насправді має давню культурну традицію.

На сучасному етапі відеомистецтво може бути створене та показане на екрані шляхом додавання різноманітних інтерфейсів та інструментів в якості частини постановки або інсталяцій. Відеоінсталяції початку XXI ст. формують відношення між простором (зовнішні чи внутрішні стіни будівель, сценічний простір та ін.) та матеріалами, котрі відеолізуються і відображаються на певній поверхні. Відповідно до специфіки, простір відіграє активну роль в процесі демонстрування та визнання новаторських мистецьких форм у публічному просторі.

Ключові слова: 3D-mapping, візуальні шоу, звуко-світлові презентації, відеоарт, проекції, мультимедійні технології.

Доколова Алена Сергеевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

3D-mapping как синтез технологии и искусства: генезис, эволюция и актуальность в современном мире

Цель статьи – выявить особенности формирования проекционного мэпинга как синтеза технологии и искусства; рассмотреть специфику развития и тенденции использования технологии 3D-mapping в исторической ретроспективе. **Методология исследования.** Для достижения поставленной цели и решения обусловленных ею задач применен комплексный подход к изучению генезиса видеомеппинга, а также методы современного искусствоведения, в частности, исторический метод (для исследования особенностей использования видеопроекций в пространстве социального искусства в ретроспективе); эволюционный метод (для рассмотрения динамики развития видеомеппинга как синтеза искусства и технологий); типологический метод (для выявления особенностей использования 3D-mapping, в соответствии со спецификой современных мультимедийных технологий) и др. **Научная новизна.** Исследовано формирование и развитие 3D Video Mapping, как уникального направления аудиовизуального искусства; выявлены и охарактеризованы особенности использования медиатехнологий во второй половине XX – начале XXI в.; рассмотрено эволюции видеомеппинга на современном этапе и специфику использования проекционного мэппинга в инновационных мультимедийных технологиях современности, в частности пространстве дополненной реальности. **Выводы.** История мирового искусства показывает, что художники-новаторы всегда опирались на инновационные методы, инструменты и материалы, с целью выражения своего творческого видения. На современном этапе 3D Video Mapping функционирует в соответствии со спецификой современного пространства социального искусствои медиа пейзажа. Однако, дигитальная культура и новые медиа-

©Доколова А. С., 2020

среды является лишь типичным для конца XX – начала XXI в. фоном данной формы искусства, которая на самом деле имеет давнюю культурную традицию. На современном этапе видеоискусство может быть создано и показано на экране путем добавления различных интерфейсов и инструментов в качестве части постановки или инсталляций. Видеоинсталляции начала XXI века формируют отношение между пространством (внешние или внутренние стены зданий, сценическое пространство и др.) и материалами, которые видеолизуються и отображаются на определенной поверхности. В соответствии со спецификой, пространство играет активную роль в процессе демонстрации и признание новаторских художественных форм в публичном пространстве.

Ключевые слова: 3D-mapping, визуальные шоу, звуко-световые презентации, видеоарт, проекции, мультимедийные технологии.

Dokolova Alona, *graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

3d-mapping as a synthesis of technology and art: genesis, evolution, and relevance in the modern world

The purpose of the article is to identify the features of the formation of projection mapping as a synthesis of technology and art; consider the specifics of development and trends in the use of 3D-mapping technology in historical retrospective. **Methodology.** To achieve this goal and solve the problems caused by it, an integrated approach to studying the genesis of video mapping, as well as methods of modern art history, in particular, the historical method (to study the features of using video projections in the space of social art in retrospect) was applied; evolutionary method (to consider the dynamics of the development of video mapping as a synthesis of art and technology); typological method (to identify the features of using 3D-mapping, in accordance with the specifics of modern multimedia technologies) and other. **Scientific novelty.** The formation and development of 3D Video Mapping, as a unique direction in audiovisual art, is investigated; The features of the use of media technologies in the second half of the XX - beginning of the XXI century are revealed and characterized; the evolution of video mapping at the present stage and the specifics of the use of projection mapping in innovative multimedia technologies of the present, in particular the augmented reality space, are examined. **Conclusions.** The history of world art shows that innovative artists have always relied on innovative methods, tools, and materials, in order to express their creative vision. At the present stage, 3D Video Mapping operates in accordance with the specifics of the modern space of social art and media landscape. However, digital culture and new media are only typical for the end of the XX - beginning of the XXI century. the background of this art form, which actually has a long cultural tradition. At the present stage, video art can be created and displayed on the screen by adding various interfaces and instruments as part of the production or installations. Video installations of the beginning of the XXI century form the relationship between space (external or internal walls of buildings, stage space, etc.) and materials that are video-louvered and displayed on a specific surface. In accordance with the specifics, space plays an active role in the process of demonstration and recognition of innovative art forms in public space.

Key words: 3D-mapping, visual shows, sound and light presentations, video art, projections, multimedia technologies.

Актуальність теми. 3D Video Mapping – (від англ. «video» – відео та «mapping» – відображення, проектування) – особливий напрямок аудіовізуального мистецтва, специфіка якого полягає у проекції на фізичний об’єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії та місцеположення у просторі.

Використання 3D Video Mapping на початку XXI ст. поширюється на більшість галузей людської діяльності – промисловості, науки, культури та мистецтва, що актуалізує всебічне та ґрунтовне дослідження даного феномену.

Розробка принципів та використання художнього підходу до відеомеппінгу, з метою посилення моменту його видовищного, емоційного та інформаційного насичення, вимагає грунтовного наукового осмислення з позицій сучасного мистецтвознавства, оскільки відображає бачення соціокультурного та соціомистецького простору XXI ст.

Наукова новизна полягає в тому, що історію формування та розвитку 3D Video Mapping досліджено як унікальний напрямок аудіовізуального мистецтва; виявлено та охарактеризовано особливості використання медіа технологій в другій половині XX – на початку XXI ст.; розглянуто еволюції відеомеппінгу на сучасному етапі та специфіку використання проекційного меппінгу в інноваційних мультимедійних технологіях сучасності, зокрема просторі доповненої реальності.

Мета статті – виявити особливості формування проекційного мепінгу як синтезу технології та мистецтва; розглянути специфіку розвитку та тенденції використання технології 3D-mapping в історичній ретроспективі.

Аналіз досліджень. Наукове осмислення означеної проблематики вітчизняними мистецтвознавцями лише починає формуватися. Аналіз останніх публікацій засвідчує, що найбільшу увагу українських дослідників приверстає специфіка використання відеомепінгу в сфері архітектурного та ландшафтного дизайну (І. Дроздова, О. Кліщ, С. Кривуц), сценічному та візуальному мистецтві (З. Алфьорова, Г. Липківська, С. Триколенко, К. Юдова-Романова, В. Стрельчук, Ю. Чубукова).

Виклад основного матеріалу. Проекційний меппінг – це форма мистецтва, що безпосередньо пов’язана з точними науками і передбачає здійснення складних розрахунків (від кольорової насиченості до висоти та відстані) для отримання правильної геометрії поверхні та структур, призначених для мистецьких змін. Завдяки розвитку дигітальних технологій на сучасному етапі спеціалістами створюється та

удосконалюється (відповідно до вимог шоу) спеціальна 3D-модель майбутнього проектування, що створює оптичну ілюзію реального об'єкту.

Аналізуючи виникнення 3D Video Mapping в історичній ретроспективі, дослідники, зазвичай, найдавнішим прикладом світлової проекції, відомої ще до початку нашої ери, називають так звані «камери-обскури», відомі в стародавньому Китаї та Греції приблизно з V-IV ст. до н.е. Дані пристрої – темні приміщення або коробки з невеличким отвором в стіні, на зворотній стороні яких проектувалося перевернуте зображення, використовувалося науковцями для спостережень за небесними світилами.

Французький філософ П. Віриліо акцентує на тому, що історію візуальних шоу неможливо відділити від історії штучного світла через їх технологічну близькість [13, 37]. Історичний прецедент 3D відеомеппінгу відтак може бути розпізнаний в феєрверках або світильниках, що використовувалися під час популярних свят на честь сільськогосподарських робіт.

Використання світла під час проведення магічних та релігійних ритуалів, що досить специфічно підкреслювали церковні споруди та скульптури святих, надаючи їм особливого, урочистого та священного вигляду, глибоко вкорінені у популярних образах.

У західноєвропейських країнах з XVII ст. олійні ламп та свічки використовувалися як джерело світла для так званих «магічних ліхтарів», що проектували на різноманітні поверхні зображення, намальовані на скляних слайдах. За доби бароко з'являється прообраз сучасного дизайнера освітлення, який відповідав за освітлення садів та місць відпочинку в вечірній та нічний час. Американський дослідник Т. Річардсон наводить приклад «Англійських садів насолоди», відомих також як «сади захвату», в яких відвідувачам демонстрували світлові та музичні шоу, пропонуючи надзвичайний досвід «насолоди піднесеним» [11, 43].

Стародавні світлові шоу еволюціонували відповідно до розвитку цивілізації – в середині XX ст. їх аналогами стають одні з форм нічних розваг, що зазвичай відбувалися на відкритих майданчиках історичного значення «Звук та світло» («Son et Lumière»). Спеціальні світлові ефекти проектувалися на фасад будівлі або розвалин старовинних споруд і синхронізувалися з записаною або виконаною наживо історією та музичним супроводом, що посилював і драматизував її. Перше шоу, організатором якого за даними Британської енциклопедії був П. Роберт-Гуден, відбулося в 1952 р. у Шато де Шамбор (Франція) і мало неабиякий резонанс не лише у Франції (щорічно в країні відбувається в середньому 50-т постановок, переважно в долині Луари, Версальському палаці та Домі Інвалідів у Парижі), що посприяло його популяризації по всьому світу [12]. У 1957 р. перша постановка була організована в Гринвичському палаці на півдні Лондону, проте, на відміну від інших країн, британці згодом почали надавати перевагу проведенню подіюних презентацій в середині приміщення церков, соборів та абатств, з метою максимально вигідної демонстрації історичного спадку. Протягом років найвідомішими звуко-світловими презентаціями у Великобританії стали шоу, проведені в межах європейської програми «Cathedrales en Lumière» в Кентерберійському соборі, Рочестерському замку, абатстві Святого Августина, Георгієвському залі, Ліверпулі, абатстві Т'юксбері, соборі Святого Павла, палаці Хемптон-корт та ін.

На початку 60-х рр. XX ст. у 1961 р. перше шоу на Африканському континенті відбулося на території Великої піраміди в Гізі (Єгипет); за рік презентація відбулася в Сполучених Штатах Америки, в Залі Незалежності у Філадельфії, а в 1976 р. – у Маунт-Верноні; у 1965 р. шоу «Звук та світло» презентували в Індії (історична цитадель часів Імперії Великих Монголів Червоний Форт, Делі). З роками формат шоу еволюціонував і на сучасному етапі включає органічне поєднання записаної розповіді про історію будівлі, у виконанні одного або кількох акторів; музичні та/ або звукові ефекти (відповідно до контексту), що синхронізовані з ефектами освітлення та / або проекції, котрі забезпечують віртуальний вимір (іноді додаються піротехнічні ефекти).

На думку італійського дослідника Р. Катаніса, прикладом світлового шоу, що виник з релігійного культу є «Фестиваль вогнів» у Ліоні – у 1989 р. з релігійної процесії він перетворився на значущу подію світлових інсталяцій [3, 166].

Поява цифрових технологій активізувала надзвичайний розвиток відеомеппінгу – з'являються проектори, призначені для відображення телевізійних програм та комп'ютерних відеоформатів; поява цифрового кіно стала новим імпульсом для виробництва проекторів, котрі спеціально призначені для кінотеатрів.

Р. Катаніс наголошує, що виникнення відеомеппінгу великою мірою пов'язане з розвитком і трансформацією технічного прийому мистецтва (техніка малювання), відомого як *тромплей* або омана (від фр. trompe l'œil – обман зору), метою якого є створення оптичної ілюзії - об'єкт, намальований у двовимірній площині візуально сприймається у тривимірному просторі [3, 166]. Відома ще за часів Стародавньої Греції та Риму, техніка використовувалася передусім для розширення замкнутого простору, а нині – в 3D відеомеппінг шоу.

Провідний експериментатор новаторських форм мистецтва, італійський дизайнер Б. Мунарі (1907-1998 рр.) передбачив сучасні мультимедійні відео інсталяції. Створена ним «запрограмована

художня оптика» значно випередила відеоарт. Дослідник вивчав зростаючий розподіл між мистецтвом та художнім виробництвом, що були пов'язані з необхідністю великої промисловості та масового користування. У 1950 р. він репрезентував новаторський метод проекції та створив рухомі скульптури, розпочавши експериментувати зі світловими проекціями через кольорові пластикові фільтри [4, p. 65]. У травні 1954 р. Б. Мунарі презентує в Нью-Йорку на виставці «Munari Slides» проект «Прямі проекції» – невеличкі композиції, колажі з органічних матеріалів та пластику, що були розміщені між двома скляними площинами і спроектовані на стіни великого розміру. Художник акцентував, що його робота практично не відрізнялася від мистецької діяльності з використанням полотна, олії та пензлів, хіба що «замість олії використовувалися кольоровий прозорий пластик, замість полотна композиція була спроектована безпосередньо на білій стіні, а замість пензля використовувалося світло» [7, 81-82]. Проте, не дивлячись на подальші вдалі спроби зробити тривимірні проекції з поляризованим, а не прямим світлом, розвиток в Італії напрямок не отримав.

Першим американським психоделічним світловим шоу було «Light Sound Dimension», яким керував Б. Хем – він першим використав кінетичне освітлення в залі «Red Dog Saloon» у 1965 р., згодом розпочавши співпрацю з Ч. Хелмсом, здійснюючи постановки шоу для Avalon Ballroom (раніше – Академія танцю Коліна Травера) та Театру Водолія в Голлівуді. В його «Diogenes Lantern Works», членами якої в різні часи були 10-14 осіб, використовувалося 36-ть слайд-проекторів, 6-ть 16-міліметрових проекторів та 6-ть саморобних пристроїв на кшталт «чарівного ліхтаря», 6 стробоскопів та 36 стробіюючих чорних ламп [6, 34].

У другій половині 1960-х рр. психоделічне світлове шоу отримало надзвичайне поширення не лише на Американському, а й на Європейському континенті, ставши невід'ємною частиною прогресивної музичної сцени (американці як правило використовували понад 30-ть проекторів, якими керували 7 операторів, а європейці – до 10-ти проекторів та не більше трьох операторів). Хоча стиль та зміст кожного шоу були унікальні, їх єдиною метою було створення картини з мультимедійних елементів візуального посилення реальної події – плавно переплетені, засновані на постійному русі зображення, світлові шоу передусім відображали музику, прагнучи зобразити її в емоційному візуальному плані.

Відеоарт 1960-1970-х рр., в якому використовувалися технології для створення нових образів, поєднував передусім радіо, електронну музику, комікси та нову драму, проте було випробувано і новаторський спосіб візуальної презентації. Так, наприклад, у середині 1960-х рр. у Сполучених Штатах Америки, в якості супроводу електронної музики і театральних вистав авангарду, виникає і поширюється нова форма світлового мистецтва, так звані «психоделічніі світлові шоу» (згодом адаптовані для виконання рок- або психоделічної музики – світлові шоу команди «Headlights» для американської групи «Jefferson Airplane»; шоу М. Леонарда «Вогні для Пінк Флойд» (Великобританія); «Джошуа Лайт Шоу» (Нью-Йорк), шоу для Т. Мартіна та Е. Ромеро (Сан-Франциско) та ін.

Відповідно до запитів тогочасного глядача, який перебував у пошуках нових вражень, в межах даної форми було протестовано спеціальні ефекти, пов'язані з музикою та надзвичайно декоративні – проекція диму та вогнів, світловібиваючі диско-кулі, слайд-шой та ін.

Перший відомий запис проекції на тривимірні об'єкти датовано 1969 р. Інженери компанії Уолта Діснея, які поступово почали використовувати проекційні технології на невеличких поверхнях, для відкриття в Діснейленді нового атракціону «Примарний маєток», зняли на камеру обличчя п'яти співаючих головну тему акторів і, за допомогою 16-ти міліметрової плівки, спроектували зображення на спеціально виготовлені бюсти. Компанія першою у світі запатентувала «Пристрій та методи для проектування на тривимірний об'єкт» - роботу, в якій детально описано систему для цифрового малювання зображень на контурному, тривимірному об'єкті (1991 р.).

1970-ті рр. у ньо-йоркських клубах популяризується візуальне виконання в реальному часі, що стало відоме як віджеінг (VJing) – «створення та / або маніпулювання зображеннями – візуальними ефектами – в реальному часі засобами технологічного посередництва в синхронізації з музикою» [10, 13]. Віджеінг зазвичай відбувається на концертах, у нічних клубах, під час музичних фестивалів, а іноді в поєднанні з іншими перформативними мистецтвами, що сприяє створенню живої мультимедійної вистави, в межах якої поєднано музику, акторів і танцюристів. У доповненні до вибору медіа, віджеінг зазвичай передбачає обробку візуального матеріалу в реальному часі, а також використовується для опису перформативного використання програмного забезпечення.

Перехід до постмодернізму відбувається у 1980-х рр. – паралітературні моделі культурної інтерпретації поступилися новим відчуттям, аудіовізуальній гібридизації на зорі дигітальних технологій. Англійська відео-музика, італійський відео-театр, міжмедійні експерименти електронного мистецтва в «техно» культурах, зокрема, віджеінгу, привносять до

соціомистецького простору новаторську аудіовізуальну синестезію.

Другий запис відеомеппінгу датовано 1980 р. – американський художник М. Наймарк знімав людей, які взаємодіяли з об'єктами у вітальні, а потім проектував їх в тій самій кімнаті, створюючи ілюзію присутності.

Наприкінці 90-х рр. XX ст. на базі Університету Північної Кароліни в Чапел-Хіллі, в межах проекту «Офіс майбутнього» («Office of the Future») концепцію відеомеппінгу вперше було досліджено з позиції сучасної науки.

Відео переходить межі екрану, відмічаючи простір безтісленими символами. На думку Р. Куіттінена [8, 40–41], коріння відеомеппінгу знаходиться у вуличному мистецтві та графіті, міських інсталяціях, лазертегу та інших феноменах андерграунєду, що інноваційно відкривають використання міських стін в якості медіа, нерідко з політиточною метою.

Міський пейзаж стає новою територією для сприйняття та інтерактивного сприйняття – графіті, тег-арт, архітектурне освітлення та мультимедійні інсталяції позиціонуються як новаторські засоби емоційного спілкування з місцем або пам'яткою архітектури. На думку Р. Катаніса [3, 166–167], відеомеппінг – породження дистальної «нової риторики», а суспільство наразі переживає появу нової візуальної мови, гібриду кіно, друкованого слова, розваг, взаємодії людини з комп'ютером. Дослідник акцентує, що людино-машинний інтерфейс, семіотичний код невід'ємний від будь-якого змісту сучасного культурного об'єкту та художнього твору і відіграє вирішальну роль в інформаційному суспільстві. Б. Екім акцентує, що нові медіа кінця XX ст. представляють собою композицію відеоарту та його гібридів [5, 12].

Інноваційні мультимедійні технології XXI ст. сприяють взаємодії реальності з дигітальними конструкціями та реконструкціями – доповненою реальністю, до позиціонується як накладання віртуальних, цифрових елементів на реальність, змінюючи, покращуючи та збагачуючи сприймаємий людиною світ. На думку дослідників, доповнена реальність включає в себе інтерактивні проекції, методи освітлення, віртуальну архітектуру та зв'язок, а також аудіовізуальні інструменти, а додатки варіюються від віртуальних компонентів, що накладаються до реальності (геолокація та посилання, логічне та фізичне картування), моделювання елементів віртуальної реальності (імітація просторово-часових взаємодій) та художніх додатків для вистав, відео проекцій та інсталяцій [9]. Техніка відеомеппінгу є продовженням досліджень доповненої реальності. На думку Р. Азума, який визначає доповнену реальність як комбінацію в реальному часі між тривимірними цифровими зображеннями, що генеруються у віртуальному середовищі та навколишніми об'єктами, основними характеристиками є:

– відсутність обмеження певними технологіями;

– поєднання реального та віртуального;

– інтерактивність в реальному часі та вирівнювання як тривимірної [1, 357].

На думку дослідників, просторова доповнена реальність, що досліджує взаємодію між віртуальним та реальним світом відповідно до середовища, в якому знаходиться – галузь, що швидко розвивається, до якої входять усі, хто працює в галузі мистецтва та медіа [2, 54]. Відповідно до функціональної процедури, що відрізняється від інших додатків доповненої реальності, метод просторової доповненої реальності може бути використаний безпосередньо в середовищі, в якому знаходиться аудиторія, тому глядач сприймає цифрову область як фізичне поле. Відеомеппінг сприяє переорганізації або додатковому підкресленні фізичного простору.

Наукова новизна**.** Досліджено формування та розвиток 3D Video Mapping, як унікальний напрямок аудіовізуального мистецтва; виявлено та охарактеризовано особливості використання медіа технологій в другій половині XX – на початку XXI ст.; розглянуто еволюції відеомеппінгу на сучасному етапі та специфіку використання проекційного меппінгу в інноваційних мультимедійних технологіях сучасності, зокрема просторі доповненої реальності.

Висновки**.** Історія світового мистецтва засвідчує, що художники-новатори завжди спиралися на інноваційні методи, інструменти та матеріали, з метою вираження власного творчого бачення. На сучасному етапі 3D Video Mapping функціонує відповідно до специфіки сучасного соціомистецького простору та медіа пейзажу. Проте, дигітальна культура та нові медіа-середовища є лише типовим для кінця XX – початку XXI ст. тлом цієї форми мистецтва, що насправді має давню культурну традицію.

На сучасному етапі відеомистецтво може бути створене та показане на екрані шляхом додавання різноманітних інтерфейсів та інструментів в якості частини постановки або інсталяцій. Відеоінсталяції початку XXI ст. формують відношення між простором (зовнішні чи внутрішні стіни будівель, сценічний простір та ін.) та матеріалами, котрі відеолізуються і відображаються на певній поверхні. Відповідно до специфіки, простір відіграє активну роль в процесі демонстрування та визнання новаторських мистецьких форм у публічному просторі. Перспектива подальших досліджень полягає в необхідності розробки принципів теоретичного осмислення використання відеомеппінгу в сучасному соціокультурному просторі.

Література

1. Azuma R. T. A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments.* 1997. №. 6 (4). pp. 355-385.

2. Bimber O., Raskar R. *Spatial Augmented Reality: Merging Real and Virtual Worlds. A Modern Approach to Augmented Reality.* A K Peters / CRC Press, Massachusetts, 2005. 392 p.

3. Catanese R. 3D architectural videomapping. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XL-5/W2, XXIV International CIPA Symposium, 2–6 September 2013. Strasbourg, France, 2013. pp. 165-169.

4. Danto A. C. *Beyond the brillo box : the visual arts in post-historical perspective.* University of California Press, Berkeley, 1998. 275 p.

5. Ekim B. A video projection mapping conceptual designand application: Yekpare. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC.* 2011. Issue 1. № 1. pp. 10-19.

6. Hill S. *San Francisco and the Long 60s*. Bloomsbury Publishing USA, 2016. 357 p.

7. Garatti B. Appunti sulle Proiezioni dirette di Bruno Munari. *Arte e Critica*. 2019. Issue 93. pp. 78-83.

8. Kuittinen R. *Street art: contemporary prints.* V&A Publishing, London, 2010. 96 p.

9. Monteverdi A. The Mediaturgy of Videomapping. *Institutional Research Information System. 2018*. URL : https://air.unimi.it/handle/2434/567665 (дата звереннння 22 березня 2020).

10. Özdem A. *Usage of computer generated imagery in VJ performance*. MFA thesis. Ankara, 2017. 110 p.

11. Richardson T. *Avant gardeners: 50 visionaries of the contemporary landscape.* Thames & Hudson, New York, 2008. 352 p.

12. Son et lumiere. *Encyclopaedia Britannica*. 1998. URL : https://www.britannica.com/art/son-et-lumiere (дата звереннння 22 березня 2020).

13. Virilio P. *Guerre et cinéma: logistique de la perception. Cahiers du cinéma*. Éditions de l'Étoile, Paris, 1991. 147 p.

References

1. Azuma, R. T. A (1997). Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments,* no. 6 (4), 355-385 [in English].

2. Bimber, O., Raskar, R. (2005). *Spatial Augmented Reality: Merging Real and Virtual Worlds. A Modern Approach to Augmented Reality*. A K Peters, CRC Press, Massachusetts [in English].

3. Catanese, R. (2013). 3D architectural video mapping. *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XL-5/W2, XXIV International CIPA Symposium, 2–6 September 2013, Strasbourg, France, 165-169. [in English].

4. Danto, A. C. (1998). *Beyond the brillo box: the visual arts in the post-historical perspective.* University of California Press, Berkeley [in English].

5. Ekim, B. (2011). A video projection mapping conceptual design and application: Yekpare. *The Turkish Online Journal of Design, Art, and Communication – TOJDAC*, 1 (1), 10-19 [in English].

6. Hill, S. (2016). *San Francisco and the Long 60s*. Bloomsbury Publishing USA [in English].

7. Garatti, B. (2019). Appunti sulle Proiezioni dirette di Bruno Munari. *Arte e Critica*, Issue 93, 78-83 [in Italian].

8. Kuittinen, R. (2010). *Street art: contemporary prints.* V&A Publishing, London [in English].

9. Monteverdi, A. (2018). The Mediaturgy of Videomapping. *Institutional Research Information System.* Retrieved from https://air.unimi.it/handle/2434/567665 [in English].

10. Özdem, A. (2017). *Usage of computer generated imagery in VJ performance*. MFA thesis. Ankara [in English].

11. Richardson, T. (2008). *Avant gardeners: 50 visionaries of the contemporary landscape.* Thames & Hudson, New York [in English].

12. Son et lumiere (1998). *Encyclopedia Britannica*. Retrived from : https://www.britannica.com/art/son-et-lumiere [in English].

13. Virilio, P. (1991*). Guerre et cinéma: logistique de la perception. Cahiers du cinéma*. Éditions de l'Étoile, Paris [in French].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2020
Прийнято до друку 18.03.2020

ДИЗАЙН

УДК 7:7.01
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221424

Цитування:
Прищенко С. В. Візуальна мова кольору: авторська концепція комплексного дослідження. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 16-21.

Pryshchenko S. (2020). Visual language of Colour: the author's concept of comprehensive research. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 16-21 [in Ukrainian].

Прищенко Світлана Валеріївна,
доктор мистецтвознавства,
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3482-6858
akademiki@ukr.net

ВІЗУАЛЬНА МОВА КОЛЬОРУ: АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ КОМПЛЕКСНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета статті – розкрити авторську концепцію розуміння візуальної мови та функцій кольору. **Методологія** базується на міждисциплінарному підході, який дозволяє всебічно вивчити колір і визначити його вагому експресивну роль у сучасній візуальній культурі. **Наукова новизна.** Обґрунтовано сутність комплексного дослідження кольору: його теорії та практики, персоналій, інституцій, матеріалів, впливу комп'ютерних технологій тощо. Доведено взаємодію кольору у мистецтві, дизайні, рекламі, науці. Розглядаючи проблеми фахової термінології, запропоновано ілюстрований глосарій, який містить визначення багатьох складових колірної гармонії, синергетичних можливостей кольору і його семіотичних трансформацій, основних рис мистецьких стилів та низки понять суміжних галузей. **Висновки**. На основі історико-мистецтвознавчого, функціонального, системно-структурного аналізу запропоновано авторську концепцію презентації світових досягнень науки про колір. Компаративний аналіз сайтів з предметного дизайну, моди, інтер'єру, реклами, web-графіки виявив певну претенціозність та трендовість у використанні відомостей про колір.

***Ключові слова*:** семіотика кольору, естетика, візуальна культура, авторська концепція, комплексне дослідження кольору.

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор искусствоведения, доктор наук хабилит. в сфере дизайна, заведующая кафедрой графического дизайна Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Визуальный язык цвета: авторская концепция комплексного исследования

Цель статьи – раскрыть авторскую концепцию понимания визуального языка и функций цвета. **Методология** базируется на междисциплинарном подходе, что позволяет всесторонне изучить цвет и определить его важную экспрессивную роль в современной визуальной культуре. **Научная новизна**. Обоснована суть комплексного исследования цвета: его теории и практики, персоналий, институций, материалов, а также влияния компьютерных технологий. Доказано взаимодействие цвета в искусстве, дизайне, рекламе, науке. Рассматривая проблемы специальной терминологии, предложен иллюстрированный глоссарий, который имеет в своем составе определения многих составляющих цветовой гармонии, синергетический возможностей цвета и его семиотических трансформаций, основных черт художественных стилей и ряда понятий смежных отраслей. **Выводы**. На основе историко-искусствоведческого, функционального, системно-структурного анализа предложено авторскую концепцию презентации мировых достижений науки о цвете. Компаративный анализ сайтов предметного дизайна, моды, интерьера, рекламы, web-графики выявил определенную претенциозность и трендовость в использовании сведений о цвете.

Ключевые слова: семиотика цвета, эстетика, визуальная культура, авторская концепция, комплексное исследование цвета.

Pryshchenko Svitlana, *Doctor in Art Studies, Doctor hab. in Design, Head of Graphic Design Department in the National Academy of Managerial Staff in Culture and Arts*

Visual language of Colour: the author's concept of comprehensive research

The purpose of the article is to reveal the author's concept of understanding the visual language and functions of Colour. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach, which allows us to comprehensively study the color and determine its important expressive role in contemporary Visual Culture. **Scientific novelty**. The essence of a comprehensive

©Прищенко С. В., 2020

study of color has been substantiated: its theory and practice, personalities, institutions, materials, and the impact of computer technologies. The interaction of color in Art, Design, Advertising, Science is proved. Considering the problems of special terminology, the illustrated glossary is proposed, which includes definitions of many components the color harmony, synergistic possibilities of color and its semiotic transformations, the main features of artistic styles, and a number of concepts of related industries. **Conclusions**. On the basis of art-historical, functional, system-structural analysis, the author proposes the presentation of concept the world achievements of a Colour Science. Comparative analysis of sites the design products, fashion, interior, advertising, web-graphics revealed a certain pretentiousness and current trends in the use of color information.

Key words: color semiotics, aesthetics, visual culture, author's concept, comprehensive research of the color.

Актуальність теми. З давніх часів колір був засобом візуальної інформації, символом і декором. Кожний колір має семантичність, естетичність, асоціативність, емоційність, амбівалентність. Нині візуальність стає складним явищем, має пріоритетність у системі комунікацій, потребуючи комплексного дослідження та інтеграції теорії кольору, теорії композиції, історії мистецтв і дизайну, психології творчості, естетики, семіотики, філософії, соціології, міжкультурної взаємодії. Такий міждисциплінарний підхід дозволяє всебічно вивчити колір і визначити його вагому експресивну роль у сучасній візуальній культурі.

Проблеми, що стосуються кольору, його сприйняття, систематизації і застосування, стають предметом дискусій на симпозіумах та конгресах, які від 1967 р. проводить Міжнародна асоціація кольору AIC [18]. Сучасні інституції кольору Швеції, Британії, Швейцарії, Німеччини, Франції, Італії, Канади, США, Бразилії, Австралії, Японії, Південної Кореї, Угорщини пропонують велику кількість конференцій, семінарів, тематичних виставок, але студентам і викладачам з України такі заходи практично недоступні через високі ціни на участь, проживання та переліт. Тим не менш, частина інформації про ці події надається в мережі Інтернет у текстовому та ілюстративному вигляді. В багатьох країнах існують колірні комітети, групи кольору, суспільства кольору – організації, що носять різні найменування, але переслідують одну мету – об'єднання національних зусиль у дослідженні кольору, розширення знань про нього, централізацію і поширення відповідної інформації. Вони покликані сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати фахівцям краще розуміти роль кольору та ефективніше його використовувати. Наукова платформа AIC розширює естетосферу, психосемантику й енергетику кольору, сприяє свідомому використанню кольору у мистецтві, дизайні, рекламі, комунікаціях, ремеслах, промисловості.

Розв'язання питань колориту базується на глибоких знаннях та осмислюванні досвіду людства у цій галузі, а також на вивченні сукупності наук, які займаються дослідженнями кольору. Фізиків цікавить енергетична природа кольору, фізіологів – процес сприйняття кольору оком людини, психологів – проблема сприйняття кольору та дія його на психіку і здатність викликати різні емоції, біологів – значення кольору у життєдіяльності живих та рослинних організмів, а математики розробляють методики вимірювання кольору. Відомий російський художник К.Коровін вважав, що живопис можна порівняти з математикою тому, що відчуття колірних та тонових відношень потребує точності, пропорційності до натури [7]. Змішування фарб у визначених співвідношеннях теж належить до галузі математичних обчислень, а вимірюванням кольору займається колориметрія. Колір є об'єктом вивчення багатьма вузькими дисциплінами, наприклад, фізіологічною оптикою, анатомією ока, теорією фотографії, хімією фарбників, світлотехнікою, конструюванням комп'ютерів і друкувального обладнання. Всі ці дисципліни вивчають закономірності виникнення колірних відчуттів, кольоророзрізнення та кольоровідтворення. Якщо розглядати колір як явище культури, то додаються й культурологія, філософія, естетика, історія мистецтв і дизайну, філологія, археологія, релігія. Важко назвати галузь діяльності людини, до якої колір не мав би жодного відношення. Цим і пояснюється такий складний і синкретичний характер науки про колір та його властивості.

Аналіз публікацій. Колір ми розглядаємо як найскладніший аспект сприйняття і формоутворення у мистецтві, графічному дизайні, web-дизайні та рекламі. Критичний аналіз наукових праць, підручників і навчальних посібників з питань кольору виявив, що колір дотепер розглядався відокремлено, був предметом дослідження різноманітних наук, де бракувало комплексності до вивчення кольору як найважливішого емоційно-естетичного чинника візуально-інформаційного середовища. В результаті з'ясовано, що необхідне більш професійне використання законів композиційної організації площини або простору, колірної гармонії, заснованих на виразності та взаємозв'язку всіх колірних елементів з урахуванням цільової аудиторії.

Семіотика кольору формувалася з давніх часів у сакральному мистецтві. Український

мистецтвознавець В.Овсійчук дуже точно дає характеристику кольору, як своєрідній національній традиції: «Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм колірний феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє відношення до кольору [9]». Відомий дослідник Д.Степовик вважає колір найхарактернішою ознакою стилю у мистецтві [16]. Тому колір завжди розкривається крізь призму історичних, культурних і регіональних особливостей з урахуванням того, що певні періоди мали власне колірне мислення, яке є не лише малярським засобом, а також індикатором духовного й культурного рівня суспільства, пізнання природи та засобом естетичного спілкування. Таким чином, кольоросприйняття має міцні психоемоційні, асоціативні та семантичні засади.

Візуальну мову кольору детально досліджували Д.Алберс [19], Й.Іттен [21], Л.Сивік [22]. Колір не може сприйматися ізольовано, у «чистому вигляді». М.Сєров у власній хроматичній теорії стверджує, що характерні риси містяться у канонах кольору, які тисячоліттями зберігалися різними культурами, незалежно одна від одної. Він підкреслює, що колір завжди і всюди є проявом, виразом певної ідеї, однак, не мірою кількості або форми, а якістю тієї властивості, без якої неможливо уявити собі прояв інтелекту людини. *Кольори культури* створюються людиною, а культура, у свою чергу, створює людину. Щоб зрозуміти колір, як різнобічне явище, необхідно звернутися до багатовікової культурної спадщини [13].

Погодимося з Ф.Юр'євим, який вважає, що з точки зору семіотики колір виконує три функції: комунікативну, пізнавальну та виражальну (естетичну – прим. авторки). В реальній інформаційний ситуації обов'язково проступають нюанси колірних переваг, які дуже тонко впливають на художню образність [17, 33]. М.Алмалех підкреслює, що семіотика кольору поєднує візуальні та вербальні аспекти, які дуже важливі у рекламі – природні прототипи, універсальні значення, асоціативні характеристики, етнокультурні риси, маніпулятивні стратегії впливу на споживача [2]. Проте переважна більшість наявних джерел розглядає колір дуже вузько, зокрема словники з дизайну [3; 4]. Енциклопедія про колір А.Стармер [15] та болгарське видання «Мова кольору» [5] по суті є ілюстрованими каталогами колірних сполучень для інтер'єру з невеликими текстовими поясненнями.

На сьогоднішній день у мережі sнтернет представлено велику кількість енциклопедій і словників різної тематики та різного рівня. Серед позитивних прикладів можна назвати онлайн-версії «Енциклопедії сучасної України» [6], енциклопедії «Культурологія. XX ст.» [8]. Архітектурна онлайн-енциклопедія у складі сайту про архітектуру, промисловий дизайн і новітні технології [1] налічує всього 10 позицій, це невеличкі тематичні статті, які важко назвати енциклопедичними. Інститут кольору Pantone у США [20] визначає «колір року», приміром, синій класичний був оголошений трендом на 2020 р. Окрім зазначення, що синій асоціюється з небом та водою, немає жодної згадки про мистецькі явища (приміром, синій полюбляв В.Ван Гог; В.Кандинський разом із німецьким експресіоністом Ф.Марком 1911 р. в Мюнхені заснував групу «Синій Вершник», наділяв геометричні фігури значеннями: синій – круг, жовтий – трикутник, червоний – квадрат). На популярних зарубіжних та українських сайтах, присвячених моді, візуальна естетика кольору найчастіше обмежується порадами «як його носити» чи обирати «колір, що має сенс», на сайтах дизайн-студій і рекламних агенцій гучно закликають до синього в усьому. Проведений компаративний аналіз дозволяє зробити висновок про претенціозність означених ресурсів. Не применшуючи їх певне змістове навантаження, можна зазначити лише данину моді та сприяння товарообігу.

Мета статті – розкрити авторську концепцію розуміння візуальної мови та функцій кольору.

Виклад основного матеріалу. Семіотика розглядає знаки і знакові структури, що репрезентують або зберігають інформацію та визначають системні процеси в природі, суспільстві та комунікаціях, вивчають смисли і смислові взаємозв'язки [11, 142]. Ця наука стала основою теорії графічного дизайну як візуальної комунікації. Семіотичний аналіз дозволяє з'ясувати, як організований об'єкт дизайну, що він виражає і за допомогою яких елементів, як розкриває закладені в ньому певні ідеологічні настанови.

Важливим чинником навчання майбутніх дизайнерів є формування художньо-образного мислення засобами колористики, оскільки колір у багатьох різновидах мистецтва та дизайну, у рекламі виконує важливі естетичні, формотворчі, інформативні завдання. Проте у дизайні найголовніше – функціональність (утилітарність) речі, корисність від неї людині на противагу непомірному захопленню кольором. У художньо-проєктній практиці колір як один із найважливіших формотворчих компонентів використовується згідно з конкретними умовами й урахуванням психофізіології та естетики. Емоційний вплив кольору на споживача значно змінюється залежно від форми, розміру і фактури

поверхні, призначення предметів. Наше емоційне ставлення до об'єктів дизайну пов'язано саме з тим, як їх вирішено в кольорі, наскільки це відповідає особливостям функції і форми. Колір у дизайні та рекламі є не лише активним засобом композиції, але й значним чинником якості. Однак, колір не повинен «додумуватися» потім, його потрібно обирати свідомо, щоб використовувати як розвиток ідеї [14]. Також колір тісно пов'язаний із пропорціями, масштабністю, він допомагає виявити статичність чи динамічність.

Кольорознавство у мистецькій освіті – одна з фундаментальних дисциплін. Однак, аналіз стану теоретичних основ свідчить, що сучасні наукові уявлення про природу світла та кольору, про механізми зорового сприйняття та кольороутворення ще повністю не увійшли до методики навчання художників і дизайнерів. Актуальність запропонованого навчального посібника з грифом МОН України [10] зумовлена браком видань мистецького спрямування для широкої аудиторії: студентів, викладачів, аспірантів, художників, дизайнерів, архітекторів, культурологів та мистецтвознавців, рекламістів, відвідувачів структур перепідготовки та підвищення кваліфікації тощо. В інших наукових публікаціях авторки розкрито міждисциплінарний підхід до формування колірного середовища з урахуванням його функціональних, соціо-культурних та емоційно-естетичних особливостей. Виявлено, що існує суттєва прогалина у мистецтвознавчих дослідженнях щодо з'ясування впливу декоративно-прикладного мистецтва й колористики України на формоутворення у галузі дизайну та реклами. Про це зазначено нами в низці статей та зроблено наголос на тому, що використання етномотивів у контексті українських колористичних традицій можливе й необхідне у дизайні та рекламі не лише для ідентифікації Української держави у світовій спільноті, а, головним чином, для підвищення національної самосвідомості та збереження власної культури.

У подальшому було розроблено концепцію словника фахових термінів, який є результатом науково-дослідної роботи та узагальненням авторського досвіду викладання у мистецьких вишах протягом 20 років. Вона базується на структурно-системному та історико-культурологічному методах у вивченні світових досягнень науки про колір [11]. Цінність глосарію також полягатиме у систематизації професійної термінології з питань теорії та практики кольору. Проведений моніторинг не виявив подібних видань в Україні. Існуючі навчальні посібники мають переважно компілятивний характер на основі попередніх видань. Важливим моментом є ілюстрування видання маловідомими творами, такими, які відображають оригінальні колористичні пошуки майстрів. Не можна оминути гармонію як естетичну категорію та головну тему даного видання. Кінець XX ст. визначив естетику як науку про сутність і форму творчості за законами краси. Однак, і сьогодні не досягнуто єдності у розумінні гармонії як явища культури. Існують дві основні думки. Одні дослідники доводять, що краса і гармонія – це якості, котрі привносить до дійсності сама людина, а природні явища самі по собі не можуть бути ні красивими, ні поганими, через що краса не може бути осягнута як властивість матеріальних об'єктів, красивими вони стають лише завдяки нашому відповідному ставленню до них. Інші вважають, що краса – це суто природне явище, а форми, кольори, ритми, пропорції, звуки впливають на наші органи чуттів та викликають почуття краси, виховують нас. Так і колір суперечливо розглядається і як чисто природне явище (електромагнітний хвильовий рух), і як естетичний феномен (штучно створене середовище).

Варто підкреслити, що вміння розуміти красу, відчувати гармонію є продуктом історичного розвитку людини. Над розкриттям таємниць гармонії художники і вчені працювали впродовж багатьох століть: її шукали у природі, в духовному житті людини, намагалися пов'язати з законами точних наук, і передусім – математики. Знаходячись у постійному контакті з природою, будучи її частиною, людина пізнавала її характер, особливості, черпала в ній потрібні для свого життя знання і закони. Це відбувається і досі, більшою мірою після періоду активної урбанізації та технократизації суспільства.

На думку американського живописця Дж.Вістлера, висловлену ще наприкінці XIX ст., завдання художника полягає у перетворенні хаосу на неперевершену гармонію [7]. Це твердження можна прийняти лише умовно, маючи на увазі хаос окремих штучних елементів, не пов'язаних у цілісну композицію, бо у природі гармонія і, зокрема, гармонія кольору – безперечні. Вивчаючи її на прикладах природних аналогів, досліджуючи умови, що призвели до цієї гармонії, людина шукає ключ до наукового розв'язання проблем сучасного середовища. Принцип гармонізації, насамперед, відноситься до естетики кольору, втілює в собі художній початок і є обов'язковою метою композиції. Краса колірних відношень – це синонім гармонії. Проте поняття гармонії містить у собі й дисгармонію як свою антитезу. У здобутках живопису сполучення кольорів не завжди обов'язково виступає як приємне. Це можна пояснити тим, що гармонія виконує не лише декоративну, але й емоційно-змістовну, світоглядну функції. З практики світового мистецтва можна навести безліч прикладів, які свідчать про більш повне розкриття творчого

задуму через такі сполучення, що в сутності своїй не є гармонійними.

Різні епохи по-різному підходили до оцінки естетичної ролі колірної гармонії. Якщо для Античності, Середньовіччя, Відродження саме гармонія служила ідеалом, те вже в епоху бароко часто віддають перевагу дисонансу. У XX ст. навпаки, авангард рішуче відкинув класичні принципи колірної гармонії й у пошуках більшої виразності часто звертався до нарочито дисгармонійних колірних сполучень. Це, однак, анітрохи не применшує важливості вивчення класичних принципів, тому що в них криється ключ до розуміння колірної композиції взагалі. Відомо, ще Аристотель помітив, що кольори за приємністю, гармонійністю можуть співвідноситися між собою подібно до музичних співзвучностей і бути взаємно пропорційними. Тому гармонія є діалектичним поняттям. За давньогрецькою міфологією, Гармонія – дочка бога війни Арею й богині любові та краси Афродіти, тобто, в ній злито протилежні, ворожнечі начала. Відтак, поняття гармонії містить у собі контраст як необхідну умову. Контраст сприяє різноманіттю, без якого немислима гармонія. На нашу думку, гармонію можна визначити як *динамічну рівновагу*, розумне сполучення упорядкованості і хаотичності в елементах, що варіюються залежно від мети художника, дизайнера або рекламіста [10]. До загальних недоліків у використанні кольору можна віднести дисгармонію, строкатість, перевантаженість, іноді навіть «отруйність» відтінків.

Основні матеріали досліджень також представлено на авторському сайті «Академія кольору» [12], який було започатковано ще 2006 р. з двома розділами – теоретичним (для широкого висвітлення результатів українських та зарубіжних фундаментальних досліджень кольору) і практичним (практики застосування кольору у мистецтві, дизайні та рекламі). Актуальність освітнього сайту з колористики полягає у сучасному погляді на застосування тематичних web-ресурсів та гострої необхідності у науковому і навчально-методичному забезпеченні занять з кольорознавства денної, заочної, а тепер і дистанційної форм навчання. Теоретичний розділ на початковому етапі експерименту (констатувальному) містив стислий курс лекцій, а практичний – деякі приклади виконання вправ студентами з кольорознавства. На аналітико-моделювальному етапі дослідження змістове наповнення сайту було поглиблено і суттєво розширено, додано ілюстративний розділ, словник фахових термінів, робочий зошит з комп'ютерної графіки. На даному етапі нами накопичено та опрацьовано велику кількість нових текстових й ілюстративних матеріалів, які необхідно повніше представити в словнику для розміщення на сайті:

– ретроспективу розвитку науки про колір, етимологію термінів;
– функції кольору у природі та суспільстві;
– історико-культурологічні аспекти семантики та символіки кольору;
– колір в етнокультурах світу;
– колірні системи, принципи побудови колірних гармонійних сполучень;
– особливості сприйняття кольору;
– естетичні погляди на проблеми кольору;
– психофізіологічний вплив кольорів, явище колірної синестезії;
– колір як засіб візуальних комунікацій і складову стилю у мистецтві, дизайні та рекламі;
– комп'ютерне кольороутворення і стандартизацію кольору;
– матеріали та технології, сучасні можливості у використанні кольору;
– персоналії (видатних учених, художників, дизайнерів, рекламістів, які зробили внесок у становлення та розвиток теорії і практики кольору);
– структури, що займаються дослідженнями кольору;
– висловлювання про колір.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що обґрунтовано сутність комплексного дослідження кольору: його теорії та практики, персоналій, інституцій, матеріалів, впливу комп'ютерних технологій тощо. Доведено взаємодію кольору у мистецтві, дизайні, рекламі, науці. Розглядаючи проблеми фахової термінології, запропоновано ілюстрований глосарій, який містить визначення багатьох складових колірної гармонії, синергетичних можливостей кольору і його семіотичних трансформацій, основних рис мистецьких стилів та низки понять суміжних галузей. Аналіз кольорографіки дає підстави стверджувати її вагомість для сучасної візуальної культури.

Висновки. Досліджуючи семіотику кольору в широкому контексті, авторка дійшла висновку, що візуалізація не завжди відбувається з урахуванням конкретних завдань та естетичних ідеалів. Функціями кольору є комунікативна, пізнавальна та виражальна. Колірні сполучення як продукти творчості мають соціальне значення лише при системному розумінні міжкультурних процесів. Змістове навантаження кольору повинно бути представленим в єдності емоційних і раціональних компонент, у певних культурних, комунікативних й асоціативних взаємозв'язках. Положення авторської концепції презентації світових досягнень науки про колір знайшли відображення в навчальному посібнику, ілюстрованому глосарії та електронному освітньому ресурсі.

Література

1. Архитектурная онлайн-энциклопедия. URL: http://artpart.org/enciklopediya (дата зверн.: січень 2020).
2. Алмалех М. Семиотика на цвета: матер. от Международна научна конф. «Език и цвят». Група Цвят-България, Център за междукултурна комуникация и медиация, Софийски ун-т «Св. Климент Охридски». София: Group Colour, 2011. С. 223–240. (на болг. языке).
3. Дизайн: иллюстрированный словарь-справочник. Москва: Архитектура-С, 2004. 288 с.
4. Дизайн: словник-довідник / Інст. проблем сучасного мистецтва НАМ України / за ред. М.Яковлєва. Київ: Фенікс, 2010. 384 с.
5. Езикът на цветовете в XXI век. В кн.: Цветопсихология. Barselona: Loft Publications, 2010. 190 с. (на болг. языке).
6. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua (дата зверн.: січень 2020).
7. Искусство XX века: энциклопедия. Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 350 с.
8. Культурология. XX век: энциклопедия / гл. редактор и сост. С.Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. URL: http://psylib.org.ua/books/levit01 (дата зверн.: берез. 2020).
9. Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору. Львів: Інст. народознавства НАН України, 1996. 479 с.
10. Прищенко С. Кольорознавство: навч. посібн. Київ: Кондор, 2018. 436 с.
11. Прищенко С. Дизайн і реклама: ілюстрований глосарій. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Кондор, 2020. 208 с.
12. Прищенко С. Академія кольору. URL: https://koloristika.in.ua/glossary.html (дата зверн.: берез. 2020).
13. Серов Н. Цвет культуры: психология, культурология, физиология: научн. издание. Санкт-Петербург: Речь, 2004. 672 с.
14. Сомов Ю. Композиция в технике. Москва: Машиностроение, 1987. 288 с.
15. Стармер А. Цвет: энциклопедия. Москва: Колибри, 2007. 256 с.
16. Степовик Д. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки / Інст. мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського. Київ: Наукова думка, 1975. 215 с.
17. Юрьев Ф. Цветовая образность информации. Киев: Новий друк, 2007. 327 с.
18. AIC, International Colour Organization. URL: https://aic-color.org (дата зверн.: берез. 2020).
19. Albers J. Interaction of Colour. Monograph. Yale University Press, 2006. 145 p.
20. Announcing the Pantone color of the year 2020. URL: https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year (дата зверн.: лютий 2020).
21. Itten I. Kunst der Farbe. Monograph. Rawensburg. 1981. 236 s.
22. Sivik L. The Language of Colour. London: Studio Vista, 1976.

References

1. Arkhitekturnaya onlain-entsyklopediya. URL: http://artpart.org/enciklopediya [in Rissian].
2. Almalekh, M. (2011). Semiotika na czveta: mater. ot Mezhdunarodna nauchna konf. «Ezik i czvyat». Grupa Czvyat-Bulgariya, Czentr za mezhdukulturna komunikacziya i mediacziya, Sofijski un-t «Sv. Kliment Okhridski». Sofiya: Group Colour, 2011. S. 223–240 [in Bulgarian].
3. Dyzain: illyustryrovanniy slovar-spravochnyk (2004). Moskva: Arkhytektura-C [in Rissian].
4. Dyzain: slovnyk-dovidnyk (2010). Inst. problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy / za red. M.Yakovlieva. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
5. Ezykt na tsvetovete v XXI vek (2010). V kn.: Tsvetopsykholohyia. Barselona: Loft Publications [in Bulgarian].
6. Entsyklopediya suchasnoi Ukrainy. URL: http://esu.com.ua [in Ukrainian].
7. Iskusstvo XX veka: entsyklopediya (2002). Moskva: OLMA-PRESS [in Rissian].
8. Kulturolohyia. XX vek: entsyklopediya (1998). Gl. redaktor i sost. S.Levyt. Sankt-Peterburg: Unyversytetskaya knyha. URL: http://psylib.org.ua/books/levit01 [in Rissian].
9. Ovsiychuk, V. (1996). Ukrainske maliarstvo X–XVIII stolit'. Problemy kol'oru. Lviv: Inst. narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
10. Pryshchenko, S. (2018). Kol'oroznavstvo: navch. posibn. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
11. Pryshchenko, S. (2020). Dyzain i reklama: ilyustrovanyi glosariy. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
12. Pryshchenko, S. Akademiya kol'oru. URL: https://koloristika.in.ua/glossary.html [in Ukrainian].
13. Serov, N. (2004). Tsvet kulturi: psykholohyia, kulturolohyia, fyzyolohyia: nauchn. izdanye. Sankt-Peterburg: Rech' [in Rissian].
14. Somov, Yu. (1987). Kompozytsiya v tekhnyke. Moskva: Mashynostroenye [in Rissian].
15. Starmer, A. (2007). Tsvet: entsyklopedyia. Moskva: Kolybry [in Rissian].
16. Stepovyk, D. (1975). Ukrainsko-bolharski mystetski zviazky / Inst. mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M.Rylskoho. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
17. Yur'ev, F. (2007). Czvetovaya obraznost' informaczii. Kyiv: Novij druk [in Rissian].
18. AIC, International Colour Organization. URL: https://aic-color.org.
19. Albers, J. (2006). Interaction of Colour. Monograph. Yale University Press.
20. Announcing the Pantone color of the year 2020. URL: https://www.pantone.com/color-intelligence/color-of-the-year.
21. Itten, I. (1981). Kunst der Farbe. Monograph. Rawensburg.
22. Sivik, L. (1976). The Language of Colour. London: Studio Vista.

Стаття надійшла до редакції 23.12.2019
Прийнято до друку 18.01.2020

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 339.138
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221429

Цитування:
Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 22-27.

Akimov D. Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of population to works in art marketing. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 22-27 [in Ukrainian].

Акімов Дмитро Ігорович,
доктор соціологічних наук,
Голова Генеральної Дирекції
Міжнародної Академії рейтингових
технологій і соціології «Золота Фортуна»
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0732-7287
akimov@fortuna.org.ua

СПЕЦИФІКА СПОНСОРСТВА ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДОСТУПУ НАСЕЛЕННЯ ДО ХУДОЖНІХ ТВОРІВ У МАРКЕТИНГУ МИСТЕЦТВА

Мета статті – дослідити механізми застосування спонсорства у маркетингу мистецтва на арт-ринку з метою розширення можливостей населення щодо відвідування закладів та заходів у сфері культури та мистецтва, де демонструються твори образотворчого мистецтва. Визначено, що у сфері образотворчого мистецтва спонсорство має певні особливості, адже спонсор надає допомогу, укріплюючи свій імідж, отримуючи рекламу та піар. До того ж, стає тенденцією бажання спонсорів висувати власні вимоги щодо змісту та умов розміщення та демонстрації мистецьких колекцій. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні емпіричного та компаративного методів. Даний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу можливості застосування специфікм спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні маркетингових механізмів, що дають можливість зробити спонсорську діяльність у сфері образотворчого мистецтва всебічно обґрунтованою, врегульованою, справедливою та законною. **Висновки**. Ми проаналізували умови та можливості спонсорської діяльності, а також можливості доступу широких верств населення до творів мистецтва в Україні та інших країнах світу. Слід зазначити, що у світі склалася тенденція «осідання» відомих творів мистецтва у приватних колекціях, до яких потім має доступ лише обмежена кількість глядачів. Для широких верств населення залишаються у вільному доступі колекції державних музеїв, більшість з яких не має сьогодні можливість закуповувати дуже дорогі твори мистецтва на аукціонах та в галереях. Спонсорство у сфері мистецтва має свою специфіку, адже часто спонсор часто не тільки демонструє свою допомогу музеям, укріплюючи свій імідж, репутацію, але й намагається «диктувати» музеям та галереям свої вимоги щодо організації музейних експозицій, послідовності придбання нових творів в музейні фонди тощо. Маркетингові технології дозволяють регулювати роботу між спонсорами та закладами культури, робити цю співпрацю обґрунтованою та справедливою. Згідно досвіду країн світу найбільш ефективним типом «економіки культури» залежно від механізмів фінансування культури та мистецтва можна назвати «англо-американський» тип, де фінансування здійснюється за рахунок залучення приватного капіталу, у тому числі з використанням податкових пільг.

Ключові слова: спонсорство, маркетингові підходи, твори образотворчого мистецтва, економіка культури: англо-американський тип.

Акимов Дмитрий Игоревич, *доктор социологических наук, Председатель Генеральной Дирекции Международной Академии рейтинговых технологий и социологии «Золотая Фортуна»*

Специфика спонсорства как технологии обеспечения доступа населения к художественным произведениям в маркетинге искусства

Цель статьи - исследовать механизмы применения спонсорства в маркетинге искусства на арт-рынке с целью расширения возможностей населения по посещению заведений и мероприятий в сфере культуры и искусства, где демонстрируются произведения изобразительного искусства. Определено, что в области изобразительного искусства спонсорство имеет определенные особенности, ведь спонсор оказывает помощь, укрепляя свой имидж, получая рекламу и пиар. К тому же, становится тенденцией желание спонсоров выдвигать собственные требования к содержанию и условиям размещения и демонстрации художественных коллекций. **Методология исследования** заключается в применении эмпирического и сравнительного методов. Данный подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу возможности применения спецификм спонсорства как технологии обеспечения доступа населения

©Акімов Д. І., 2020

к художественным произведениям в маркетинге искусства. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении маркетинговых механизмов, дающих возможность сделать спонсорскую деятельность в сфере изобразительного искусства всесторонне обоснованной, урегулированной, справедливой и законной. **Выводы**. Мы проанализировали условия и возможности спонсорской деятельности, а также возможности доступа широких слоев населения к произведениям искусства в Украине и других странах мира. Следует отметить, что в мире сложилась тенденция «просадки» известных произведений искусства в частных коллекциях, к которым затем доступен только ограниченное количество зрителей. Для широких слоев населения остаются в свободном доступе коллекции государственных музеев, большинство из которых не имеет сегодня возможность закупать очень дорогие произведения искусства на аукционах и в галереях. Спонсорство в сфере искусства имеет свою специфику, ведь часто спонсор часто не только демонстрирует свою помощь музеям, укрепляя свой имидж, репутацию, но и пытается «диктовать» музеям и галереям свои требования по организации музейных экспозиций, последовательности приобретения новых произведений в музейные фонды и тому подобное. Маркетинговые технологии позволяют регулировать работу между спонсорами и учреждениями культуры, делать это сотрудничество обоснованной и справедливой. Согласно опыту стран мира наиболее эффективным типом «экономики культуры» в зависимости от механизмов финансирования культуры и искусства можно назвать «англо-американский» тип, где финансирование осуществляется за счет привлечения частного капитала, в том числе с использованием налоговых льгот.

***Ключевые слова*:** спонсорство, маркетинговые подходы, произведения изобразительного искусства, экономика культуры: англо-американский тип.

Akimov Dmytro, *Doctor of Sociology, Chairman of the General Directorate of the International Academy of Rating Technologies and Sociology «Golden Fortune»*

Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of population to works in art marketing

The purpose of the article is to investigate the mechanisms of sponsorship in the marketing of art in the art market in order to expand the opportunities for the population to visit institutions and events in the field of culture and art, where works of fine art are displayed. It is determined that in the field of fine arts sponsorship has certain features, because the sponsor provides assistance, strengthening its image, receiving advertising and PR. In addition, the desire of sponsors to make their own demands on the content and conditions of placement and demonstration of art collections is becoming a trend. The research **methodology** is to apply empirical and comparative methods. This approach allows us to reveal and analyze the possibility of applying the specifics of sponsorship as a technology to ensure public access to works of art in art marketing. The **scientific novelty** of the article is to identify marketing mechanisms that make it possible to make sponsorship in the field of fine arts comprehensively justified, regulated, fair and legal. **Conclusions**. We analyzed the conditions and opportunities for sponsorship, as well as opportunities for broad sections of the population to access works of art in Ukraine and other countries. It should be noted that there is a tendency in the world to "settle" famous works of art in private collections, to which only a limited number of spectators have access. Collections of state museums remain freely available to the general public, most of whom do not now have the opportunity to purchase very expensive works of art at auctions and galleries. Sponsorship in the field of art has its own specifics, because often the sponsor often not only demonstrates his help to museums, strengthening his image, reputation, but also tries to "dictate" museums and galleries their requirements for organizing museum exhibitions, the sequence of acquisition of new works in museum collections. Marketing technologies allow to regulate the work between sponsors and cultural institutions, to make this cooperation reasonable and fair. According to the experience of the countries of the world, the most effective type of "cultural economy" depending on the mechanisms of financing culture and art can be called "Anglo-American" type, where financing is carried out by attracting private capital, including tax benefits.

***Key words*:** sponsorship, marketing go, create creative art, culture economy: the Anglo-American type.

Актуальність теми дослідження. В сучасному українському суспільстві мистецтво має свою духовну, економічну, навіть політичну сферу, яка сформована поколіннями діячів, що присвятили їй своє життя. Для населення з роками роль мистецтва в житті наших сучасників не зменшується, навіть зростає, не зважаючи на економічні чи політичні кризи в суспільстві, які також знаходять своє відображення в художніх творах.

Аналіз публікацій. Як відзначає дослідник Р. Шульга, мистецтву сьогодні часто дорікають «за те, що воно зрадило своєму головному призначенню – підносити особистість, спонукати людину на самовдосконалення, вказувати їй шлях до визначення і розв’язання змістожиттєвих проблем тощо. Як відомо, саме такий погляд на роль мистецтва в житті суспільства належить до аксіоматичних й у вітчизняній культурі сприймається як єдино можливий і такий, що не підлягає перегляду» [1, 209].

На сьогодні мистецтво спроможне розкрити перед кожною особистістю глибокі філософські питання смислу життя, ролі особистості в суспільстві?

Погляд на проблему теперішнього функціонування такого різновиду художньої культури, як образотворче мистецтво, свідчить про те, що подібні труднощі у реалізації важливих соціальних функцій мистецтва дійсно Існують. Тому ситуація, що склалася, потребує уважного сприйняття та, безумовно,

регулювання. Відзначимо, що породжують наявність подібної проблеми у функціонуванні системи образотворчого мистецтва три наступні тенденції.

Перша тенденція: Розвиток арт-ринку протягом кінця XX – початку XXI століття призвів до швидкого подорожчання (іноді – в сотні разів) вартості творів мистецтва в певних сегментних групах, до яких належать стародавні майстрі, імпресіоністі та учасникі інших мистецьких течій другої половини XIX – першої половини XX століття, деяких сучасних художників. Придбання творів мистецтва часто розглядається як вигідне інвестиційне вкладення капіталів. Таким чином сформувались десятки тисяч приватних мистецьких колекцій в десятках країн світу.

Друга тенденція: Швидке зростання цін на колекційні твори мистецтва призводить до того, що вони потрапляють до закритих приватних колекцій і звичайні пересічні громадяни не мають можливості побачити ці твори з метою отримання духовної насолоди. Як відзначає дослідник Б. Платонов, сьогодні значна кількість цінних творів українських та зарубіжних митців знаходиться у колекціях таких українських колекціонерів, як П. Порошенко, С. Тарута, В. Пінчук, Д. Андрієвський, 0. Фельдман тощо [2, 96-102]. Більшість українських колекціонерів не експонують свої колекції.

Третя тенденція: Сьогодні широкі верстви населення мають доступ до перегляду творів мистецтва, як правило, лише в державних мистецьких закладах. Проте більшість державних музеїв, виставкових центрів та галерей світу не мають такого фінансування, яке б дозволило їм закупати нові дуже дорогі колекційні твори та розвивати й розширяти музейні приміщення. Це стосується більшості країн світу.

Дослідник Дон Томпсон проаналізував фінансовий стан 204 музеїв Північної Америки: «Лише 27 % музейних доходів, - пише він, - припадають на вхідні квитки, паркування, снеки та напої, продажі у сувенірних крамницях та оренду площі. Решта 73 % беруться з приватних пожертв, урядового фінансування та відсотків із фонду цільового капіталу. Середньостатистичний відвідувач художнього музею Північної Америки платить 3,7 доларів в касі, ще 4,23 долара витрачає на кав'ярню та сувенірну продукцію, – тобто 7,93 долара за один візит» [3, 188].

Отже, необхідно додатково використовувати ті методи та технології, які забезпечують можливість надання послуг експонування творів мистецтва для широких верств населення. Як зазначає дослідник О. Л. Шекова, вирішення питання фінансування державних музеїв залежить від залучення до їхньої діяльності благодійників, меценатів, піклувальників та опікунів, волонтерів, інвесторів, спонсорів [4, 80-81].

Мета статті: розгляд проблем спонсорування як специфічної маркетингової технології підтримки мистецтва та механізмів реалізації спонсорства у сфері образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Спонсорство – це здійснення фізичною або юридичною особою – внеску (у вигляді надання майна, результатів інтелектуальної діяльності, надання послуг, проведення робіт) у діяльність іншої юридичної або фізичної особи на умовах розповсюдження спонсорської реклами про спонсора або його товари [5, 114].

Саме такий своєрідний «продаж» послуг, надання допомоги в обмін на рекламу й піар відрізняє спонсорство від благодійності, яка має бути повністю безоплатною.

І спонсорство, і благодійність спрямовані на встановлення соціального партнерства між організаціями та особистостями, що несуть в кінцевому результаті певний прибуток. Часто благодійну допомогу надає держава (в тому числі міністерства, відомства, установи, комунальні заклади), отримуючи певний позитивний імідж. Значно рідше держава виступає як спонсор.

І спонсорство, і благодійність є важливими технологіями соціального маркетингу, в тому числі маркетингу мистецтва. Соціологи виділяють окремий різновид соціального маркетингу – благодійний [6, 215-228]. У маркетингу мистецтва благодійність застосовується, але рідше, ніж спонсорство. Наприклад, благодійність з боку держави або благодійного фонду по відношенню до того чи іншого музею може виглядати у фінансуванні позапланового ремонту приміщення або у виділенні додаткових коштів на розширення колекції музею.

Значно частіше у сфері маркетингу мистецтва застосовується спонсорство з боку підприємств та організацій будь-якої форми власності, а також з боку підприємців, політиків та інших фізичних осіб. Таке спонсорство має певні особливості, що стосуються обсягів вкладень та мети, яку хоче досягти спонсор.

На традиційних ринках товарів і послуг спонсорство практично завжди спрямовано на отримання реклами та піару. Так званий «спонсорський пакет» включає в себе набір юридичних, творчих, програмних, фінансових та інших документів, які гарантують спонсору певний рекламний ефект від співпраці. Також «спонсорський пакет» включає опис проекту, програмний опис, підтримку проекту, його бюджет та спонсорські градації, спонсорські рекламу та піар (їх описи), або спонсорські привілеї, прогноз спонсорського ефекту [5, 130-132]. Закріплюються права спонсора на використання певних символів, назв, іміджів,

розміщення власного логотипу на сувенірній продукції, право брати участь у певних заходах, що здійснюються спонсоруємою організацією, прийомах, що проводяться, право отримувати спонсорські дипломи та сертифікати.

Проте мотивацію спонсорів в маркетингу мистецтва дуже цікаво охаракетиризував один з відомих дослідників у сфері аналізу проблем арт-ринків Дон Томпсон. «Питання про мотиви спонсорів, – зауважує він, – є відносно простим і складним. Проста частина запитання – що саме мотивує заможних людей жертвувати музею великі кошти – дуже подібне про запитання про те, чому люди взагалі вдаються до доброчинності (тут індивідуально поєднується особисте задоволення, публічний розголос і відчуття громадського обов'язку). Складніше частина мотивації заможного жертводавця стосується його бажання структурувати свої дари так, щоб не просто підтримувати музейну діяльність, а й формувати її» [3, 189].

Саме в цьому аспекті ми бачимо кардинальну різницю між спонсортством на типовому ринку товарів і послуг та спонсорством на арт-ринку. Якщо у першому випадку спонсор практично ніколи не втручається в діяльність організації або особи, яка спонсорується, то у маркетингу мистецтва той, хто спонсорує (надає гроші, картини, скульптури тощо), може претендувати не тільки на рекламу та піар, але й на участь в організації діяльності музеїв та виставкових центрів, які отримали спонсорську підтримку. Часто основною метою спонсора є власний контроль за демонстрацією подарованих художніх творів в престижних залах музею, включення зазначених творів в постійну експозицію. Часто спонсор намагається диктувати музею певні правила експонування подарованих творів, в тому числі – розміщення інформації про подаровані твори на рекламних площах при вході в музей, розміщення репродукцій подарованих творів в сувенірних кіосках музею, друк буклетів та каталогів з розширеною інформацією про подаровані твори та про спонсора, повідомлення про них на інтернет-ресурсах музею та в засобах масової інформації.

Спонсор може вимагати, щоб музей розширив свої площі, збудував додаткові приміщення (такі приклади наводить Дон Томпсон). Бувають випадки, коли спонсора не влаштовують музейні площі й він може побудувати та відкрити свій власний музей чи галерею, або подарувати новий музей місту.

Автор багатьох робіт в галузі маркетингу Ф. Колбер зазначає, що разом з посиленням боротьби за фінансову підтримку спонсори очікують все більшого визнання своїх заслуг. Все частіше компанії, що починали з доброзичливої філантропії, переходять до спонсорства в цілях прагматичного маркетингу. [7, 199]. Достатньо часто у сфері мистецтва спонсор не просто супроводжує діяльність митців, музеїв, галерей, а створює та просуває свої власні мистецькі напрямки, ідеї, уподобання, власні проекти та імідж на арт-ринку. Ф. Коблер розглядає спонсорство як стратегічно сплановані зусилля з маркетингу, що призначені для збільшення продажів компанії або покращення її стану на ринку. Ф. Коблер називає спонсорство стратегічно спланованими зусиллями з маркетингу [7, 191].

Будь-який спонсор очікує отримати від своєї діяльності певну користь, яка зводиться до семи маркетингових напрямків:

- кращий корпоративний імідж;
- зростання продажів;
- більша відомість;
- суспільна роль;
- підтримка конкретної справи;
- розширення корпоративної суміші;
- пошук певної цільової групи [7, 193].

Отже, спонсорство у маркетингу мистецтва є маркетинговою технологією. Так само, як й у випадку з благодійним маркетингом [6, 227] , ми розглянимо спонсорство як маркетинговий механізм, спрямований на вияв потреб потенційних споживачів та їх задоволеная. Основна концепція маркетингу мистецтва, яка відрізняє його від класичного маркетингу, полягає в тому, що продукт мистецтва формує споживача. Але спонсорство у мистецтві є технологією, що існує за алгоритмами класичного маркетингу. Спробуємо виділити основні складові спонсорства як суто маркетингового процесу.

1. Визначення проблем (чи проблеми), пов'язаної з тим, що деяким установам, організаціям необхідна допомога у будівництві та розширенні музеїв, суспільних картинних галерей, поповнення їх фондів картинами, скульптурами та іншими творами образотворчого мистецтва.

2. Формування спеціальних спонсорських програм, які б забезпечували системну допомогу закладам культури у разі недостатнього державного фінансування, недостатніх прибутків від продажів квитків та сувенірів тощо.

3. Робота з пошуку та залучення спонсорів.

4. Робота щодо забеспечення рекламних , іміджевих та інших інтересів та потреб потенційних спонсорів.

5. Розподіл фінансової, майнової, іміджевої та іншої спонсорської допомоги між її здобувачами. Дослідник Дон Томпсон наводить приклад системи розподілу спонсорської допомоги, яка існує в деяких країнах. Коли десять музеїв конкурують за певні фінансові

пожертви, існує практика, коли музей з найбільш престижним статусом отримує 25 % пожертв, наступний отримує 15 %, наступний 10 %. Решта 50 % розподіляється між іншими 7 музеями [3, 189] .

6. Здійснення контролю за розподілом спонсорської допомоги. Здійснення контролю за виконанням умов спонсорського пакету рекламних, іміджевих та інших послуг. Тут треба враховувати, що значна кількість спонсорів культури та мистецтва, підтримуючи мистецьку діяльність, виявляє бажання мати можливість впливати на формування напрямків, функціонування та розвиток тих культурних та мистецьких напрямків, на які була спрямована спонсорська допомога.

Отже, можна зробити два важливих висновки. По-перше, є актуальним застосування маркетингових механізмів при спонсоруванні музеїв, галерей та інших закладів культури, що працюють на арт-ринку з творами мистецтва. По-друге, застосування маркетингових механізмів допомагає уникнути стихійності, робить спонсорську діяльність врегульованою, послідовною, обгрунтованою та справедливою.

Розглянимо основні концепції спонсорства та фінансування культури і мистецтва, що діють у різних країнах або групах країн. Так, дослідник в цій сфері Г.Л. Тульчинський акцентує, що у сфері культури та мистецтва (які, з його точки зору відрізняються особливою привабливістю для спонсорування та соціальною вагомістю) існують три основні типи «економіки культури» у залежності від механізмів фінансування.

1. «Романський» тип (наприклад, в Італії, Іспанії, у Франції), коли культура фінансується переважно централізовано, за рахунок державних коштів. Так, в Італії фінансування культури та мистецтва здійснюється лише державними організаціями або приватними особами, що користуються довірою держави (до речі, подібна практика в основному використовувалася також у СРСР).

2. «Германський» тип, характерний для ФРН та країн Скандинавії, центральна влада здійснює тільки патерналістську підтримку, а державне фінансування здійснюється переважно з місцевих бюджетів та через незалежні структури і фонди.

3. «Англо-американський» тип, коли держава виступає лише надхненником і патроном певних напрямків, а фінансування здійснюється за рахунок залучення приватного капіталу, у тому числі з використанням податкових пільг [8, 165].

Тобто мова йде у першому випадку про централізоване державне фінансування; у другому – про максимальне використання місцевого самоврядував ня та саморганізацію сфер культури та мистецтва; у третьому випадку – фінансування відбувається практично виключно завдяки спонсорству та благодійності, але з державним політичним та правовим регулюванням.

Англо-американський тип фінансування має такі позитивні риси:

По-перше, американські спонсори заощаджують на податках. Шляхи до приватного фінансування музеїв, - зауважує П. Доссі, – були прокладені ще у XX столітті й відтоді такі пожертви почали винагороджу-ватися податковими пільгами. Дарувальник здобув можливість відрахувати з суми податку повну актуальну вартість подарованого твору, яка, у залежності від кон'юнктури ринку, може бути значно вищою за початкову (первісну) купівельну вартість цього твору мистецтва. [9, 96].Тобто, у певних випадках подарована картина може не просто окупитися, але й принести спонсору реальний грошовий прибуток.

Англо-американський тип фінансування, як зазначає Ф. Хук [10, 336], створює умови, коли багаті промисловці, комерсанти та інші заможні колекціонери, завдячуючи системі прибуткового сприяння, здобувають можливість вигідно заповідати свої колекції публічним музеям, в наслідку чого музеї мають можливість активно розвиватися при дуже незначному обсязі держаного фінансування.

П. Доссі звертає увагу, що при англо-американський типу фінансування пожертви все ж сплачуються саме з податкових коштів. Тобто, американські музеї фактично фінансуються державою. А зібрані державою у бюджет кошти – є податками населення. Таким чином, спонсорування мистецтва та культури через англо-американський тип фінансування здійснюється «філантропами» за кошти населення [9, 97].

По-друге, англо-американський тип фінансування, як зазначає дослідник Г. Л. Тульчинський, захищає мистецтво та творчість від надлишкового втручання держави у культурний процес та свавілля чиновників від культури.

По-третє, англо-американський тип фінансування дозволяє не тільки здійснювати просте виділення коштів на потреби закладів мистецтва, субсидувати їх, оплачувати рахунки, але й купувати обладнання, фарби та все інше, що необхідно для образотворчого мистецтва. Також англо-американський тип фінансування дозволяє запроваджувати різноманітні премії, стипендії, виплачувати гонорари, вручати призи за перемоги на мистецьких конкурсах тощо.

«Головна відмінність спонсорства від благодійності, – як справедливо стверджує А. Ф. Векслер, – у тому, що спонсор завжди очікує відчутну віддачу від витрачених грошей та зусиль. Спонсорство насправді можна

вважати двобічною комерційною угодою при однаковій користі для обох сторін» [11, 179].

Завершуючи аналіз спонсорських технологій в маркетингу мистецтва, констатуємо, що сьогодні в правовому полі українського законодавства існують два з вище наведених типи «економіки культури» у залежності від механізмів фінансування – це «Романський» та «Германський». Тобто культура та мистецтво фінансуються в нашій країні переважно з державного або з місцевих бюджетів. Можна зазначити, що в українських музеях розповсюджена практика надання можливості безкоштовного відвідування музеїв для дітей, студентів спеціалізованих навчальних закладів та пенсіонерів. Серед найбільш відомих українських колекціонерів «світового рівня», хто веде активну спонсорську діяльність, можна назвати В. Пінчука, про що докладно пише у своїх роботах Б. Платонов [2, 10].

Висновки. Ми проаналізували умови та можливості спонсорської діяльності, а також можливості доступу широких верств населення до творів мистецтва в нашій країні та в країнах світу. Можна констатувати, що в світі є тенденція «осідання» відомих творів мистецтва в приватних колекціях, до яких потім має доступ лише обмежена кількість глядачів. Для широких верств населення залишаються у вільному доступі колекції державних музеїв, більшість з яких не має сьогодні можливість закуповувати дуже дорогі твори мистецтва на аукціонах та в галереях. Спонсорство у сфері мистецтва має свою специфіку, адже часто спонсор часто не тільки демонструє свою допомогу музеям, укріплюючи свій імідж, репутацію, але й намагається «диктувати» музеям та галереям свої вимоги щодо організації музейних експозицій, послідовності придбання нових творів в музейні фонди тощо. Маркетингові технології дозволяють регулювати роботу між спонсорами та закладами культури, робити цю співпрацю обґрунтованою та справедливою. Згідно з досвідом країн світу найбільш ефективним типом «економіки культури» у залежності від механізмів фінансування культури та мистецтва можна назвати «англо-американський» тип, де фінансування здійснюється за рахунок залучення приватного капіталу, у тому числі з використанням податкових пільг.

Література

1. Шульга Р. Телебачення і аудиторія: реалії та ризики впливу. *Медіа. Демократія. Культура.* Київ: Інститут соціології НАН України, 2008. С. 206-239.
2. Платонов Б. О. Коллекционирование культурных ценностей: курс лекций. Київ: НАККІМ, 2016. 108 с.
3. Томпсон Дон. Помаранчевий надувний пес. Буми, потрясіння та жадоба на сучасному арт-ринку : Пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2018. 256 с.
4. Шекова Е. Л. Особенности маркетинга в сфере культуры (на примере музеев). *Вестник Московского университета*. № 2. 2016, С. 71–86.
5. Гундарин М. В. Книга руководителя отдела PR. Санкт-Петербург: Питер, 2006. 368 с.
6. Акимов Д.И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества: монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2010. 312 с.
7. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства: Пер. с англ. Санкт-Петербург. : Издатель Васин А. И., 2004. 256 с.
8. Тульчинский Г. Л. PR фирмы: технология и эффективность. Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. 294 с.
9. Досси П. Продано! Искусство и деньги. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс; ООО «Издательство К. Тублина», 2017. 288 с.
10. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я : Пер. с англ. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
11. Векслер А. PR для российского бизнеса. Москва: Вершина, 2006. 232 с.

References

1. Shulga R. (2008). Television and audience: realities and risks of influence. *Media. Democracy. Culture.* K. : Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 206-239 [in Ukrainian].
2. Platonov, B. O. (2013). Fundamentals of valuation activity : Textbook. K. : NAKKKIM [in Ukrainian].
3. Thompson Don. (2018). Orange inflatable dog. Booms, shocks and thirst for a modern art market : Trans. from English. K. : ArtHuss [in Ukrainian].
4. Shekova E. L. (2016). Features of marketing in the sphere of culture (on the example of museums). *Bulletin of the Moscow University*, 2, 71 - 86 [in Russian].
5. Gundarin M. V. (2006). Book of the head of the department of PR. SPb. : Peter [in Russian].
6. Akimov D. I. (2010). Social marketing and social sphere Society : monograph. Kh. : KhNU named after VN Karazin [in Russian].
7. Kolber F. (2004). Marketing culture and art : Trans. from English
SPb. : Publisher Vasin A. I. [in Russian].
8. Tul'chinskiy G. L. (2001). PR of the firms : technology and efficiency. SPb. : Aletheia [in Russian].
9. Dossi P. (2017). Sales! Art and money. SPb. : Limbus Press, K.Tublina Publishing House [in Russian].
10. Hook F. (2018). Breakfast at Sotheby's : The World of Art from A to Z : Trans. from English. SPb. : Azbuka-Atticus [in Russian].
11. Weksler A. (2006). PR for Russian business. M. : Vershina [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.02.2020
Прийнято до друку 18.03.2020

УДК 7.035: 391: 903.24 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221431

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри мистецтвознавчої
експертизи Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9804-9659
iryna.nesen@gmail.com

Цитування:
Несен І. І. Особливості формотворення костюма на українських теренах за доби Середньовіччя. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 28-33.

Nesen I. (2020). Costume formation specialties on Ukrainian areas during the Middle Ages. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 28-33 [in Ukrainian].

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЕННЯ КОСТЮМА НА УКРАЇНСЬКИХ ТЕРЕНАХ ЗА ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Мета статті: здійснити порівняльний аналіз реконструйованих варіантів середньовічних костюмів для виявлення найважливіших рис структури і формотворення; з'ясування стійких, історично тривалих ознак у формах і типах одягу; встановлення архітектоніки костюмів різних етапів Середньовіччя. **Методологічно** авторка корелювала дані практичної археології й образотворчих пам'яток. **Наукова новизна.** Відстеження реконструкції костюмів суміжних історичних періодів від праслов'янського до Пізнього Середньовіччя дозволяє виявити низку стійких і змінних ознак. **Висновки**. Архітектоніка праслов'янського костюму мала дво-, а можливо, і тришарову структуру, яка мала місце і за доби Середньовіччя. Основою костюму можна вважати *туніковий* тип одягу. Від праслов'янського періоду в групі прикрас вживалися корали і бурштин. Період Зрілого Середньовіччя дав елементи, що у видозміненому вигляді були освоєні в українському народному вбранні. У групі головних уборів – форми рушникового типу, відомі як *намітки* або *обруси,* а також шиті *очіпки*. Із групи верхнього одягу – *свита* і *кожух*. Ці два типи плечового одягу, на відміну від давньоруських, із плином століть стали розпашними.

Ключові слова: архітектоніка костюму, черняхівський костюм, костюм антів, палеотекстиль, костюм Київської Русі.

Несен Ирина Івановна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности формообразования костюма украинских территорий в эпоху Средневековья

Цель статьи. Провести сравнительный анализ реконструированных вариантов средневековых костюмов для выявления важнейших черт их структуры и формообразования; определения исторически устойчивых признаков в формах и типах одежды; выяснения архитектоники костюмов различных этапов Средневековья. **Методологически** автор использовала корреляцию данных практической археологии и памятников изобразительного искусства. **Научная новизна.** Отслежены постоянные и факультативные признаки реконструированных костюмов смежных исторических периодов (праславянский – средневековый). **Выводы.** Архитектоника праславянского костюма основывается на двух-, а возможно трехслойной структуре, которая сохранилась и в Средневековье. Основой костюма можно считать туниковый тип одежды. С праславянского периода в группе украшений использовались коралл и янтарь. В Зрелом Средневековье появились элементы, дожившие в измененном виде до формирования украинского народного костюма. В группе головных уборов – это полотенечные формы *намитка* или *убрус*, а также шитые *очипки*. В группе верхней одежды – *свита* и *кожух*. Эти два типа плечевой одежды, в отличие от древнерусских, с течением времени стали распашными.

***Ключевые слова*:** архитектоника костюма, черняховский костюм, костюм антов, палеотекстиль, костюм Киевской Руси.

Nesen Irina, *Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management*

Costume formation specialties on Ukrainian areas during the Middle Ages

Purpose of the article is to perform a comparison analysis of reconstructed variants of medieval costumes to discover the main formation patterns. To define strong historical long-term signs in forms and types of outfits. To determine costumes' architectonics from different periods of the Middle Ages. **Methodology**. Methodologically author correlated data of practical archeology and art masterpieces. **Scientific novelty** determes reconstruction of costumes of sideline historical periods from pra-Slavic till the Late Middle Ages allows to discover a chain of permanent and

©Несен І. І., 2020

variable signs. **Conclusions.** Architectonics of pra-Slavic costume had double or probably tipple layered structure which was kept in the Middle Ages as well. The costume basics could be considered a tunic-type outfit. Women had a two-tiered model of breastplate related to German tradition. Also in common is the tradition of embroidering necklaces. The other features of Chernyakhiv and Antes dresses do not match. Corals and amber were used as jewelry since pra-Slavic period. In the outfit of the Ancient Rus two-tiered model is not used. Since the High Middle Ages appeared some elements which after transformation where adopted in Ukrainian folk outfit. In the hat group there were forms of the towel types know as mantles (namitka) or tablecloths (obrus) as well as sewn caps (očipok). In the group of outerwear - the suite (svyta) and the casing (kožuch). These two types of shoulder clothing over the centuries have become buttoned (unlike the old Russian ones).

Key words: costume architectonics, a costume of Cherniakhiv, Antes costume, paleo-textile, Kievan Rus' costume.

Актуальність теми дослідження. Одна з давно студійованих у вітчизняній науці проблем присвячена розвитку історичних форм і типів вбрання, що в різні епохи побутували на теренах України. Частиною цієї проблематики є середньовічний костюм. Його дослідження велися, насамперед, в археології та стосувалися періоду Русі-України. Останніми роками такі дослідження були проведені О. Брайчевською і М. Сабуровою, що й знайшло відображення у їх праціях. Внаслідок різнобічного аналізу накопичених археологічних артефактів, їх порівняння з образотворчими пам'ятками вдалося реконструювати загальний вигляд костюму населення Давньоруської держави, уточнити типи крою окремих елементів [1]. Також вдалося вирізнити деякі особливості вбрання представників окремих племінних союзів: кривичів, в'ятичів, новгородців. Були виділені й варіанти костюмів міського і сільського населення; різних вікових груп; простолюдинів і князівсько-боярської верстви [7, 108–109, табл. 71, 73, 75, 76, 78].

Порівняно з давньоруським значно менше був досліджений костюм населення українських територій додержавного періоду. Однак за останнє десятиліття з'явилися цінні публікації, що стосувалися саме таких досліджень. Серед них насамперед виділимо дослідження О. Гопкало й О. Петраускаса, присвячені особливостям чоловічого і жіночого костюмів Черняхівської культури (III–V ст.), пов'язаної з етногенезом слов'ян. Вони збагатили вітчизняну науку новими фактами і висновками, втіленими у спробах наукового реконструювання черняхівських строїв [3; 4; 5]. Останніми роками такі реконструкції на прикладі вбрання германців були здійснені науковцями інших країн [6; 8; 9]. Незважаючи на існуючий сьогодні корпус наукових досліджень, проблема реконструкції костюмів Середньовіччя сьогодні набирає сили. Це пояснюється, насамперед, багатством і різноманітністю археологічних артефактів, розходженням наукових поглядів їх атрибуцій та інтерпретацій. Негативами у цьому питанні є прогалини речового матеріалу з погляду комплексності складових вбрання.

Метою цього дослідження є порівняльний аналіз реконструйованих варіантів середньовічних костюмів, спрямований на виявлення їх найважливіших рис; з'ясування стійких, історично тривалих ознак у формах і типах одягу; виявлення архітектоніки костюмів різних етапів Середньовіччя; уточнення окремих понять і термінів.

Наукова новизна дослідження полягає у відстеженні в структурі строїв суміжних історичних періодів, від праслов'янського до пізньосередньовічного, низки стійких і змінних ознак. Уже в праслов'янський і ранньослов'янський часи населення українських територій користувалось натільним одягом турнікового типу. У жінок побутувала двофібульна модель нагрудних кріплень, пов'язана з германською традицією. Спільною є традиція розшивати одяг намистом. Решта особливостей черняхівських й антських уборів не співпадають.

Виклад основного матеріалу. Костюм слов'янського населення українських теренів доби Середньовіччя формувався на базі традицій праслов'янських археологічних культур. Важливе місце серед них займає черняхівська культура, пам'ятки якої виявлені на більшій частині українського лісостепу (III–V ст.). Завдяки останнім дослідженням у сучасній українській археології окремо виділено поняття *черняхівський костюм* [4]. Його реконструювання здійснювалося на основі поховальних комплексів з обрядом інгумації. Головними тут є комплекси ювелірних прикрас. Аналіз складу прикрас, їх форм і місць розташування дозволив археологам визначити головні конструктивні вузли незбереженого костюму, гендерний і соціальний розподіл, можливу етнокультурну приналежність окремих типів прикрас.

У наборі виробів найуживанішими визнані: фібули, намиста, підвіски, скроневі кільця,

пряжки. Рідкісними формами прикрас у черняхівців археологи вважають браслети, якими прикрашали руки і ноги. Звідси і гіпотези про їх поховальний статус. Окремі вироби або форми мали ознаку ґендеру. Жіночими виробами визнані парні фібул, підвіски певних форм і матеріалів (насамперед з мушель, скляні ікла, бурштинові намистини). Натомість пласкі, прямокутні пряжки і підвіски-монети визнані археологами як типові чоловічі прикраси. У літніх чоловіків відзначено парність пряжок. Окремі типи прикрас у похованні визнані ознакою молодості, а тому фертильності. Молодь обох статей мала намиста і скроневі кільця. Можливою соціальною ознакою досліджених прикрас є матеріал виготовлення – срібло в заможних, бронза – у бідніших. Сучасні археологічні дослідження також визначають кілька етнокультурних маркерів прикрас: германські (остготські) підвіски на довгих кінцях пояса, сарматські підвіски-мушлі й ікла, корал і сердолік у намистах [4; 5].

Головні оздоблювальні вузли костюма розташовувалися на рівні талії та в плечовому поясі, де на шиї і над грудьми розміщувалось найбільше прикрас. Ці групи не мали чіткої симетрії форм і були пов'язані з натільним одягом. Меншою мірою прикрашалось волосся. Отже, сьогодні чітко класифікованим і проаналізованим є, насамперед, комплекс чоловічих і жіночих прикрас. Значно складніше виявилось зробити остаточні висновки про склад й особливості формотворення костюмів. Безсумнівним є те, що дві фібули вживались для нагрудних кріплень певного натільного одягу у жінок, а одна – для кріплення верхнього одягу на одному плечі в чоловіків. Однак тип і назви елементів одягу остаточно не визначені. О. Гопкало вживає терміни *стола* або *пеплос*, О. Петраускас – лише *пеплос* як умовну назву одягу, що побутував у кельтів і германців, ткався без шва по колу, отже потребував сколювання на плечах, а саме нижче плечей над грудьми. При цьому жоден зі згаданих археологів не акцентує на крої горловини і рукавів, що робить усі існуючі реконструкції ескізними. О. Петраускас зображує реконструкцію строю, в якому фібули кріплять безрукавний *пелос* до покривала, що в буденному варіанті вважаємо цілком непрактичним [5, 180].

Натомість типово застібки на грудях тримали тип одягу, подібний до сарафана, який не мав рукавів і передбачав шлеї, що виводилися ззаду наперед. Такий крій потребував, на нашу думку, іншого натільного рукавного одягу тунікового типу. Існування його в різних германських племен доводять знахідки в похованнях того ж періоду з Торсберга в Данії (реконструкція вовняної верхньої сорочки) і доказує вживання турнікового крою як плечового накладного з неглибокою округлою горловиною [9]. У черняхівських похованнях вживання рукавного одягу гіпотетично засвідчують групи окремих намистин, що ними обшивали краї одягу. О. Петраускас пов'язує традицію черняхівського костюму з остготами [5]. У данських чоловіків туніковий одяг вживався в поєднанні з вовняними вузького покрою облягаючими штанами. Можливо, аналогічний крій вживався і чоловічим населенням Черняхівської культури. Обов'язковим у дорослому віці в середовищі черняхівців вважалось підперізування строю. Жіночі пояси (ткані) мали довгі кінці, на які чіплялись різноманітні підвіски-амулети. Єдиним прикладом вживання шкіряного з пряжкою пояса є поховання дівчинки з Васильківщини [5]. У чоловіків окрім тканих вживались подвійні шкіряні пояси, які дозволяли підвішувати зброю.

Опосередкованим джерелом для реконструкції складу черняхівського костюму є також дослідження палеотекстилю, здійснені останніми роками [2, 4]. Вони засвідчили вживання черняхівцями вовняних тканин різних типів переплетень – полотняного і саржевого. Перше, зазвичай, вживалось для нижнього одягу, а інше – для верхнього. Також доведено, що, окрім вживання вовни, у черняхівців побутували лляні, шовкові й парчеві тканини. Гіпотетично це може свідчити про існування комплексу нижнього, основного і верхнього типів вбрання. Завдяки аналізу залишків ниток і розташуванню на одному з плечей фібули археологи визнали використання в обох гендерах кольорових вовняних плащів більш фактурного (репсового) переплетення в поєднанні зі шкірою для оздоблення або зміцнення. Останні, можливо, виготовлялись і з інших матеріалів – хутра або шкіри.

Отже, архітектоніка черняхівського костюму ґрунтувалася, насамперед, на двошаровому строї, що складався з шитого глухого натільного одягу і незшитого верхнього плаща, скріпленого фібулою на одному плечі. Таке поєднання асиметрично членувало фігуру по вертикалі й приховувало форми тіла. Можливо, максимально повним був тришаровий костюм, у якому поєднано натільний (*туніку*), основний (*пеплос*) і верхній (*плащ*) типи одягу.

Вбрання населення українських теренів Раннього Середньовіччя (V–VI ст.), насамперед, пов'язують з антами, які частково входили в

попередню за часом Черняхівську культуру. Костюм антів досліджувався на пам'ятках Пеньківської та Колочинської культур з обрядами інгумації і трупоспалення. Реконструювання комплексу костюму, як і в попередньому випадку, здійснювалось археологами на основі знайдених прикрас. В антських похованнях чільне місце в жіночому строї належало головним уборам – *вінцям* стрічкового типу, *діадемам*, круглим і спіральним скроневим кільцям. У групі шийних прикрас вживалися фібули інших типів, дзвіночки, кріплені до ланцюжка, гривни, шумливі намиста, низані з металевих бляшок [6, 248].

Антські комплекси за типами ділять на дві групи хронологічно пов'язаних періодів – групу Мартинівського скарбу (625–675 рр.) і групу Київського, Пастирського й Харивського скарбів (675–750 рр.). Ювелірні вироби в них різняться за формами – у *мартинівських* артефактах бачимо пальчасті, орнітоморфні й антропозооморфні мотиви; у *пастирських* – зірчасту форму або кулясті привіски в сережках [6]. У цих пам'ятках дослідники наголошують на полістилістиці, що ґрунтується на елементах Зарубинецької й Київської культур, балтизмах, фіно-угорських і готських впливах. У *мартинівській групі* сильнішими є *балтські* впливи, а в *пастирській* – *германські* [6].

Костюм Давньої Русі в історичній науці має значно довшу практику вивчення. Адже у цьому періоді, крім археологічних артефактів, дослідники послуговувалися писемними джерелами й мистецькими зображеннями. Саме давньоруські фрески донесли до нашого часу характер строїв населення. Однак і сьогодні залишаються нез'ясованості і деякі питання до наукових реконструкцій, зокрема, крою сорочки, що була відома як *руб*. О. Брайчевська виділила тут два типи крою [1, 825]. Різниця між ними полягає в способі компонування пілок, а отже й у способах їх з'єднання, кількості, ширини та розташуванні швів. Другий варіант, як і в додільних жіночих сорочках кінця XIX – початку XX ст. з окремих регіонів України, ґрунтувався на викроюванні невеликої горловини в перегнутій удвоє пілці (крій *у перекидку*). Для формування сорочкового *станка* до основної пілки вшивались бочки, що розширяли одяг й утворювали прямі пройми, у які вставлявся прямокутник рукава. Але перший варіант формотворення сорочки передбачав вставляння бочків у чотири окремі пілки, що зшивались між собою спереду і ззаду по осьовій. Такий крій не має встановлених історичних аналогів і викликає сумніви. По-перше, для витримування середніх розмірів сорочки основні пілки мали бути наполовину вужчими (до 25 см), а отже таке полотно виготовлялось на вужчому берді ткацького верстата або на дощечках як стрічки або пояси. По-друге, таке компонування пілок зміцнювало форму *рубу* швами і кромкою тканини на найбільш видних місцях, що суперечить тектонічним властивостям полотна як матеріалу. По-третє, показана в першому типі трикутна горловина також не зустрічається в пам'ятках образотворчого мистецтва. Тому цей варіант потребує подальшого уточнення і підкріплення новими знахідками.

Відомо, що наприкінці XI–XII ст. міські й сільські *руби* по конструкції оздоблювались *золотними* плетеними на дощечках тасьмами візантійського виробництва. На основі образотворчих джерел чітко встановлено побутування в середовищі київських міщан та міщанок і кольорового верхнього рукавного плаття, яке, вочевидь, було вовняним. Монументальні зображення і мініатюри свідчать, що *сухозолітними* тасьмами обшивали горловину, поперечними смугами їх вставляли на стику рукавів із плечовою лінією. Прикладом є зображення з фресок Софії Київської та Кирилівської церкви. Строї тут не підперезані на відміну від селянського одягу, в якому використовувались шкіряні чоловічі й ткані або шиті з шовку жіночі пояси [7]. Подальшого аналізу потребує питання можливого вживання золотних тасьм не лише в сорочках тонкого полотна (*частинах*), але й при вживанні грубішого ґатунку (*толстин*). Ґудзики на рубах свідчать про вживання у строї стоячих оздоблених *сухозліткою* комірів. О. Брайчевська акцентує на вживанні в них шовку. Г. Бузян і Д. Тетеря – що такий комір мав шкіряну або берестяну основу, на яку нашивалась тасьма. Золотні стрічки вживались і для оздоблення *очілля* головних уборів. Крім готових тасьм використовували і гаптування за картою.

Дискусійною залишається і структура костюма, насамперед жіночого. Вживання в окремих зразках квадратної горловини дало поштовх твердженням про те, що жінки вживали довгу сорочку-*руб* з округлою неглибокою горловиною, одягаючи поверху коротку рукавну *туніку* з вирізом каре, що була подібна до давньоримського жіночого рукавного *колобіума*. За дослідженнями О. Брайчевської, горловина-каре вживалась у чоловічих сорочках [1, 828].

У сучасній археології сформована класифікація груп орнаментів – геометричних, зооморфних (зокрема, мотиви гепардів), орнітоморфних. Для їх виконання за часів

розквіту й роздробленості вживалась низка вишивальних швів: *штапівка, стебловий стіг, насипка-гладь, у прокол, у прикріп*. Оздоби підкреслювали конструктивну схему крою окремих елементів. Живописності костюма сприяли нашивні бляшки-*дробниці* з благородних металів й інших коштовностей (у похованнях Чернігова знайдені сердолік і перли).

Серед форм верхнього вбрання у давньоруський період співіснували безрукавний (*плащі* з тканини різних ґатунків для різних верств і різних пір року) і рукавний типи одягу (*кожух*). Князівсько-боярська аристократія вдягала плащ на праве плече, відкриваючи лівий бік. Так носили і щільної тканини *корзно* і легку літню *луду*. *Кожухи* за кроєм глухі, накладні з глибоким переднім розрізом, що сягав талії, були призбирані й підперезані (кожух молодшого Святославича з Ізборника Святослава 1073 р.

Взуття, залежно від виконання, було нейтральним (однотонним) або увиразнюючим (декоративним) елементом костюма. Використовувались два основні його типи: закриті черевики або чоботи без підборів. Рідше вживалося взуття з високими шнуруваннями (зображення воїна з Кирилівської церкви). Головні убори давньоруського періоду у чоловіків (*клобуки*) переважно безкрисові, із середніми або високими наголовниками. Окремі зразки в нижній частині обшиті хутром. У дорослих жінок типовим головним убом є покривала різних розмірів – від великих, що обгортали всю постать (зображення Марії у сцені Стрітення з Кирилівської церкви), до малих, що білим *платом-убрусом* вільно покривали голови і спадали на плечі. Зі шитих жіночих уборів виділимо *очіпковий* тип, виконаний із парчі або шовку саржевого переплетення з нашитою вздовж чола *золотною* стрічкою [2, 97]. Вочевидь дівочими були стрічкового типу убори *пов'язки* або *начільники*.

За доби роздробленості костюм зберігав свою попередню структуру: натільний, основний і верхній елементи одягу в поєднанні з ювелірними виробами, головними уборами і взуттям. Основна кількість згаданих ювелірних прикрас втратили ознаки племінних особливостей, у цей період вживалося намисто міського виробництва. У розвинутих міських центрах були поширені поліетнічні вироби. Змінилися і технології імпортних коштовних тканин – замість *фофудій* з'явилися *оксамити* іспанського походження однотонного червоного або з орнаментами (князівське зображення з фрески «Кирило вчить царя» в Кирилівській церкві) [1, 814]. Із попереднього часу в ужитку зберігалися деякі типи верхнього плечового одягу, насамперед *свити* і *кожухи*. Так, у *кожусі*, обкладеному грецьким *оловіром* і золотим мереживом, Данило Галицький зустрів іноземних гостей у 1252 р.

Висновки. Давньослов'янський костюм формувався в умовах постійних історичних контактів і синтезував у собі різні традиції. У давньоруському строї вже не вживалась двофібульна модель. Типологічно однорідним був полотняний накладний *тунікового* крою натільний одяг, що побутував серед усіх верств тогочасного суспільства – від князя до смерда. У тканинах домашнього виготовлення фіксуємо: сталий набір кольорів (червоний, синій, жовтий, зелений, коричневий), використання клітчастих тканин для поясного одягу. Основний тип орнаментації – золотолитні смуги, нашиті по конструкції форм. Прикраси розташовувалися на шиї та голові в локальних племінних варіантах (форми і технічні особливості виготовлення скроневих кілець: спіральні з дроту – у сіверян; маленькі перснеподібні – деревлян і волинян; київські тринамистинні скроневі підвіски). З віком кількість прикрас зменшувалася в обох гендерах. Цю характеристику можна вважати культурною універсалією, що перейшла і в українську етнографічну традицію. Сьогодні відчутною є потреба формування комп'ютерної бази археологічних артефактів текстилю. У давньому слов'янському костюмі можна відстежити типи, що залишилися важливими і в українському народному вбранні наступних століть. З типів народного верхнього одягу, насамперед, виділимо *свиту*. Так само з давньоруського періоду зберігся і хутряний *кожух*. Ці два типи плечового одягу, на відміну від давньоруських, із плином століть стали розпашними. У групі головних уборів – це рушникового типу форми, відомі як *намітки* або *обруси*. Окрім них з часів Київської Русі відомі очіпкові жіночі головні убори, особливо оздоблені на чолі. У групі шийних прикрас важливими залишились корали і бурштин, зафіксовані на українських теренах від часів Черняхівської культури.

Література

1. Брайчевська О. А. Ткацтво, вишивка. Історія українського мистецтва : у 5 т. ; голов. ред. Г. А. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Т. 2. С. 808–838.

2. Бузян Г. М., Тетеря Д. А. Тканини з ґрунтового могильника Переяслава Руського // *Археологія,* 2009. №3 С. 42–103.

3. Гопкало О. В. Остатки одежды из погребений культуры Черняхов – Сынтана-де-Муреш // Археологія і давня історія України. 2017. Вип. 1 (22). С. 22–39.

4.Гопкало О. В. Чоловіче та жіноче черняхівське вбрання // Археологія, 2011. № 2. С. 17–34.

5. Петраускас О. В. Поховання багатої дівчинки на могильнику Черняхівської культури Велика Бугаївка // Археологія давніх слов'ян. Дослідження і матеріали. Київ : Інститут археології НАН України. 2004. С. 165–184.

6. Родинкова В. Е. Женский костюм днепровских племен в эпоху великого переселения народов: современное состояние исследований. Новые исследования по археологии стран СНГ и Балтии : материалы Школы мол. археологов. Кириллов, 3–12 сентября 2011 г. ; отв. ред. и сост. В. Е. Родинкова. Москва : ИА РАН, 2011. С. 239–265.

7. Сабурова М. А. Древнерусский костюм // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. Москва : Наука, 1997. С. 93–109.

8. Щеглова О. А. Женский головной обор из кладок «древностей антов»: готское влияние или готское наследие? *Stratum*, 1999. № 5. С. 287–312.

9. *Hendzsel I., Istvánovits E., Kulcsár V., et al.* On the Borders of East and West: A Reconstruction of Roman Provincial and Barbarian Dress in the Hungarian National Museum. *Dressing the Past*. Oxford, 2008. P. 29—42. (Ancient Textiles. Ser. 3).

References

1. Braichevska O. A. (2010). Tkatstvo, vyshyvka. *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. H.A. Skrypnyk (Eds.). (Vols. 1-5. Vol. 2). K.: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. 808–838. [in Ukrainian]

2. Buzian H. M., Teteria D. A. (2009). Tkanyny z gruntovoho mohylnyka Pereiaslava Ruskoho. *Arkheolohiia*. 3, 42–103. [in Ukrainian]

3. Hopkalo O.V. (2017). Ostatky odezhdы yz pohrebenyi kulturы Cherniakhov – Sыntana-de-Muresh. *Arkheolohiia i davnia istoriia Ukrainy*. 1 (22), 22–39. [in Russian]

4. Hopkalo O. V. (2011). Choloviche ta zhinoche cherniakhivske vbrannia. *Arkheolohiia*. 2, 17 – 34. [in Ukrainian]

5. Petrauskas O.V. (2004). Pokhovannia bahatoi divchynky na mohylnyku Cherniakhivskoi kultury Velyka Buhaivka. Arkheolohiia davnikh slovian. Doslidzhennia i materialy. K.: Instytut arkheolohii NAN Ukrainy. 165–184. [in Ukrainian]

6. Rodynkova V. E. (2011). Zhenskyi kostium dneprovskykh plemen vremen v эpokhu velykoho pereselenyia narodov: sovremennoe sostoianye yssledovanyi. *Novыe yssledovanyia po arkheolohyy stran SNH y Baltyy*: mat-lы Shkolы mol. arkheolohov. Kyryllov. V. E. Rodynkova (Eds.). M.: YA RAN. 239–265. [in Russian]

7. Saburova M. A. (1997). Drevnerusskyi kostium. Arkheolohyia. Drevniaia Rus. Byt i kultura. M.: Nauka. 93–109. [in Russian]

8. Shchehlova O. A. (1999). Zhenskyi holovnoi obor yz kladok «drevnostei antov»: hotskoe vlyianye yly hotskoe nasledye? *Stratum*. 5, 287–312. [in Russian]

9. Hendzsel I., Istvánovits E., Kulcsár V., et al. (2008). On the Borders of East and West: A Reconstruction of Roman Provincial and Barbarian Dress in the Hungarian National Museum. Dressing the Past. Oxford. 29—42. (Ancient Textiles. Ser. 3). [in English]

Стаття надійшла до редакції 23.02.2020
Прийнято до друку 18.03.2020

УДК 7.011.3
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221433

Мазур Богдан Миколайович,
Народний художник України,
доцент кафедри скульптури
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-6231-8941

Цитування:
Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 34-37.

Mazur B. (2020). Contemporary art as a tool for shaping the consciousness of society. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 34-37 [in Ukrainian].

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ СВІДОМОСТІ СУСПІЛЬСТВА

Мета статті полягає в аналізі сучасного мистецтва як одного з інструментів системи формування свідомості суспільства. **Методологія** дослідження містить загальнонаукові теоретичні методи аналізу, синтезу та абстрагування, що дозволило простежити формування та розвиток мистецтва, а також використанні методу порівняльного аналізу та історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних інструментів формування свідомості особи та суспільств. **Наукова новизна** статті визначається у дослідження теоретичних і практичних аспектів сучасного мистецтва його розвитку, впливу на формування свідомості суспільства, суспільно-культурну свідомість та розвиток культурного середовища загалом. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що сучасне мистецтво прагне формувати моду, мода впливає на спосіб життя особи та на світогляд свідомості суспільства та споживання. Сучасне мистецтво, а саме автор твору, в свою чергу, може займатися художнім навішуванням ярликів, демонізувати одних і звеличувати інших, а частина аудиторії переймає його погляди, навіть не цікавлячись історією та теорією мистецтва. Сучасне мистецтво – це найчастіше протест, бунт автора, відповідь усталеним нормам, стереотипам, перевірка суспільної моралі, а основна маса громадян, як і раніше, дотримується консервативних поглядів, та є далека від вивчення мистецтвознавчих тонкощів. Відповідно, діячі сучасного мистецтва в Україні в різні періоди її історії були співаками та художниками революцій, нехай дехто й розуміли згодом всю трагічність такого шляху, просування нового та малозрозумілого. Сьогодні сучасна людина живе так, ніби занурена в певну мистецьку атмосферу, яка є одним із інструментів формування її психіки, світогляду (свідомим та несвідомим, які взаємодоповнюють свої дії) та формування свідомості суспільства взагалі.

Ключові слова: мистецтво, сучасне мистецтво, митець, суспільство, формування свідомості суспільства, суспільно-культурна свідомість.

Мазур Богдан Николаевич, *Народный художник Украины, доцент кафедры скульптуры Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Современное искусство как инструмент формирования сознания общества

Цель статьи заключается в анализе современного искусства как одного из инструмента системы формирования сознания общества. **Методология исследования** включает общенаучные теоретические методы анализа, синтеза и абстрагирования, что позволило проследить формирование и развитие искусства, а также использовании метода сравнительного анализа и историко-культурного подхода, который будет способствовать выявлению основных инструментов формирования сознания личности и обществ. **Научная новизна статьи** определяется в исследование теоретических и практических аспектов современного искусства его развития, влияния на формирование сознания общества, общественно-культурное сознание и развитие культурной среды в целом. **Выводы.** В результате исследования установлено, что современное искусство стремится формировать моду, мода влияет на образ жизни человека и на мировоззрение сознания общества и потребления. Современное искусство, и сам автор произведения, в свою очередь, может заниматься художественным навешиванием ярлыков, демонизировать одних и превозносить других, а часть аудитории принимает его взгляды, даже не интересуясь историей и теорией искусства. Современное искусство – это чаще всего протест, бунт автора, ответ устоявшимся нормам, стереотипам, проверка общественной морали, а основная масса граждан, по-прежнему придерживается консервативных взглядов, и является далека от изучения искусствоведческих тонкостей. Соответственно, деятели современного искусства в Украине в разные периоды ее истории были певцами и художниками революций, пусть некоторые и понимали впоследствии всю трагичность такого пути, продвижение нового и малопонятного. Сегодня современный человек живет так, будто погружен в определенную художественную атмосферу, которая является одним из инструментов формирования его психики, мировоззрения (сознательным и бессознательным, которые взаимодополняют свои действия) и формирование сознания общества в целом.

Ключевые слова: искусство, современное искусство, художник, общество, формирование сознания общества, общественно-культурное сознание.

©Мазур Б. М., 2020

Mazur Bogdan, *People's Artist of Ukraine, Associate Professor of Sculpture, National Academy of Fine Arts and Architecture*

Contemporary art as a tool for shaping the consciousness of society

The purpose of the article is to analyze contemporary art as one of the tools of the system of forming the consciousness of society. **The methodology** includes general scientific theoretical methods of analysis, synthesis, and abstraction, which made it possible to trace the formation and development of art, as well as the use of the method of comparative analysis and the historical and cultural approach, which will help to identify the main tools for the formation of the consciousness of the individual and societies. **The scientific novelty** of the article is determined in the study of the theoretical and practical aspects of contemporary art of its development, its influence on the formation of the consciousness of society, social and cultural consciousness, and the development of the cultural environment in general. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that contemporary art seeks to shape fashion, fashion affects the way of life of a person and the worldview of consciousness of society and consumption. Contemporary art, and the author of the work himself, in turn, can engage in artistic labeling, demonize some and extol others, and part of the audience accepts his views, without even being interested in the history and theory of art. Contemporary art is most often a protest, an author's revolt, a response to established norms, stereotypes, a test of public morality, and the bulk of citizens still adhere to conservative views and are far from studying art history subtleties. Accordingly, figures of contemporary art in Ukraine at different periods of its history were singers and artists of revolutions, even if some later understood the tragedy of such a path, the advancement of a new and obscure one. Today, a modern person lives as if he is immersed in a certain artistic atmosphere, which is one of the tools for the formation of his psyche, worldview (conscious and unconscious, which complement their actions), and the formation of the consciousness of society as a whole.

Key words: art, contemporary art, artist, society, the formation of the consciousness of society, social and cultural consciousness.

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи сучасний стан українського мистецтва, розуміємо, що мистецтво представляє певну політику у своїй власній сфері, то є додатковим естетичним актом до самої політики. Мистецтво саме по собі створює міцну завісу від бездуховності, байдужості, аморальності в суспільстві. Людина, вихована мистецтвом, для якої з дитинства створено відповідне середовище, має інше бачення світу, різні точки зору, вищі орієнтири. Мистецтво не тільки збагачує повсякденне існування людини, воно створює новий вимір людського існування - «світ мистецтва».

Характерними особливостями сучасного українського мистецтва є те, що воно знаходячись у полінаціональному просторі, формує світогляд народу, є інструментом впливу на свідомість людини та суспільства, є засобом вдосконалення людини, її моральних, духовних, культурних, інтелектуальних та соціальних аспектів, що сприяє на гармонізацію особистості. Саме мистецтво зберігає в собі усі ті найцінніші складові, які зберігають національну ідентичність та формує свідомість суспільства. Мистецтво є джерелом творення історії країни чи нації, дитям своєї епохи, та надбанням наступних поколінь.

Мета статті – проаналізувати сучасне мистецтво як одного з інструменту системи формування свідомості суспільства.

Стан наукової розробки. Аналіз наукових досліджень засвідчує, що дослідження на тему сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства є предметом дослідження філософських, політологічних, культурологічних, психологічних, соціологічних і педагогічних наук і досліджувалась з різних точок зору багатьма вітчизняними та зарубіжними науковцями : Г. Дворцева, О. Животкова, О. Мкртічян, Н. Мусієнко, О. Оленіна, А. Покотило, В. Ривліна, Л. Савчин, Ю. Соловйова, Л. Турчак, О. Цугорка, О. Федорук та інші. Незважаючи на наявність різносторонньої кількості наукових досліджень питання розвитку сучасного мистецтва в Україні як інструменту формування свідомості суспільства після проголошення незалежності 1991 року є малодослідженим.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво, самовираження, як і будь-яка діяльність, впливає на формування особистості та суспільства. Про тісний зв'язок мистецтва і суспільства сказано і написано дуже багато, цей зв'язок мав місце ще в античні часи, коли скульптори і художники формували героїчні образи правителів, відбивали їх подвиги та перемоги. Пізніше мистецтво стало не лише вихваляти, але і викривати, паплюжити тих чи інших діячів або їх ідеології, тощо. Автори не тільки відображають світ для нащадків, а й сприяють формуванню сучасності, дають оцінку і пропонують своє бачення. Сучасне мистецтво є частиною естетичної та етичної парадигми, матеріалізує дух часу в тих чи інших роботах, тому не залишається осторонь від злободенної проблематики.

Так, О. В. Животкова зазначає, що «мистецтво – це фундамент світогляду, основні культурні засади особи. Протягом багатьох віків у європейському мистецтві панували певні сталі традиції, які були вираженням внутрішнього світу білої людини. Мистецтво, яке виникло разом з людиною, постійно розвивається, знаходить нові форми вираження. А це потребує своєчасного осмислення та аналізу» [2].

Тобто на кожному витворі мистецтва лежить відбиток часу. Зокрема, А. Покотило зазначає, що: «в мистецтві втілюється синтетична цілісна картина взаємовідносин людини з її оточенням. Саме тому в системі культури воно займає

ключову позицію, як той центр, та результуюча, котра фіксує сукупний вплив на людину всіх інших сторін і аспектів її життєдіяльності. Художник – син свого часу. Політика неминуче присутня в естетичних ідеалах, уявленнях про життя, про творчість. Присутня вона і як певна емоційна, життєстверджуюча або песимістична домінанта» [5].

Сучасне мистецтво ніби піднімається над своєю епохою, над соціальними та культурними потребами. З цього приводу, Л. Савчин зазначає, що: «мистецтво є могутнім фактором соціального розвитку, уможливлює представляти якісну характеристику суспільного життя, уособлювати в собі специфічний спосіб людської життєдіяльності, що зафіксовано в результатах творчої праці та соціокультурних норм [7]. Так, О. Федорук у своєму дослідженні зазначає, що : «сучасне мистецтвознавство на понятійному рівні охоплює панорамно означений спектр історично-теоретичних досліджень, де відповідно до потреб сучасної мистецької практики і паралельно до мистецтвознавчої наукової практики узагальнюються, аналізуються спостереження в цілому розвитку української художньої культури» [9]. Мистецтво направлено як на суспільство в цілому, так і на окрему людину, будучи інструментом його формування. За словами Г. Дворцева, «мистецтво виступає як могутній засіб впливу на духовний світ людини й, насамперед, на формування її культурно-морального образу. Цю свою функцію мистецтво виконує не у формі прямої дидактики, а шляхом художнього повноцінного втілення морально-естетичного ідеалу через всю складну систему художньої образності впливаючи на розум, волю й почуття людини» [1].

Мистецтво відіграє вагому роль у політичному житті держави. Зокрема, три революції гідності: революція на граніті (з 2 по 17 жовтня 1990 року), помаранчева революція (листопаді – грудні 2004 року) та революція гідності (з 30 листопада 2013 до лютого 2014 року) знайшли своє відображення в музиці, поезії, літературі, живописі, скульптурі, кіно, театрі, графіці, фотомистецтві, мистецтві плакату, інсталяції, дизайні, перфоманс: піаніно, інструмент свободи тощо. Щодо впливу революцій на сучасне мистецтво, Наталія Мусієнко в своєму дослідженні «Мистецтво майдану дослідження з соціокультурної антропології» зазначає, що «світова гуманістика ще довго переосмислюватиме й аналізуватиме цивілізаційні злами в Європі на початку XXI ст., які пройшли по Україні. Мистецтво допоможе розкрити їх у властивій йому різноманітності форм. Саме єдність наукового аналізу та мистецького бачення дадуть вірний підхід до розуміння подій в Україні взимку 2013-2014, які по-новому окреслили модерне розуміння Європи» [3].

Щодо впливу інновацій на сучасне мистецтво України, науковець та практик Олександр Цугорка, розмірковуючи над тим, як змінився акцент у мистецтві та стверджує, що: «інноваційні види мистецтва, використовуючи всі засоби і можливості кіберкультури, одразу мали протиставити собі все інше мистецтво – традиційне. Водночас спостерігається зворотна тенденція: завдяки інноваціям сучасне мистецтво стало ще більш відкритим, а відтак воно змушене розвиватися в контексті всіх мистецьких пошуків – і традиційних, і новітніх – та активно взаємодіяти і впливати на них» [11].

Сучасне мистецтво може впливати на інноваційний розвиток держави та і на її політику, використовуючи всі види реклами, яка є складовою мистецтва, та здійснює вплив на формування свідомості українського суспільства. З цього приводу О. Оленіна зазначає : «сьогодні відбувається процес безперервного збільшення пропагандистського навантаження не тільки на політичну рекламу, але й на всю рекламну діяльність. У сучасній рекламі явно проступають ідеологічні риси. Вона перетворюється з інструмента торговельної інформації в інструмент політики, фактично стаючи складовою частиною політичної пропаганди» [4]. Варто зауважити, що саме ж рекламне мистецтво у вигляді передвиборних агітаційних матеріалів, рідко залишається в історії, та носить тимчасовий, контекстний характер.

У мистецтві завжди прямо або побічно виражені особистість і її соціальне оточення, відбувається свого роду перехід від мікросередовища (індивід) до макросередовища (суспільство). На думку Лесі Турчак, саме «після здобуття незалежності в Україні формуються нові принципи культуротворення, для яких характерна творча різноспрямованість, нові мистецькі концепції та засоби художнього вираження» [9].

Мистецтво займає значну роль в системі наукових досліджень. Зокрема, Олександра Федорук з цього питання зазначає наступне: «мистецтвознавча наука в системі гуманітарних знань консолідує здобутки, досягнення різних видів мистецтв. Її динаміка репрезентована усталеними теоретико-історичними відгалуженнями й розвиваються в руслі тих завдань, які сьогодні стоять комплексно перед українською культурою та її мистецькими різновидами, що в свою чергу, опосередковано взаємопов'язано з постановами держави щодо культури та презентацією культури в соціальному середовищі як на теренах країни, та і, відповідно до престижних пріоритетів держави, за її межами» [10].

Важливо зазначити, що до початку XXI століття в Україні є група митців, які займаються не стільки мистецтвом в класичному плані, скільки експериментами провокаційного характеру. Стосується це образотворчого мистецтва, скульптури, кінематографії, театру, фотографії, музики, поезії тощо. На жаль, депресивне, що

заперечує авторитети і зневажає класичні канони мистецтва стало зводитися в норму.

Отже, сучасне мистецтво – це засіб від самотності, «відчуження», так як воно здатне «вести» видимий і невидимий діалог. Мистецтво – це завжди співтворчість автора і реципієнта. Будь-який твір мистецтва є колективна творчість, при цьому мистецтво здатне формувати в людині почуття соціальної спільності.

Висновки. Таким чином, «українське мистецтво, що формувалося протягом століть, відбиваючи духовний світ народу, його ментальність, завжди відрізнялося значним морально-естетичним потенціалом» [8, 4]. Однак, визначити усі функції мистецтва не є можливим не тільки через їх багатогранність, але й тому, що функціональна структура мистецтва не є постійною і незмінною. На розвиток та напрями мистецтва впливають ряд чинників, зокрема : економічні, соціальні, екологічні, соціальні тощо завдяки яким воно трансформується, міняє акценти, при цьому зберігаючи початкові елементи та національну ідентичність. Сьогодні мистецтво в Україні є багатошарове, рухливе, яке акумулює естетичні, екологічні, соціальні, політичні, історико-культурні, ідеологічні, технологічні, моральні та психологічні напрями, та є інструментом формування свідомості сучасного суспільства.

Література

1. Дворцева Г. В. Роль мистецтва у формуванні образу людини культури у студентської молоді. URL : http://oaji.net/articles/2014/690-1396861947.pdf (дата звернення: квітень 2020).
2. Животкова О. В. Мистецтво як форма вираження свідомості суспільства. Вісник ХДАДМ. 2008. №5. С. 38-41. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_5_6 (дата звернення: квітень 2020).
3. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану: дослідження з соціокультурної антропології. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2014. Вип. 10. С. 155-192. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2014_10_13 (дата звернення: квітень 2020).
4. Оленіна О. Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 2. С. 96-103. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_2_14 (дата звернення: квітень 2020).
5. Покотило А. Мистецтво і політика, або в полоні міфологізованої свідомості. *Образотворче мистецтво*. № 4. 2003. С. 28–33.
6. Ривліна В. М. Роль сучасного мистецтва як особливого типу комуніканта. Наукові записки [Української академії друкарства]. 2014. № 1-2. С. 65-72. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_2014_1-2_12(дата звернення: квітень 2020).
7. Савчин Л. М. Роль мистецтва у соціумі: вивчення дисциплін мистецького циклу у вузі. URL : http://eprints.zu.edu.ua/2365/1/05slmmcv.pdf (дата звернення: квітень 2020).
8. Соловйова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимір. Навчально-методичний. Харків : Точка, 2017. 89 с.
9. Турчак Л.І. Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України. Художня культура. Актуальні проблеми. 2007. Вип. 4. С. 169-173. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_14 (дата звернення: квітень 2020).
10. Федорук О. Назрілі проблеми сучасного мистецтвознавства. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. Вип. 2. С. 151-154. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_2_41(дата звернення: квітень 2020).
11. Цугорка О. П. Використання інновацій у мистецьких практиках сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. К. : Міленіум, 2015. С. 92-97. URL :http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138436/135387

References

1. Dvortseva, G.V. The role of art in shaping the image of human culture in student youth. Retrieved from: http://oaji.net/articles/2014/690-1396861947.pdf [in Ukrainian].
2. Zhyvotkova, O.V. (2008). Art as a form of expression of society's consciousness. HDADM Bulletin, 5, 38-41. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_5_6[in Ukrainian].
3. Musienko, N. (2014). The art of the Maidan: a study of socio-cultural anthropology. CITY: Art, history, modernity, theory, 10, 155-192. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2014_10_13 [in Ukrainian].
4. Olenina, O.Y. (2009). Art as a factor influencing modern communicative practices. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art history. Architecture, 2, 96-103. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_2_14
5. Pokotylo, A. (2003). Art and politics, or captive to the mythologized consciousness. *Fine Arts*, 4, 28–33 [in Ukrainian].
6. Rivlina, V.M. (2014). The role of contemporary art as a special type of communicator. Scientific notes [Ukrainian Academy of Printing], 1-2, 65-72. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_2014_1-2_12 [in Ukrainian].
7. Savchyn, L.M. The role of art in society: the study of disciplines of the art cycle in higher education. Retrieved from: http://eprints.zu.edu.ua/2365/1/05slmmcv.pdf [in Ukrainian].
8. Solovyova, Y.O., Mkrtichyan, O.A. (2017). Ukrainian art in the historical dimension. Educational and methodical. Kharkiv: Tochka [in Ukrainian].
9. Turchak, L.I. (2007). Current issues of modern fine arts of Ukraine. Art culture. Actual problems, 4, 169-173. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_14 [in Ukrainian].
10. Fedoruk, O. (2009). Mature problems of modern art history. Actual problems of art practice and art history, 2, 151-154. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2009_ 2_41 [in Ukrainian].
11. Tsugorka, O.P. (2015). The use of innovations in contemporary art practices. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts. K.: Millennium, 4, 92-97. Retrieved from: http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138436/135387 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2020
Прийнято до друку 22.04.2020

УДК 75806(477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221435

Недошовенко Тамара Федорівна,
доцент кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука
tamaranedosovenko@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5023-978X

Цитування:
Недошовенко Т. Ф. Проблема типового як відображення життєвої правди в жанрах портрету, пейзажу і станкової картини. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 38-44.

Nedoshovenko T. (2020). The problem is typical as a reflection of the truth of life in the genres of landscape, portrait and easel painting. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 38–44 [in Ukrainian].

ПРОБЛЕМА ТИПОВОГО ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЖИТТЄВОЇ ПРАВДИ В ЖАНРАХ ПОРТРЕТУ, ПЕЙЗАЖУ І СТАНКОВОЇ КАРТИНИ

Мета дослідження – розглянути тему життєвої правди в образотворчому мистецтві через типовий образ, осмислити важливість питання у контексті навчального процесу, пов'язаного з вивченням натури. **Методологія** статті ґрунтується на застосуванні таких наукових методів, як історичний, аналітичний, метод спостереження, експериментальний метод, метод бесіди, метод аналізу продуктів психічної діяльності (вивчення рисунків, творів літератури, мистецтва і т. д.,), біографічний метод, метод реалістичного тривимірного зображення форми в просторі. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що означена проблема розглядається з позицій її значимості в історичному контексті і з точки зору актуальності сучасних підходів в образотворчому процесі у XXI ст. Матеріал ґрунтується на основі знакових творів світового мистецтва українських, російських, європейських художників. **Висновки.** Проведений аналіз дає змогу прослідкувати значення типового образу в жанрах портрету, пейзажу і станкової картини і практично застосувати отримані відомості в навчальному процесі, враховуючи запит часу, глибше зрозуміти специфічні особливості сучасної дійсності.

***Ключові слова*:** реалізм, художній образ, художня правда**,** характер, індивідуалізація, тип, типізація, типовий образ.

Недошовенко Тамара Федоровна*, старший преподаватель кафедры живописи Киевской государственной академии декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука*

Проблема типичного как отражение жизненной правды в жанрах портрета, пейзажа и станковой картины

Цель исследования - рассмотреть тему жизненной правды в изобразительном искусстве через типичный образ, осмыслить важность вопроса в контексте учебного процесса, связанного с изучением натуры. **Методология статьи** основывается на применении таких научных методов, как исторический, аналитический, метод наблюдения, экспериментальный метод, метод беседы, метод анализа продуктов психической деятельности (изучение рисунков, произведений литературы, искусства и т. д.,), биографический метод, метод реалистического трехмерного изображение формы в пространстве. **Научная новизна** работы заключается в том, что данная проблема рассматривается с позиций ее значимости в историческом контексте и с точки зрения актуальности современных подходов в изобразительном процессе в XXI в. Материал основывается на знаковых произведениях мирового искусства украинских, российских, европейских художников. **Выводы**. Проведенный анализ позволяет проследить значение типичного образа в жанрах портрета, пейзажа и станковой картины и практически применить полученные сведения в учебном процессе, учитывая запрос времени, глубже понять специфические особенности современной действительности.

***Ключевые слова*:** реализм, художественный образ, художественная правда, характер, индивидуализация, тип, типизация, типичный образ.

Nedoshovenko Tamara, *Senior Lecturer, Department of Painting, Kyiv State Academy of Decorative Arts and Design Mykhaiol Boychuk*

The problem is typical as a reflection of the truth of life in the genres of landscape, portrait and easel painting

The purpose of the study is to consider the topic of life truth in the fine arts through a typical image. Understand the importance of the issue in the educational process related to the study of nature during all years of study at the Academy of Decorative Arts and Design. M. Boychuk at the Department of Painting. This work can be used as a guide to the program of painting. **The methodology of the article** is based on the application of such scientific methods as historical, analytical, method of psychological observation, experimental method, method of conversation, method of analysis of products of mental activity (study of drawings, works of literature, art, etc., biographical method, method of memories. **The scientific novelty** of the work considers this problem from the standpoint of its significance in the historical context and in the relevance of modern approaches in the visual process in the 21st century. The article is written on the basis of iconic works of world art by Ukrainian, Russian and European artists. **Conclusions.** The analysis makes it possible to trace the meaning of a typical image in the genres of portrait, landscape and easel painting and to apply it in practice in the educational process, taking into account the demand of time and to better understand the specific features of our reality.

***Key words*:** realism, artistic image, artistic truth, character, individualization, type, typification, typical image.

©Недошовенко Т. Ф., 2020

Актуальність теми дослідження. Становлення художнього образу є процесом розвитку мислення, а разом з ними, невіддільними від них і почуттів автора, в ході якого виникають і проявляються нові можливості світобачення, що дозволяють як йому самому, так й іншим людям помітити в реальному житті ті її риси і сторони, про існування яких в інших обставинах навряд чи можна було здогадатися. Технологія створення художнього образу щодо різних видів образотворчого мистецтва може характеризуватися різною мірою складності, вимагати від учасника більшої або меншої напруги сил. Кожен візуальний художній образ багатогранний, його існування характеризується багатозначністю, смисловою багатоплановістю і, як наслідок, присутньою недомовленістю, незавершеністю. Створюючи художній твір, його автор зайнятий, по суті, ні чим іншим, як пошуком найкращої як індивідуалізованої, так і типової форми вираження власних суб'єктивних уявлень про осмислюваний фрагмент об'єктивної дійсності. Відповідно до цього, ми аналізуємо зразки світового живопису з точки зору проблеми типового в образотворчому мистецтві, показуючи на конкретних прикладах українських, російських, європейських художників, як в їх творчості практично втілюється одна з важливих проблем естетики – проблема типового, виражаючи сутність тих чи інших соціальних явищ, що правдиво відображають життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему типового в образотворчому мистецтві досліджували Теофраст, Жан де Лабрюйєр, Ш. Бодлер, М. Чернишевський, В. Гюго Й. Білюнас, Г. Недошивін. Ю. Максименко, Д. Синельников, В. Сидоренко.

Мета дослідження – розглянути тему життєвої правди в образотворчому мистецтві через типовий образ, осмислити важливість питання у контексті навчального процесу, пов’язаного з вивченням натури.

Виклад основного матеріалу. Сутність того чи іншого соціально-історичного явища виражається в мистецтві за допомогою типових художніх образів. Термін «тип» (від грецької «typos» - відбиток, образ) в літературі та мистецтві позначає узагальнений образ, «типовий», тобто властивий певному типу. Відповідно, типізація – це художнє узагальнення, вираження загальних ідей, понять соціальної сутності процесів і явищ, за допомогою типових образів; одна із основних властивостей творчого методу реалістичної літератури і мистецтва. [8, 699]. Ці поняття існують вже давно, але в часі питання про їх тлумачення в теорії мистецтва були не завжди визначені. Тривалий час існувала точка зору, що типове – це те, що переважає в кількісному відношенні, те що найбільш часто зустрічається, що є найбільш розповсюдженим, часто повторюваним, буденним. Таке розуміння типового змушувало художника бачити в суспільстві тільки позитивне, негативне було не «типовим», бо його мало. Таке розуміння типового призводило до теорії «безконфліктності» нашого життя, до його «лакування» в художніх творах і до фальші в мистецтві.

Типове є основною проблемою реалістичного мистецтва, а реалістичне мистецтво є мистецтвом типізації. Відображаючи дійсність, реалістичне мистецтво не зупиняється на показі зовнішнього, як це роблять натуралісти, поверхово, а проникає в сутність явищ і подій життя.

Специфічною формою узагальнення в мистецтві є типізація. Типовий художній образ в реалістичному мистецтві представляє собою сукупність всіх сторін події, явища. Художній показ яким оперує реалістичне мистецтво є органічною єдністю характерних рис життя, виявляючи сутність того чи іншого соціально – історичного явища. Художник в одному факті або в одній особі збирає, узагальнює ряд характерних життєвих рис, притаманних групі фактів або декільком особам. Художник – реаліст зображує типові факти, типові явища. типові обставини. Типізація дає змогу виразити в мистецтві зміст, ідею, вона робить реалістичне мистецтво художньо правдивим.

Реалістичне мистецтво також передає сутність життєвих процесів, подій, їх причини, закономірності. Типове не твориться художником з голови. Спостерігаючи і вивчаючи життя, художник відмічає самі характерні риси явищ, предметів і передає їх зберігаючи індивідуальні риси. Широка типізація людей і явищ відкриває автору можливість відображати в своїх творах складні суспільні явища.

Усі кращі твори реалістичного мистецтва створені на основі широкої типізації дійсності. У цьому неважко переконатись якщо ми звернемось до деяких творів реалістичного мистецтва.

Робота О. А. Іванова «Явлення Месії народу» (рис. 1) була колосальною за об’ємом і часовою протяжністю. Між першим задумом і створенням картини пройшло близько двадцяти років і свого остаточного вигляду вона набула наприкінці 40-х років XIX ст., а пізніші дооопрацювання принципових змін в концепцію картини не вносили. Перші наміри художника розвивались, уточнювалися, а інколи навіть відкидались. У цьому слід шукати, в першу чергу, першопричину незавершеності картини. Він зробив для своєї картини «Явлення Месії народу» з натури 200 рисунків і близько 406 етюдів олією на полотні.

Рис. 1. Явлення Мессії народу.

У творчому процесі О. Іванова можна сказати, що у нього «спочатку був задум», питання звернене до сенсу життя, події, сюжету. «Сенс всього Євангелія» виступав для Іванова у вигляді певної суми таких питань – як відношення вікових категорій і зв'язку поколінь, про вину і воздаяння, справедливість і милосердя – за великим рахунком сенсі буття. Сюжет, вибраний Івановим, містить в собі ці питання у тій формі, в якій історія колись постала їх в людській свідомості, хоча вони заново виникають перед кожним новим поколінням. Внутрішній механізм івановського методу характеристики людини ніколи не зводиться до побутового портрету, а тяжіє до перетворення конкретних індивідуальностей в загальнолюдські типи [5, 138-140].

У минулому можливі були духовні типи, які, опереджаючи час, і були провісниками віддаленого майбутнього. Такий хід роздумів Іванова відносно Христа, в якому він бачив ніщо інше, як «собор важливих передчуттів всього що буде». Тому і характеристика «останнього досконалого класу людей», котрий повинен явитися слідом за «проклятим періодом» розбрату і смути, збігаються з судженням художника про духовний тип Христа і пророків: «Людина відрізняється від усього створеного богом, особливо розумом, яким він так обдарований, що може володарювати над собою… і відповідно над іншими. В картині зіставлялися індивідуальні долі, обличчя і психологічні стани [6, 142, 198].

У творчості І.Рєпіна і В.Сурікова кожна найменш деталь картини має документальне підтвердження в етюдах та рисунках. Навіть посох в руці подорожнього в картині « Бояриня Морозова» був написаний після попередньої його проробки на окремому етюді. Фігуру юродивого він написав з натурника, що позував на снігу з голими, посинілими від снігу та холоду ногами.

Голандський живописець ХУІІІ ст. Я ван Рюйсдаль із захопленням зробив рисунок «Водяного млина». Цей підготовчий рисунок сам по собі є чаруючим художнім твором. Художник простим скромним засобом рисунка зумів передати поезію простого куточка своєї батьківщини. Правдивий показ типового в житті базується не на вимислі, а на глибокому знанні натури, на вмінні її передавати, як типове на полотні. У краєвиді України А. Кунавін спробував узагальнити свої враження від країни, яку він полюбив. У представленій ним широкій панорамі ріки і берега з церквою, палацом і жанровою сценкою митець немовби переходить від детального зображення конкретної місцевості до образу типового краєвиду України, до узагальненого трактування всієї української землі.

У багатьох українських художників, які ввійшли в мистецтво приблизно в той самий час, що і С. Васильківський (або дещо раніше), було багато правдивих і національно своєрідних пейзажів. Вони у своїй сукупності дають живе й характерне уявлення про природу України. Проте картин, які можна було б поставити за типовістю і змістовною місткістю створеного в них пейзажного образу на рівні з творами Васильківського «Козача левада», «Чумацький Ромоданівський шлях», мало. Так, слід назвати картину С. Світославського «Миргород (1901-1902), в якій художник передає атмосферу провінційного українського міста дореволюційного часу з характерним для нього настроєм лінивого заціпеніння, одноманітності й нудьги. Типовістю відображення природи позначені картини. П. Левченка «Пейзаж з річкою», «Україна» (обидві виконані в 1900-ті роки). В них поетичність мотиву й сонячного, багатого відтінками життєво-правдивого колориту органічно поєднуються з дещо епічними рисами, які виявляються у панорамності [1, 72,73].

Весь творчий процес вихідця з України І.Ю. Рєпіна, як і все його творче життя, було пов'язане з виявленням типового і втіленням його на полотні у своїх картинах. І.Ю. Рєпін носив із собою робочий альбом, на сторінках якого всюди занотовував свої спостереження, в одних випадках у вигляді записів, в інших – у вигляді зарисовок. Досить часто багато етюдів і зарисовок залишались в такому вигляді і грали самостійне значення.

Відомо також, що І. Ю. Репін написав всіх героїв картини «Бурлаки на Волзі» повністю з натури. З рідкісним терпінням і наполегливістю художника він умовляв волзького бурлака Каніна позувати йому для картини. Репін писав, що це справжній тип і його можна переносити на полотно. З глибокою увагою Репін слідкував за самими дрібними рисами його характеру, боячись не упустити нічого ні в зморшках його обличчя, ні в блиску його очей, ні в кольорі запиленої сорочки. Узагальнюючи головне, суттєве, зберігаючи індивідуальність, притаманну даному типу, І. Ю. Репін в системі своїх художніх образів

розкрив гніт народу в умовах царського самодержавства.

Знайомство з Д.Яворницьким дало Рєпіну можливість заглибитись у вивчення Запорізької Січі і пам'ятників, які збереглись, тому що історик надав в його розпорядження всі свої матеріали. Яворницький у своїх спогадах детально перелічує осіб, які служили моделями в картині.

На виставці разом з картиною «Запорожці» (рис. 2), було експоновано тридцять етюдів до неї.

Рис . 2. Запорожці пишуть листа турецькому султану.

На відповідь, чи важко збирати етюди до картини. Рєпін відповів: «Так, нелегко, наприклад, знадобились дуже типові чумаки в степах Малоросії, – хотів їх писати, нізащо не погоджувались, ні за гроші ні даремно… Нарешті приїжджаю на ярмарку в Чигирин і тут бачу групу косарів молодець до молодця лежать всі на животах в очікуванні найму… Цю групу я взяв для етюдів і звідси запозичив немало типів для картини. Зарисовками до «Запорожців» були наповнені десятки альбомів Рєпіна. Крім чоловічих фігур було безліч рисунків і акварелей, які зображають різні предмети козацької старовини [3, 153,154], а саме, як писав Яворницький: «К услугам Репина была вся моя коллекция, которую я перевез из Харькова в Петербург: оружие, жупаны, «сапянцы» (сафьяновые сапоги, «люльки-носогрейки», «люльки-обчески», т. е. люльки товарищеские с чубуками в три аршина длины, которые запорожцы раскуривали, лежа на животах, графин выкопанный с «горілкою» в могиле на кладбище, близ места бывшей Запорожской Сечи, даже череп запорожца с молодыми крепкими зубами, выкопанный там же [4, 74].

Крім картин, ним були створено ряд портретів – типів, де типове природно зливається з індивідуальною характеристикою, створюючи життєво повнокровний образ. Образи в картинах Рєпіна виростали як типи в результаті пильного спостереження над оточуючим середовищем [3, 240].

Як видно із практики реалістичного мистецтва, типове як основа реалізму, не являється зразу художнику в повному закінченому вигляді. Воно створюється в процесі проникнення художника в життя, в процесі роздумів, в процесі ретельного вивчення життя, всіх її сторін. Типовий художній образ створюється на основі вивчення життя.

Типізація є процесом відбору найбільш характерних рис у тієї чи іншої групи людей або відбір характерних рис, притаманних якому-небудь роду явищ, сутність яких художник бажає виразити в типових характерах, типових явищах, типових обставинах. Оскільки типове відображає сутність явища, то процес створення типового образу не може йти шляхом еклектичного, механічного об'єднання тих ознак, рис, котрі найчастіше зустрічаються, лежать на поверхні і безпосередньо впадають в очі. Така типізація не розкриває суті явища, призводить до хаотичної суміші різних рис, до еклектики. Художник, створюючи типовий образ, повинен із всіх ознак і рис вибрати суттєве.

Відбір, до якого вдається художник при створенні типового художнього образу, необхідний для того, щоб ясно, переконливо, повно і гостро виразити суть зображуваних явищ. Цей відбір характерних суттєвих рис предметів, подій дійсності не виключає перебільшення тих чи інших характерних сторін дійсності для найбільш повного і всебічного вираження сутності соціальних явищ.

Художній образ, позбавлений всього другорядного, що є результатом ретельного відбору художником характерних рис життя, дає можливість глядачу без зусилля побачити суть події, пізнати сенс, ідею твору. Типові художні образи захоплюють глядача, діють на нього своєю ясністю, переконливістю, силою думки, яка виносить вирок тій чи іншій події. Звичайно, безпосереднє сприйняття життя без допомоги мистецтва і науки також рано чи пізно приводить людину до розуміння суті його явищ, але цей процес вельми довгий, порівнюючи з тим періодом, який необхідний для пізнання подій життя засобами мистецтва. Крім того, не всі люди і не завжди можуть самі пізнати будь-які явища дійсності. Бо це залежить від умов життя, місця, часу, особистих якостей людини тощо. Мистецтво ж дає можливість кожній людині знайомитись із життям різних народів в різний історичний час їх розвитку. Художній твір дає можливість краще розуміти життя, ніж людина сама буде його вивчати навіть за наявності сприятливих умов.

У процесі створення художнього типу нерідко буває так, що автор наділяє свого героя всіма найкращими рисами – ставленням до праці, патріотизмом, відчуттям нового і т. д., а образ при

цьому виходить неживий, тьмяний, схематичний, тобто сутність виражена, а живої людини, такої якою вона буває в дійсності, нема.

Справа в тому, що в житті сутність не можна спостерігати в «чистому» вигляді, такою якою вона існує в чистому логічному мисленні. В реальній дійсності сутність виражає себе через явища, прояви. Загальне – через одиничне, відносне. Відкриваючи сутність цього явища, художник керується розумом, відкривши цю сутність в житті, художник повинен володіти не тільки істиною в логічній формі, але і вкласти цю істину, сутність в таку конкретно-чуттєву «оболонку», яка найбільшою мірою виразить цю сутність. Тут слід мати на увазі саму специфіку мистецтва. На відміну від науки, яка завжди розкладає явища на складові частини, беручи «скелет дійсності» (І. Павлов), мистецтво бере явища як живе ціле. Художник створює свій твір так, щоб крізь це живе ціле, взяте в усьому його життєвому багатстві, багатогранності, «просвічувала» сутність. У цьому і полягає сутність мистецтва, творчості художника.

Художник не може відділяти суттєве від явленого, ні, тим більше, протиставляти одне другому, бо художник, з огляду на специфіку мистецтва, відображає сутність через явища, ідеї, думки – в образній продуманій формі. Але при цьому необхідним є те, щоб явище зберегло все багатство живого, а не перетворювалось в руках художника у видимість явлення, в його схему, креслення.

У мистецтві типове виражається через індивідуальне. Якщо наука дає людині знання про життя, виражає сутність пізнаного за допомогою поняття, т у відносному вигляді, то в мистецтві загальне, суттєве виражається через одиничне, конкретне. Художні образи типові і, в той же час, індивідуальні. Індивідуалізація художнього образу – один із основних законів художньої творчості. Вимога індивідуалізації є необхідною умовою реалістичного мистецтва для всіх його видів і жанрів. Індивідуалізація необхідна навіть в сатирі, хоча, на перший погляд, здається що в сатирі, в карикатурі сутність виражається начебто в самій прямій і безпосередній формі. Однак це справедливо лише для поганої сатири або поганої карикатури. Повноцінна карикатура повинна володіти всіма ознаками художності, вона повинна передавати як індивідуальні риси хоча основною особливістю карикатури є загострення суттєвих ознак і зміщення пропорцій

Індивідуалізація є необхідною вимогою реалістичного мистецтва, яке продиктоване самим життям, а не абстрактними законами мистецтва. Типізація та індивідуалізація – це не дві окремі вимоги, які при створенні художнього образу можна здійснити по черзі. Вимога індивідуалізації не є формальною вимогою якогось абстрактного закону художності. Воно продиктоване самим життям. Справа в тому, що в житті все загальне не існує без приватного, індивідуального. Так звані художні деталі, котрими художник прикрашає, «оживляє» героя-схему – це якості, ознаки, сторони живої людини, а не просто формальні атрибути, костюми, декорації на будь-якого героя або на всяке дійство. В мистецтві типове не відокремлене від індивідуального, бо індивідуальне є природним, органічним, єдиним способом існування загального, суттєвого типового.

Великі реалістичні образи переконують нас у тому, що типове та індивідуальне розмежувати майже неможливо. Художній образ створюється художником-реалістом в органічній єдності загального і одиничного, сутності і явлення. Індивідуальні риси, спостережені художником в житті, шліфуються одночасно з пізнанням сутності і її втіленням в тип. Вимога індивідуалізації є вимогою різноманітного по своїй суті прояву приватного життя. У житті у людей існують самі різноманітні індивідуальні властивості- різні характери, різні вирази обличчя, зовнішності, мови, костюму, звички. національні риси тощо. Кожна людина реагує на ту чи іншу подію по-різному. Згадаємо різні обличчя запорожців які сміються у Рєпіна чи образи Монастирського. Все це говорить про багатообразність індивідуальних рис в житті. Цю особливість і слід враховувати художнику, якщо він прагне правдиво показати життя, якщо він створює правдиві типові образи.

Особливе велике значення в мистецтві має різниця людей в їх психологічній складовій. Відомо, що кожний чоловік має свій внутрішній психологічний світ. Розкриття духовних багатств людини, її внутрішнього світу, психології є важливим завданням художника.

Люди відрізняються один від іншого національністю. Жива людина неможлива без яких-небудь рис національного характеру, котрий не є чимось постійним, а змінюється під впливом історичних умов життя людини. Художник не повинен забувати про національні риси своїх героїв. Образи, створені великими реалістами, завжди за означенням виражають свої національні особливості, ні скільки не втрачаючи при цьому своєї за визначенням соціальної сутності. Велике значення при створенні індивідуального характеру має темперамент людини – природжений конституційний вид нервової діяльності – за визначенням відомого фізіолога І. П. Павлова, людей без особистого характеру, без темпераменту немає. І це художники повинні враховувати.

При індивідуалізації слід враховувати також і костюми людей, манери, жести, мову, якщо говорити про художню літературу.

Художник, створюючи типи на основі знання життя за допомогою творчого задуму не повинен виходити за межі життєвої правди, інакше їх твори

стануть плодом лише авторської фантазії, а не правдивим відображенням дійсності.

В українському образотворчому мистецтві жіночі портрети В. Тропініна особливі за своїм типажем і засобами письма. Він безпомилково вибирав серед простолюддя моделі типової зовнішності і типового характеру: «Українка в намітці» (1820, ДРМ), «Портрет українки» (1810-і рр., ДМШ), «Прядильниця» (1821, ЛКГ; другий варіант – ДМУОМ), «Дівчина з Поділля» (1800-і рр., ДМУОМ) (рис. 2).

При побіжному погляді може здатися, що на портретах зображена одна особа або принаймні рідні сестри. Та в дійсності жодного стереотипу в доборі портретованих Тропінін не припускався. Довершений овал обличчя, гладенько розчесані на проділ коси, оливковий відтінок шкіри, кароокість і чорнобровість, гладеньке чоло, помірно розвинені уста – сполученням цих типових для українок Правобережжя рис Тропінін домагався різновидів зовнішності і характерності. Але лише констатація етнічної своєрідності не створила б такого образу, якби митець не підкреслив романтичного серпанку у своїх героїнях: в їх нелукавих довірливих поглядах, щирих сором'язливих посмішках, прикрашених разками намиста.

Рис. 2. Дівчина з Поділля

Чоловічі селянські портрети Тропініна подільського періоду творчості демократичні за своїм змістом, вибором типажу і романтичні за своєю експресивністю. Але їх романтизм трохи іншого гатунку, ніж у жіночих портретах. Це переважно портрети-характери, а не портрети-типи. Вольові прикмети в характерах явно домінують. Звичайно, як і в жіночих портретах, Тропінін дає в «Українці з палицею» (ДМУОМ), «Портрет українського селянина» (КМРМ), «Портрет подільського селянина» (ДМУОМ), «Українському парубку» (ДМУОМ), «Українці середніх років», портрет Кармелюка (НТМОМ) виразні етнічні характеристики. Але насамперед, В.Тропінін прагне проникнути в характери своїх героїв, розгадати, що за зовнішністю ховається ледь прихована тривога[1, 86].

У 1910-х роках А. Монастирський створив ряд живописних робіт, присвячених життю народу. З-поміж них найкращі «Селянські типи» – портрети селян, в образах яких немов закарбувались сліди бідняцького життя: передчасна старість, страждання, невеселі думки. Ці роботи близькі до народних портретів П. Мартновича, творчість якого дуже цінував і добре знав А Монастирський. А. Монастирський завжди високо цінував характерний типаж, пильно придивлявся до людей, з якими зводила його доля. У жадобі пошуків нових вражень він часто бував у гущі народних мас, там і народився задум його прославленого «Паламаря». У 1932 р. він створив портрет-картину «Запорожець» (рис. 3), що став результатом глибокого зацікавлення художника історичним минулим України. Гостро індивідуальний і водночас переконливий типовий образ козака став яскравою алегорією лицарської доблесті та мужності народу, що протягом століть не раз виявляв їх визвольних битвах.

Рис. 3. Запорожець

Монастирський, як і інші західноукраїнські митці, добре знав творчість І. Рєпіна, зокрема його прославлених «Запорожців». У Галичині тоді широко розповсюджувалися репродукції з цієї картини. Одна з них завжди висіла у майстерні художника. Він любив показувати її своїм друзям, детально аналізував і беріг як реліквію Виразний національний типаж картини Рєпіна, майстерне психологічне ліплення характерів, віртуозний живопис не раз ставали об'єктом не тільки захоплення, а й глибокого дослідження митця, і особливо його твори на українську тематику, які були стимулом для багатьох митців України в їх пошуках [7,11.22,23].

У навчальному процесі постановки живопису людини вимагаються вміння малювати, знати можливості кольорової палітри, що дозволяє передати зовнішність натури, її характерні особливості, внутрішній зміст, цілісність образу.

Доречно звернутись до роздумів Ш. Бодлера, де він говорить про те що найперша властивість рисувальника полягає в неквапливому і добросовісному вивченні моделі. Тут художнику необхідно не тільки глибоке проникнення в індивідуальний склад моделі, але і здатність його узагальнювати. Свідомо відкидати деякі деталі, аби виділити саме характерне в моделі і чітко передати її облік. Введення портрета, по-іншому кажучи, ідеалізованої моделі, в історичні, релігійні, або фантастичні сюжети потребує, перш за все, тонкого розуміння при виборі моделі, і, без сумніву, може омолодити і оживити сучасний живопис занадто схильний, як, втім, і інші види мистецтва, задовольнятися наслідуванню і повторами старих майстрів.[6,96]

За радянської доби, керуючись метод соцреалізму, пропонувався не тільки високий ідейний зміст, але і досконала художню форму без якої ніякий зміст, ніяка ідея не дійде до розуму і серця людини. Творчий метод радянських художників вимагав від них простоти ясності засобів вираження доступні народу, але це тема окремого дослідження.

Вчення про єдність національної форми і соціалістичного змісту в радянському мистецтві отримало глибоку підтримку серед художників. Так, в своїй автобіографічній замітці народний художник РСФСР Ф. Юон говорить; «Я глибоко вірю, що найправильніший шлях до нев'янучого мистецтва полягає в культурі національного мистецтва, де загальнолюдське зустрічається з природним різноманіттям місцевої природи і народною традицією. Специфіка місцевого колориту і фарб, народного типажу і побуту, одягу і житла, архітектури і орнаменту, народного епосу і пісні світу рослинного і світу тваринного безмежно збагачує живопис, вносячи в нього тим більший міжнародний інтерес, створюючи невичерпне джерело постійної краси оновлення.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що означена проблема розглядається з позицій її значимості в історичному контексті і з точки зору актуальності сучасних підходів в образотворчому процесі у XXI ст. Матеріал ґрунтується на основі знакових творів світового мистецтва українських, російських, європейських художників.

Висновки**.** Проведений аналіз дає змогу прослідкувати значення типового образу в жанрах портрету, пейзажу і станкової картини і практично застосувати отримані відомості в навчальному процесі, враховуючи запит часу, глибше зрозуміти специфічні особливості сучасної дійсності. В основі української школи живопису лежить метод реалістичного тривимірного зображення форми в просторі. Розвиваючись, цей метод отримав деякі правки, які відповідали тим цілям і завданням, які стояли перед мистецтвом в різний час. На сьогодні він являє собою вже перевірений ряд положень, обов'язковий для студентів. При цьому передбачається, що студент вже має знання в об'ємі, необхідному для зображення людини, складної пластичної форми, що має певні індивідуальні риси, характери особистості. Питання типового в образотворчому мистецтві є актуальним, адже вміння розкрити художній образ сучасника, знайти типове в сьогоденні, створити художні образи людства в історичному контексті через призму художника XXI століття може бути цікавим в подальших розвідках.

Література

1. Степовик Д.В. Нариси з історії українського мистецтва. Українське мистецтво першої половини XIX століття. Київ: Мистецтво.1982. 191 с.
2. Огієвська І.В. Сергій Васильківський. Київ: Наукова думка,1980. 168 с..
3. Лясковская О. Я. Илья Ефимович Репин. Москва: Изд-во государственной Третьяковской галереи, 1953. 248.
4. Художественное наследство. Репин. Т. 2. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1949. 368 с.
5. Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. Москва: Изобразительное искусство, 1980. 208 с.
6. Бодлер Ш. Об искусстве. Москва: Искусство, 1986**.** С. 283-315.
7. Антон Монастирський. Альбом. Київ: Мистецтво,1980. 34 с.
8. Словарь иностранных слов. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей,1954. 699 с.

References

1. Stepovyk, D.V. (1982). Essays on the history of Ukrainian art. Ukrainian art of the first half of the XIX century. Kyiv: Art [in Ukrainian].
2. Ogievskaya, I.V. (1980). Sergii Vasylkivskiy. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
3. Lyaskovskaya O. Ya. Ilya Efimovich Repin. Moscow: Publishing House of the State Tretyakov Gallery, 1953. [in Ukrainian].
4. Artistic heritage. Repin. T. 2. (1949). Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Ukrainian].
5. Allenov, M.M. (1980). Alexander Andreevich Ivanov. Moscow: Fine Arts [in Ukrainian].
6. Baudelaire, S. (1986). On art. Moscow: Art, 283-315 [in Ukrainian].
7. Anton Monastyrsky. (1980). Album. Kyiv: Art [in Ukrainian].
8. Dictionary of foreign words. (1954). Moscow: State Publishing House of Foreign and National Dictionaries [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.01.2020
Прийнято до друку 12.02.2020

УДК 75.03 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221437

Лимар Ганна Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-4725-4572
limania85@gmail.com

Цитування:
Лимар Г. М. Антропологія українського авангарду в мистецтвознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 45-50.

Lymar A. (2020). The Anthropology of the Ukrainian avant-garde within artistic discourse. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 45-50 [in Ukrainian].

АНТРОПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Мета дослідження полягаєу висвітленні антропологічної сутності авангардного мистецтва у контексті розвитку мистецтвознавчого дискурсу щодо суспільної ролі мистецтва. **Методи дослідження**. Розкриття мети дослідження здійснено на основі застосування міждисциплінарності, системного та комплексного підходів, а також мистецтвознавчого методу, що сприяло отриманню певних результатів. **Наукова новизна** полягає у постановці та розробці актуальної теми антропності мистецтва авангарду, яка в науковому вимірі отримує все більше визнання. Авангард засвідчив зміну антропологічного контексту в мистецтві та посилив роль людини у сприйнятті авторського задуму митця, прихованого за формою і кольором художнього образу. **Висновки.** Гуманістична теорія сьогодення стверджує, що мистецтво зосереджене в очах глядача і авангард був початком такої інтерпретації культурно-мистецького процесу. Створений художниками авангарду творчий потенціал форм, цілей і концепцій продовжує впливати на розвиток мистецтва та різноманітні художні форми у багатьох його видах, зокрема в хореографії, архітектурі й навіть у моді та дизайні.

***Ключові слова*:** авангард, мистецтво, Україна, антропологія, трансгресія, цінності.

Лымар Анна Михайловна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Антропология украинского авангарда в искусствоведческом дискурсе

Цель исследования заключается в освещении антропологической сущности авангардного искусства в контексте развития искусствоведческого дискурса общественной роли искусства. **Методы исследования**. Раскрытие цели исследования осуществлено на основе применения междисциплинарности, системного и комплексного подходов, а также искусствоведческого метода, что способствовало получению определенных результатов. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной темы антропности искусства авангарда, которая в научном измерении получает все большее признание. Авангард показал изменение антропологического контекста в искусстве и усилил роль человека в восприятии авторского замысла художника, спрятанного за формой и цветом художественного образа. **Вывод**. Гуманистическая теория настоящего времени утверждает, что искусство сосредоточено в глазах зрителя и авангард был началом такой интерпретации культурно-художественного процесса. Созданный художниками авангарда творческий потенциал форм, целей и концепций продолжает оказывать влияние на развитие искусства во многих его видах, например в хореографии, архитектуре и даже в моде и дизайне.

Ключевые слова: авангард, искусство, Украина, антропология, трансгрессия, ценности.

Lymar Anna, *graduate student of the National Academy of Culture and Arts Management*

The Anthropology of the Ukrainian avant-garde within artistic discourse

The purpose of the article is to highlight the anthropological essence of avant-garde art in the context of the development of art discourse on the social role of art. **Methodology**. The purpose of the study was revealed based on the application of interdisciplinarity, systematic, and integrated approaches, as well as the method of art. The use of these methods of research contributed to obtaining their own results. **The scientific novelty** of the results obtained is to formulate and develop a topical theme of the anthropic art of the avant-garde, which is increasingly recognized in the scientific dimension. The avant-garde witnessed a change in the anthropological context in art and strengthened the role of man in the perception of the author's conception of the artist, concealed in the form and color of the artistic image. **Conclusions**. The humanist theory of today states that art is concentrated in the eyes of the viewer and the vanguard was the beginning of such an interpretation of the cultural and artistic process. Created by avant-garde artists, the creative potential of forms, goals, and concepts continues to influence the development of art and various art forms in many of its forms – choreography, architecture, and even in fashion and design.

Key words: avant-garde, art, Ukraine, anthropology, transgression, values.

©Лимар Г. М., 2020

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномена авангарду стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох спричинила до зміни осмислення художньої практики. Зазначимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В. Личковах, О. Петрова; аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О. Лагутенко, О. Яковлев, В. Вовкун; мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д. Горбачову, Ж.-К. Маркаде, О. Федоруку, Л. Кияновській, М. Криволапову, В. Фабер та ін. Проте є чимало дослідників авангарду, які не звертали уваги на антропологічний феномен художнього в соціумі та розвитку людини, а також не придавали належного значення впливу досягнень науки у XIX столітті на аксіологічні константи світоглядного поля художника.

Антропологічне дослідження авангарду, як і мистецтва загалом, носить міждисциплінарний характер і має дихотомічне значення – людина і мистецтво, як і людина і наука, людина і техніка й інші порівняльні виміри міри людського як критерію оцінки [1]. Антропний підхід вимагає застосування фундаментальних знань гуманітарних наук до вивчення мистецтва: художньої виразності, творчості, світосприйняття та мислення в їх історичному розвитку та антропологічному контексті. Кривцун О. А. наголошує на багатовимірності класифікацій і оцінок сучасного мистецтва як результату багатовекторності творчого пошуку самої людини [7]. У роботі В. Вовкуна мова йде і про антропологію авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця в контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій [3]. Міждисциплінарне дослідження аналізує виникнення, а також актуальність розвитку українських авангардних художніх утворень та мистців і, як наслідок, демонструє антропологічні особливості українського авангардного мистецтва.

Антропологічну сутність авангарду пояснює співставлення розвитку мистецтва XX століття з некласичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості – можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі XIX–XX століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої «горизонталі» людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури [18]. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть, і виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей.

Видатний нідерландський історик культури Йохан Хейзінга також відзначив, що в ході багатовікового розвитку культурного процесу відбувається поступове відділення мистецтва від вітальної функції суспільного життя та перетворення його у вільну самостійну діяльність людини [16]. На його думку, станковий живопис витіснив фрески, а мистецтво набуло рис інтимності, стало більш ізольованим, справою одинаків. У музиці це виявилося в тому, що камерна музика і романс, твори, які задовольняють естетичні потреби особистості, за своїм значенням стали більш затребуваними і популярнішими аніж масові форми мистецтва. Мистецтво набуло значення своєрідної високої культурної цінності [16, 227].

До XVIII століття мистецтво мало камерний характер і було благородною прикрасою привілейованої частини суспільства. У мистецтві шукали естетику життя, проте інтерпретували його як релігійність, або як розвагу та задоволення. Статус художника визначався його ремісничими здібностями. Із другої половини XVIII століття відбулася зміна парадигми естетичної свідомості й мистецтво стає фактором культури. На згасаючій хвилі релігійної свідомості виникає романтизм із його найвищою оцінкою естетичної насолоди на шкалі життєвих цінностей. Хвиля масового визнання суспільної ролі мистецтва та індивідуальності митця розвивається і наприкінці XIX століття досягає всіх верств освіченого населення. Мистецтво стає культурною цінністю всього суспільства, а художник набуває чи не сакрального значення. І через це відбувається активний пошук оригінальності, виявлення індивідуальності художника, що спонукає до зміни художньої виразності образів. Виникає імпресіонізм, фовізм, італійський футуризм та інші мистецькі течії. Безперестанна потреба нового та небаченого призводить мистецтво до трансгресивних змін початку XX століття.

Саме в «десятих роках» у Росії були освоєні нові художні форми вираження (імпресіонізм, постімпресіонізм, сезаннізм, фовізм, примітивізм, кубізм, італійський футуризм) і створені абсолютно нові художні культури:

неопримітивізм – починаючи з 1907–1909 років; кубофутурізм – у 1912–1914; лучизм Ларіонова – в 1912-1913; супрематизм – починаючи з 1913 року (декорації до опери Матюшина «Перемога над сонцем» з появою чорного квадрата в костюмі Похоронщіка); мальовничі рельєфи Татліна – починаючи з 1914 року; аналітичний метод Філонова (маніфест «зроблених картин» в 1914); органицизм Матюшина [6]. До 1915 року авангард у Росії перебував під впливом саме французького мистецтва, а з появою рельєфів Татліна та супрематизму К. Малевича набув оригінального звучання. Наприкінці 1920-х багато видів діяльності радянського авангарду змістилися від центрів до краю. Цей розвиток проявляється у творах літератури та мистецтва під час пізнього авангарду в Харкові, де футуризм і конструктивізм зазнали пізнього розквіту, що розвинувся з тісного взаємозв'язку з Росією та Західною Європою [19]. Українські митці згаданої пори досягали не просто європейських, а й світових вершин [12, 362].

Дослідники прийшли до висновку, що важливим чинником трансгресивних [9] змін у мистецтві є вплив науково-технічного прогресу суспільства та розвиток науки. Мистецтво більш чутливе, ніж наука до факторів розвитку, як суспільного, так і промислового, які, у свою чергу, постали причиною зміни ціннісних орієнтирів в образотворчому мистецтві.

Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила І. Тукова, яка відзначає першу третину XX століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла некласична (релятивістська) картина світу [14]. Це відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій науки та музики.

У науці з 1900 року по 1916 рік відбуваються такі відкриття: квантова гіпотеза (Планк, 1900), теорія відносності (1905), планетарна модель атома (Е. Розерфорд, 1911), модель атома (Н. Бор), загальна теорія відносності (А. Енштейн, 1916). У музичному мистецтві з'являється в 1913 році маніфест «Мистецтво шумів» Л. Руссоло, перший додекафонний твір А. Веберна «Оркестрова п'єса № 1», техніка синтетакорду М. Рославця, ультрахроматизм І. Вишнеградського (1918), тропи Й. Хауера (1919). В образотворчому мистецтві на зміну тривалим стилям і течіям попередніх епох у Франції прийшли нові мистецькі відгалуження: імпресіонізм, фовізм, футуризм, кубізм [8], дадаїзм, експресіонізм, імажинізм, ташизм, орфізм, сюрреалізм, конструктивізм, абстракціонізм, примітивізм сецесія, модерн, символізм та інші. Усі вони об'єднувалися принаймні за однією важливою ознакою – відмовою від зовнішньої схожості із життєвими реаліями, тому на перший план виступали такі характерні форми мислення, як метафоричність, асоціативність, фантастична образність, чуттєвість, абстрактність тощо.

Зазначені приклади засвідчують, що, як і наука, мистецтво теж стає непередбачуваним у своєму поступі. І такі процеси демонструють звільнення глибинного потенціалу людської підсвідомості й остаточну відмову від традицій. Людина зосередилася на своїх внутрішніх почуттях і власній особистості. На підставі цього співставлення доходимо висновку про вплив розвитку науки і техніки на свідомість мистця та ініціацію його мисленнєвих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві й, у кінцевому рахунку, – авангарду. Актуальною є філософія Ніцше в контексті використання програми самоперевершення [10] людини з позиції внутрішнього зростання. «Над авангардним мистецтвом незримо ширяла тінь суперлюдини – персонажа з естетики Ніцше, причетної до абсолютних величин Всесвіту», – констатує Д. Горбачев [15].

Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідженя мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюіс-Вільямс, Т. А. Доусон, Р. Беднарік використали нейропсихологічний підхід, суть якого полягає в тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинами внутрішнього уявлення [13].

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини ставить питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», що призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В. Карпова та Н. Сиротинської, розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей поміж віддаленими у часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства з притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких

інноваційних термінів, як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою в дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства [17]. І, продовжуючи цю думку, – для осмисленя антропологічної сутності авангарду. В авангардному мистецтві виникає органічна школа Матюшина (1918–1934), яка відстоювала ідею органічного зв'язку та нерозривності взаємовідносин людини і природи [6], що можна віднести не стільки до глибокої передтечі нейроарту, як до антропологічної сутності мистецтва.

Відтепер художник став центром уваги суспільства, а ремісничий характер образотворчого мистецтва залишився у минулому. Суспільна думка, художня критика, виставки, лекції слугують утвердженню високого значення мистецтва в цілому та художника зокрема. Мистецтво позбавилось прикладної і соціальної функції та стало інструментом пошуку нової образності, яким виступив авангард. Художні твори стають «маніфестаціями». Твір являє собою сукупність прийомів і засобів вираження – «колажність», створюючи можливість його «формалістичного» прочитання за допомогою різновекторного впливу його елементів. Проте, у хрестоматійній книзі Петера Бюргера [2], попри те, що він вважає мистецтво соціальною інституцією, знаходимо твердження про головну умову виникнення авангарду – наявність автономного мистецтва, його перехід від сакральної та придворної культури до чистого естетизму. І це може відноситися до автохтонного українського народного мистецтва. Адже авангард не є продовженням естетизму, а є якісно новою практикою, в якій виявляється нова сутність.

Окремим чинником, який вплинув на антропологію мистецтва, є колосальні економічні та соціальні зрушення в промисловому виробництві другої половини XX століття. В Україні період з 1860 по 1923 роки позначений в історії як період модернізації в економіці, пришвидшення темпів її розвитку, формування ранньоіндустріального суспільства [4]. Загалом поява нових форм, видів і засобів виробництва – електрики, телефону, телеграфу, автомобілів, аеропланів, фотографії, паротягу та модернового устаткування в галузях традиційного виробництва, кіновиробництва поставила перед митцями питання пошуку нових форм і засобів художнього вираження, а отже і розвитку мистецтва.

До того ж наукова революція Альберта Ейнштейна продемонструвала мінливість науки – у ній немає сталих форм мислення, вона з легкістю відкидає старі концепти та приймає нові. Усталена механістична картина світу, створена наукою упродовж XVIII – першої половини XIX століття, зникла, що багатьма (і художниками авангарду в тому числі) розцінювалося як світоглядна катастрофа. Проблема впливу світоглядних парадигм періоду науково-технічної революції на характер художньої творчості не досліджувалася. Проте такий взаємозв'язок є очевидним – авангард виник і розвивався в контексті впливу на свідомість людини колосальних змін, спричинених науково-технічними досягненнями кінця XIX і початку XX століття.

Основні напрями впливу науки і техніки, насамперед, на мистецтво Д. Попов вбачає у запозиченні художниками загальнонаукових методів аналізу і синтезу як провідного творчого методу. «Художня матерія» художниками авангарду розкладалась на найпростіші елементи, властивості котрих детально досліджувалися і демонструвалися публіці. Устремління до мінімалізму та максимального уникнення фігуративних елементів, аж до їх повного ігнорування в супрематизмі К.Малевича є генеральною лінією авангарду. І хоча художня система Філонова є протилежною цьому, все ж його аналітичний підхід, спрямований на опрацювання та насичення «атом за атомом» [6] живописної поверхні твору, підтверджує гіпотезу Д. Попова.

З виявлених елементів авангардистами синтезувався новий твір, і тим самим відкидалося наслідування природі, копіювання реально існуючих форм і об'єктів. У результаті експериментів твір набував нових властивостей. Авангард слідував і науковому процесу в безперервному самооновленні, прагнучи розвиватися настільки ж динамічно [11, 58]. Звідси йде поява безлічі течій в авангардному мистецтві.

Розвиваючи ці ідеї, слід зауважити на зміну формативного послання художника, його задуму посередництвом твору. Якщо в літературному творі все ж таки бачимо авторське послання читачеві або публіці, то в живописі такого немає – думка автора висловлена у безформному за художньою виразністю абстрактному творі, отже явно зрозуміти автора неможливо. Глядачеві твір надає можливість безлічі інтерпретацій, як, скажімо, поява чорного квадрата в костюмі Похоронщіка у 1913 році в декорації до опери

Матюшина «Перемога над сонцем», або чорний квадрат на білому тлі в трактаті О. Богомазова, опублікованому літом 1914 року як «найбільш викінчена форма», за словами автора [15, 2], або всесвітньо відомий, аніж чорний квадрат Матюшина та О. Богомазова, теж чорний квадрат К. Малевича із семантикою контенту, що знаменує кінець мистецтву, і до протилежного його значення – початку розквіту мистецтва. «Простейший художественный элемент выступает здесь в качестве знака, но знака, значение которого не предзадано изначально, оно произвольно предписано художником и может быть утеряно в ходе его передачи зрителю [11, 61] [*Найпростіший художній елемент виступає тут як знак, але знак, значення якого не визначено із самого початку, воно довільно написане художником і може бути втрачено у ході його передачі глядачеві*]», – вважає Д. Попов. Тобто художник не висловлює, або висловлює певний зміст у творі, і пропонує глядачеві віднайти для себе сенс, сформований під впливом запропонованої форми. Глядач має можливість зрозуміти послання художника на рівні інтуїції, висловлюючись сучасною науковою термінологією, можна сказати, що евристично [5].

Гуманістична теорія сьогодення стверджує, що мистецтво зосереджене в очах глядача і авангард був початком такої інтерпретації культурно-мистецького процесу. Створений художниками авангарду творчий потенціал форм, цілей і концепцій продовжує впливати на розвиток мистецтва та різноманітні художні форми у багатьох його видах, зокрема хореографії, архітектурі й навіть у моді та дизайні. Авангард засвідчив зміну антропологічного контексту в мистецтві та посилив роль людини у сприйнятті авторського задуму митця, захованого за формою і кольором художнього образу.

Література

1. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире ; отв. ред. О. А. Кривцун. Москва : ИНДРИК, 2017. 340 с.
2. Бюргер П. Теория авангарда. Москва : V-A-C Press, 2014.
3. Вовкун В. В. Український авангрард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2010. 197 с.
4. Водотика Т. Простір можливостей: Україна в добу заліза та пари. Київ : Кліо, 2018. 240 с.: іл.
5. Денисюк Ж. З., Збанацька О. М., Карпов В. В. Музейна евристика: теоретичні основи та практична реалізація // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія: наук. журнал. Київ: Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва, 2017. № 1. С. 3–10.
6. Жан-Клод Маркадэ. О рецепции русского авангарда в Европе. URL: https://www.vania-marcade.com/о-рецепции-русского-авангарда-в-европ/
7. Лиманская Л. Ю. Рецензия на книгу «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» // науч. электрон. журнал «Артикульт», РГГУ. 2017. № 28. С. 156.
8. Лицар. Дама. Авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ : Родовід, 2019. 128 с.
9. Личковах В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів, 2006. С. 79.
10. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ, 2016. С. 845.
11. Попов Д.А. Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2015. Т. 15, вып. 1. С. 58.
12. Роготченко О. О. Мистецтвознавство: Роздуми і життя. Київ, Фенікс. 2018. 788 с.: іл.
13. Сойкина Н. Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 «Археология» URL: http://kzdocs. docdat.com/docs/index-8175.html
14. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва XX століття у співвідношенні з некласичною науковою парадигмою // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
15. Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом. / Авт.-упор. Д. О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.: іл.
16. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва: Прогресс-Академия, 1992. С. 227.
17. Karpov V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 2. С. 117–183.
18. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21 – 36.
19. Vera Faber. Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Bielefeid: Transcript Verlag, 2019. 416 p.

References

1. Antropologiya iskusstva. Yazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menyayushchemsya mire. (2017). Otv. red. O.A. Krivtsun. M.: INDRIK. p. 340. [in Russian].

2. Bjurgher P. (2014). Teoryja avangharda. M.: V-A-C Press. [in Russian].

3. Denysjuk Zh. Z., Zbanacjka O. M., Karpov V. V. (2017). Muzejna evrystyka: teoretychni osnovy ta praktychna realizacija. Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informologhija: nauk. zhurnal. – K.: Nacionaljna akademija kerivnykh kadriv kuljtury i mystectva. 1. p. 3-10. [in Ukrainian].

4. Karpov V., Syrotynska N. (2018). Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectva: nauk. zhurnal. K.: Milenium. 2. pp. 117-183. [in Ukrainian].

5. Karpov V., Syrotynska N. (2018). Neuroart in the context of creativity. Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectva: nauk. zhurnal. K.: Milenium. 1. pp. 21-36. [in Ukrainian].

6. Khëjzyngha J. (1992). Homo ludens. V teny zavtrashnegho dnja. M.: Proghress-Akademyja. p. 227. [in Russian].

7. Ljutyj T. (2016). Nicshe. Samopereversheннja. Kyiv. p. 845. [in Ukrainian].

8. Lycar. D. (2019). Avanghard. Rozmova Valentyny Klymenko z Zhanom-Klodom Markade. Kyiv: Rodovid. p. 128. [in Ukrainian].

9. Lychkovakh V. (2006). Dyvosad kuljtury: Vybrani statti z estetyky, kuljturologhiji, filosofiji mystectva. Chernighiv. p. 79. [in Ukrainian].

10. Lymanskaja L.Ju. (2017). Recenzyja na knyghu «Antropologhyja yskusstva. Jazыk yskusstva y mera chelovecheskogho v menjajushhemsja myre». Nauch. Эlektron. Zhurnal «Artykuljt», RGhGhU, 28. p. 156. [in Russian].

11. Popov D.A. (2015). Avanghard kak «nauchnoe» yssledovanye yskusstva. Yzvestyja Saratovskogho unyversyteta. Ser. Fylosofyja. Psykhologhyja. Pedaghoghyka. 15 (10). p. 58. [in Russian].

12. Roghotchenko O. O. (2018). Mystectvoznavstvo: Rozdumy i zhyttja. Kyiv, Feniks. p. 788. [in Ukrainian].

13. Sojkyna N. Ju. Zhyvopysj эpokhy paleolyta v systeme kuljturnыkh cennostej Evrazyy: avtoref. dys. na soyskanye uchen. step. kand. yst. nauk: spec. 07.00.06 "Arkheologhyja". Sojkyna Nataljja Jurj'evna. – Rezhym dostupa: http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html [in Russian].

14. Tukova I. (2013). Rozvytok muzychnogho mystectva KhKh stolittja u spivvidnoshenni z neklacychnoju naukovoju paradyghmoju. Mystectvoznavchi zapysky. Kyiv. 24. pp. 241–248. [in Ukrainian].

15. Ukrajinsjkyj avanghard 1910 – 1930 rokiv: Aljbom. (1996). Avt.-upor. D.O. Ghorbachov. K.: Mystectvo. p. 400 s.: il. [in Ukrainian].

16. Vera Faber. (2019). Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Bielefeid: Transcript Verlag. p. 416. [in German].

17. Vodotyka T. (2018). Prostir mozhlyvostej: Ukrajina v dobu zaliza ta pary. K.: Klio. p. 240: il. [in Ukrainian].

18. Vovkun V.V. (2010). Ukrajinsjkyj avanghrard v konteksti zakhidnojevropejsjkykh kuljturotvorchykh procesiv (10-kh – pochatku 30-kh rr. KhKh st.) : dys. na zdobuttja nauk. stup. kand. kuljt.: 26.00.01 “Teorija ta istorija kuljtury”. K.: NAKKKiM. p. 197. [in Ukrainian].

19. Zhan-Klod Markade. O retseptsii russkogo avangarda v Evrope. Rezhim dostupu: https://www.vania-marcade.com/o-retseptsii-russkogo-avangarda-v-evrop/ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2020
Прийнято до друку 22.04.2020

УДК 739
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221440

Наумов Олег Геннадійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID:https//orcid.org/0000-0002-3668-1165

Цитування:
Наумов О. Г. Емальєрне мистецтво в мистецтвознавчому дискурсі. Історіографічне дослідження. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 51-57.

Naumov O. (2020). Enamel art within art discourse. Historiographical research. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 51-57 [in Ukrainian].

ЕМАЛЬЄРНЕ МИСТЕЦТВО В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ. ІСТОРІОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета дослідження полягає у висвітленні стану наукового студіювання процесу розвитку емальєрного мистецтва у контексті мистецтвознавства. **Методи**. Відповідно до поставленої мети обрано комплекс дослідницьких методик сучасного мистецтвознавства, що базуються на антропному підході до аналізу мистецьких явищ, а також методи евристичного та герменевтичного пізнання у поєднанні із використанням історико-хронологічного, системного методів. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних результатів. Аналіз історіографії засвідчив наявність наукового мистецтвознавчого дискурсу щодо місця і ролі емальєрного мистецтва у художній творчості, що виник на початку XXI століття. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці і розробці актуальної, малодослідженої теми генези та еволюції українського емальєрного мистецтва. Результати студіювання сутності емальєрного мистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні проблем сучасного мистецтва та розвитку мистецтвознавчої науки. **Висновки**. Робиться висновок про те, що емальєрне мистецтво в Україні набуло значення мистецького явища, яке має свою історію, теоретичну базу, визначену періодизацію, техніко-технологічну основу. Історіографічне дослідження мистецтвознавчого дискурсу емальєрного мистецтва засвідчило наявність достатньої кількості наукової літератури з історії художньої емалі, розглядається та характеризується генеза та розвиток техніки гарячої емалі у різні періоди історичного розвитку. На основі антропного принципу робиться уточнення усталених наукових поглядів на історичний поступ емальєрства. У теорії мистецтва спостерігається намагання вчених встановити місце і роль станкового і монументального емальєрного мистецтва у структурі мистецтвознавства. На основі розгорнутого в українській науці мистецтвознавчого дискурсу автором робиться висновок, що емальєрне мистецтво набуло жанрових ознак окремого виду мистецтва, яке має синкретичний характер.

Ключові слова: історіографія, емальєрне мистецтво, дискурс, художня емаль, гаряча емаль, техніка гарячої художньої емалі, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, ювелірне мистецтво.

Наумов Олег Геннадьевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Эмальерное искусство в искусствоведческом дискурсе. Историографическое исследование

Цель исследования заключается в освещении состояния научного изучения процесса развития эмальерного искусства в контексте искусствоведения. **Методы**. В соответствии с поставленной целью избран комплекс исследовательских методик современного искусствоведения, основанные на антропному подходе к анализу художественных явлений, а также методы эвристического и герменевтического познания в сочетании с использованием историко-хронологического, системного методов. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных результатов. Анализ историографии показал наличие научного искусствоведческого дискурса о месте и роли эмальерного искусства в художественном творчестве, возникший в начале XX века. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной, малоисследованной темы генезиса и эволюции украинской эмальерного искусства. Результаты изучения сущности эмальерного искусства могут служить важной составляющей в исследовании проблем современного искусства и развития искусствоведческой науки. **Выводы**. Делается вывод о том, что эмальерное искусство в Украине приобрело значение художественного явления, которое имеет свою историю, теоретическую базу, определенную периодизацию, технико-технологическую основу. Историографическое исследования искусствоведческого дискурса эмальерного искусства показало наличие достаточного количества научной литературы по истории художественной эмали, рассматривается и характеризуется генезис и развитие техники горячей эмали в разные периоды исторического развития. На основе антропного принципа делается уточнение устоявшихся научных взглядов на исторический прогресс эмальерства. В теории искусства наблюдается попытка ученых установить место и роль станковой и монументальной эмальерного искусства в структуре искусствоведения. На основе развернутого в украинской науке искусствоведческого дискурса автором делается вывод, что эмальерное искусство приобрело жанровых признаков отдельного вида искусства, которое имеет синкретический характер.

Ключевые слова: историография, эмальерное искусство, дискурс, художественная эмаль, горячая эмаль, техника горячей художественной эмали, изобразительное искусство, декоративное искусство, ювелирное искусство.

©Наумов О. Г., 2020

Naumov Oleg, *Postgraduate student, National Academy of Management Culture and Arts*

Enamel art within art discourse. Historiographical research

The purpose of the article is to shed light on the state of the scientific study of the process of the development of enamel art in the context of art. **Methodology.** In accordance with this goal, a set of research methods of contemporary art criticism based on an anthropic approach to the analysis of artistic phenomena, as well as methods of heuristic and hermeneutic cognition combined with the use of historical-chronological, systemic methods, were selected. The use of these methods of research contributed to obtaining their own results. An analysis of historiography has shown that there is a scientific discourse on the place and role of the enamel art in artistic creation that emerged in the early 21st century. **The scientific novelty** of the obtained results is the formulation and development of a topical, little-researched theme of the genesis and evolution of Ukrainian enamel art. The results of the study of the essence of enamel art can be an important component in the study of contemporary art and the development of art science. **Conclusions.** It is concluded that enamel art in Ukraine has acquired the value of an artistic phenomenon that has its history, theoretical basis, definite periodization, technical and technological basis. The historiographical study of the artistic discourse of enamel art has shown that there is a sufficient amount of scientific literature on the history of enamel art, and the genesis and development of hot enamel technique in different periods of historical development is considered and characterized. Based on the anthropic principle, the refinement of established scientific views on the historical progress of enamel. In the theory of art, there is an attempt of scientists to establish the place and role of the easel and monumental enamel art in the structure of art. On the basis of the art discourse developed in Ukrainian science, the author concludes that enamel art has acquired genre characteristics of a particular type of art and has a syncretic character.

Key words: historiography, enamel art, discourse, artistic enamel, hot enamel, the technique of hot artistic enamel, fine arts, decorative art, jewelry.

Актуальність теми. Мистецтво художньої емалі – синкретичний вид мистецтва у якому використовуються способи вираження притаманні живопису, графіці та іншим видам мистецтв із використанням технічних та технологічних можливостей емалі і матеріалу основи твору. Історіографія складного явища художньої творчості, яким є мистецтво художньої емалі, представлена працями українських та зарубіжних вчених, котрі досліджують різноманітні теми художньої творчості вираженої за допомогою емалі, як зокрема, особливості техніки та технологію виготовлення творів способом гарячої емалі, історію виникнення такого виду мистецтва та його роль і місце у суспільному житті, його образотворчість та декоративність, шлях до станкового та монументального маштабування мистецтва, діяльність творчих шкіл та творчість майстрів цього напряму мистецтва.

Аналіз публікацій. Українська історіографія емальєрного мистецтва перебуває у стані формування, появляються наукові розвідки у фахових виданнях, готуються та захищаються дисертації. Дисертаційні дослідження є вагомим напрямом української історіографії емальєрного мистецтва. Зокрема, серед інших праць виділяється дисертація Ю. О. Довгань присвячена дослідженню української емалі як нового виду станкового і монументального мистецтва [1]. Дослідницею розкрита цілісна картина розвитку емалі на території України у хронотопі історичного поступу та доведено окремішність українського емальєрного мистецтва, що має ознаки загальноукраїнської глокальної системи з її локальними особливостями. Ю. О. Довгань здійснила аналіз творчої практики сучасних українських художників-емальєрів, мистецьких шкіл та осередків емальєрної творчості [2], визначила сучасний стан, проблеми і тенденції розвитку українського емальєрства. Емаль розглянута як засіб оздоблення архітектурного і дизайн-середовища [3].

Дана робота є першою працею в межах теорії та історії мистецтвознавства, де емаль, як зазначає Довгань Ю.О., системно розглянута як окремий вид образотворчого мистецтва [4]. Підкреслимо, що загально прийнято емаль відносити до декоративно-прикладного виду мистецтва. Проте, дослідниця відносить емаль до образотворчого мистецтва. Очевидно, що висновок дослідниці стосується емалі, як нового виду станкового [5] і монументального мистецтва. Таким чином, можливо дійти висновку, що емальєрне мистецтво у контексті художньої культури є трансграничним. Цим висновком доповнюємо висловлену думку Довгань Ю.О. про належність емалі до образотворчого мистецтва.

З огляду на те, що дисертація Довгань Ю.О. є першою спробою наукового студіювання процесу становлення та розвитку емальєрного мистецтва важливо розглянути яких висновків дійшла дослідниця. Щонайперше, вона розглядає еволюцію емальєрного мистецтва в Україні як цілісне явище, включаючи витоки, передумови виникнення, етапи становлення і розвитку, тобто за історико-хронологічним принципом.

Вона висловлює думку про те, що процес розвитку емалі на території України мав дискретний характер та відбувався під постійним впливом розвитку емальєрного мистецтва Європи. Більшість технологій, пов’язаних з цим видом, є адаптованим запозиченням з давньогрецьких, давньоримських, візантійських, французьких, австрійських і російських зразків. Розглядаючи домонгольський період розвитку емальєрного мистецтва російський дослідник

Андрейко С.С. теж пов'язує його розвиток із впливом візантійської образотворчої традиції [6].

Таке твердження є дискусійним і суперечить антропному підходу розгляду мистецьких явищ та не розкриває взаємовпливів культур. За антропним принципом об'єктивна реальність спрямовується людиною на вирішення своїх потреб побутування, ментального сприйняття світу та його відображення доступними йому засобами у мистецтві. Доведено, що мистецькі твори виконані у техніці емалі в Україні мають цілий ряд місцевих характерних особливостей і здобутків. Про це свідчать численні знахідки на території України, які переважно належать до скіфського періоду та періоду Русі, підтверджуючи існування такої технології незалежно від Візантії чи інших впливів.

Твердження, що техніка емалювання була "привнесена" на Русь не може бути сприйнятою через її існування ще раніше в Подніпров'ї до встановлення тісних культурних та релігійних зв'язків із Візантією. Такий аргумент є на користь тези про існування емальєрного мистецтва у кочових народів українського степу. На Русі існували ремесла емалювання в Києві, Чернігові, Володимирі, Галичі та інших княжих містах у яких використовували фарби власного виробництва, котрі за якістю поступалися візантійським, але є свідченням наявності власної емальєрної школи.

Інші дослідники теж відзначають наявність на теренах України власної мистецької школи та школи емальєрства. Зокрема, Кара-Васильєва Т.В. і Чегусова З.А. зазначають, що техніка оздоблення емаллю мистецьких виробів відома ще у Стародавньому Єгипті, а «Браслети та фібули з кольорової, так званої виямчастої емалі виготовлялися і на території України в Придніпров'ї у III – V ст.. Збереглися також перегородчасті емалі Київської Русі XI ст." [7, 265]. Також доктор мистецтвознавства Шмагало Р.Т., розглядаючи історичні підвалини українського емальєрства пише про «численні майстерні ювелірних виробів поліхромно-інкрустаційного стилю Північного Причорномор'я в епоху гунів IV ст. н. е." [8, 45], які стали каталізаторами широкого розквіту емалі у Західній Європі доби меровінгів.

Досліджуючи українське емальєрство у контексті мистецтва художнього металу Шмагало Р.Т. зазначає, що «Найбільш ранні пам'ятки художньої емалі у Західній Європі IX ст., у Візантії – X – XII ст. На території України вироби відомі з III – V ст., з часів Київської Русі ..." [9, 55]. Історик Рибаков Б.О., розкриваючи історію Русі, яскраво характеризує прикладне мистецтво цієї епохи: «Золоті прикраси, прикрашені немеркнучою кольоровою емаллю, тонкі вироби з срібла зі сканью і зерню, з черню і позолотою, витончена чеканка, художня обробка зброї - все це ставило Русь врівень з передовими країнами Європи. Недарма німецький знавець ремесел Теофіл з Падерборна (XI ст.), перераховуючи у своїй записці про різні мистецтва (Schedula diversarum artium (Використання різніх професій)), країни, що прославилися в тій чи іншій майстерності, назвав на почесному місці і Русь, майстри якої були відомі за її рубежами своїми виробами «з золота з емаллю і з срібла з черню» [10, 348]. Можемо констатувати дискусійність у питанні еволюції емальєрного мистецтва в історії мистецтвознавства.

З чим варто погодитися та підкреслити висновок Ю. О. Довгань, що сучасна художня емаль – це оригінальний самостійний вид станкового і монументального мистецтва, який має свої особливості і розвивається в річищі загальнохудожнього процесу. Перехід до станкових і монументальних форм, що остаточно відбувся в емальєрному мистецтві в Україні на початку XXI століття, спричинений змінами культурно-історичних умов, ознайомленням із досвідом зарубіжних колег, приходом в цю галузь монументалістів, живописців, графіків, скульпторів та цілим рядом технологічних факторів, серед яких: суттєве спрощення технології за рахунок електрифікації багатьох процесів, значне здешевлення матеріалів для емалювання, використання сталі, в якості основи для художньої емалі, та значне розширення колірної палітри емалевих фарб.

До наукових доробків Ю. О. Бородай відноситься підготовлене нею на основі дисертаційної роботи енциклопедичне видання – альбом «Українська емаль» [11] в якому презентовано досягнення національної емальєрної школи на межі XX – XXI століть, твори майстрів емальєрного мистецтва, історію та технологію гарячої емалі.

Як відзначає О. Сом-Сердюкова, у цьому альбомі даються відповіді на багато питань, пов'язаних із світом емалі. Дослідниця, і що важливо, митець-практик емальєрного мистецтва, на основі історичного досвіду цього виду мистецтва, родинного та власного досвіду роботи з емаллю, розгорнуто розкриває стан сучасного розвитку станкової емалі в Україні [11, 8].

Яскраво розкриває сутність Ю. О. Бородай, не як вченого, а як митця-емальєра її альбом-каталог «Графіка. Емаль» у якому вона пише: «Цінність техніки емалі вбачаю ще й у тому, що в ній художник немовби співпрацює з фізичними силами природи – вогнем, світлом, водою. Ти ніколи не знаєш який результат отримаєш після випалу емалі, тож її створення захоплює настільки, що стає покликанням на все життя» [12].

Презентацію творчого доробку родини продовжує каталог робіт О. Бородая [13], постать

якого в українському мистецтвознавстві вимагає окремого наукового студіювання. Художня цінність емалі, її виразність і здатність протистояти часові, за його визнанням, сподвигнули на заняття цією технікою і у кінцевому рахунку – до відродження майже згаслої в Україні наприкінці ХХ століття техніки гарячої емалі та доведення її висоти емальєрного мистецтва як самостійної живописної техніки. У своїх спостереженнях за властивостями емалі Олександр Бородай відзначає її випадковість, яка «дає можливість … по-іншому подивитися на звичайне, дає надію зробити крок у незнане» [13, 23]. Мистецтвознавчий аналіз творчого доробку виявляє у його художніх творах метафоричність, філософську емпатію, емоційність та експресивність, романтизм, ліричність, пошук нових прийомів і методів роботи з матеріалом.

Мистецтво художньої емалі подільського художника Юркова І.М. представлене у альбомі-каталозі «Емальєр» [14]. Свою творчість у техніці гарячої емалі митець розпочав у 1993 році і уже наступного року відбулися його персональні виставки у Хмельницькому та Тернополі. Формування авторського стилю можливо простежити за історико-хронологічним метод та назвою творів, діапазоном тем і сюжетів. І. М. Юрков працює у двох видових категоріях – у техніці перегородчастої емалі та в техніці живописної емалі. Альбом представляє роботи митця «космічно-філософського», духовно-християнського спрямування, фолькльорно-декоративної, історичної тематики та Шевченкіана.

З часу підготовки Ю. О. Довгань* дисертації та її захисту у 2008 році зроблені нею висновки [4, 19] щодо історіографії емальєрного мистецтва є наразі актуальними. Зокрема, опрацювання та аналіз наявних літературних джерел свідчить, що мистецтво художньої емалі в Україні, все ще залишається маловивченим з наукової точки зору явищем, і комплексні наукові дослідження, присвячені цій проблемі, майже практично відсутні. Проте, є і зрушення у науковому студіюванні такого мистецького явища як емаль.

Проведений аналіз історіографії емальєрного мистецтва засвідчив, що значну увагу дослідники приділяють дослідженню питання використання емалі в ювелірному мистецтві. Розвиток українського ювелірства та емалі кінця ХХ – початку ХХІ століть нероздільний від загальноєвропейських мистецьких процесів вважає доктор мистецтвознавства Р. Т. Шмагало [15]. Водночас, на його думку, оцінка цього процесу потребує врахування еволюції художнього металу з урахуванням його історично сформованих галузей.

Аналізуючи мистецтво художньої емалі у творчості ювелірів України кінця ХХ – початку ХХІ століття дослідниця Пасічник Л. відзначає, що у цей період відбувається перехід традиційно прикладних видів до сфери станкового і монументального мистецтва. Проте, технологічна складність емальєрного мистецтва, попри його багатство виражальних можливостей, дозволяє одиницям професійних ювелірів використовувати їх у своїй творчості. Через це в ювелірному мистецтві України широко використовуються холодні емалі [16, 90].

Сучасні емалі як засіб творення художнього образу в мистецтві класичного ювелірного дому “Лобортас” розглядає Луць С.В. [17]. У його дисертації досліджено особливості творчості провідної ювелірної компанії КюД «Лобортас» у просторі новітнього ювелірного мистецтва України на зламі ХХ– ХХІ століть [18]. Автором комплексно проаналізовано основні складові творчого здобутку митців ювелірної фірми. Він відзначає, що художньо-конструктивне експериментаторство та ексклюзивність рукотворних формотворчих процесів є головним у творчому стратегуванні фірми. В дисертації розглянуто генезис формування та головні чинники концепції конструктивного механізму художньої системи митців фірми «Лобортас».

Раціональний розподіл технологічно-технічних та художньо-конструкторських засобів утворюють фундамент для формування та подальшого ефективного розвитку власної стилістичної бази та утворенню стилю, який названо «Романтичний авангард». Поруч з характеристикою домінуючих мотивів автор зауважує, що твори митців фірми виділяються застосуванням великої кількості дорогоцінних металів, широкої палітри коштовних каменів та емалей. Проте, Луць С.В. не аналізує техніку гарячої емалі. Його дисертація проілюстрована зразками ювелірних виробів фірми, серед яких є деякі зразки із використання техніки гарячої емалі, що може слугувати як джерело для дослідження.

Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Луць С.В. продовжує дослідження ювелірного мистецтва України на зламі ХХ – ХХІ століття. Він аналізує генезису основних чинників еволюційних трансформацій у ювелірному мистецтві та встановив, що узагальнення власних експериментальних аспектів в технологічній площині, активне впровадження в творчий процес прогресивних дизайнерських ідей та

*У дівоцтві Довгань Ю.О. мала прізвище Бородай Ю.О. та є донькою основоположника української емальєрної школи Олександра Бородая.

напрацьованого за численні роки досвіду попереднього покоління майстрів, що спеціалізувалися на ювелірному мистецтві, вивело українських ювелірів на новий якісний етап розвитку.

Оптимальне співвідношення традиційних методів та новаторських експериментальних чинників технологічного та творчого процесу загалом сформувало загальну концепцію розвитку новітнього українського ювелірства та сприяє народженню нових творчих форм реалізації потенціалу українських художників-ювелірів. Всі ці аспекти виводять сучасних українських митців ювелірства на шлях ефективної адаптації до нових принципів роботи та трансформації у простір європейського ювелірного арт-ринку, де філософія концепції дизайну, методів синтезу художньо-образного і конструктивно-технологічного формотворення є головними чинниками поступу новітнього ювелірного мистецтва [19, 93]. Тут ми доходимо висновку, що емаль у ювелірному мистецтві розглядається як засіб реалізації художньо-образного формотворення, а не як вид мистецтва.

Мистецтво прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття досліджує Кравченко М. Я. [20]. Її дисертація присвячена європейському контексту, художнім особливостям та персоналіям. У цьому річищі вона згадує і мистецтво емалі. Кравченко М.Я. подає нове трактування прикраси як конструктивно-пластичної форми з використанням різних матеріалів. Вона відзначає, що на початку XXI ст. стає помітною тенденція до розширення діапазону прикрас в Україні. Митці виходять за рамки ювелірного мистецтва, перебуваючи на межі образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва. До прикрас звертаються митці-професіонали в царині кераміки, текстилю, ковальства, скла, дерева, моделювання одягу, навіть живопису та архітектури. У Східній Європі (Чехія, Словаччина, Польща, Естонія, Латвія, Росія та Україна) актуальним було апелювання до історичних форм прикрас, народного мистецтва через відродження давніх технік ювелірного мистецтва (емаль, скань, зернь).

Викладачка ювелірного мистецтва кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка Барбалат О.В. досліджує техніку гарячої емалі в Україні. Дослідниця надає характеристику емальєрному мистецтву, його стану розвитку, відзначає, що більшість майстрів емальєрної справи використовують технологію вільної емалі, інколи в поєднанні з виїмчастою, рідше, перегородчастою [21].

У роботі Барбалат О.В. характеризується школа Бородая О.А., як “самостійний аспект декоративного мистецтва сучасної України”. Проте з такою оцінкою погодитися можливо лише частково, адже творчість найвідомішого художника-монументаліста вітчизняної емальєрної справи О. Бородая, засновника напрямку монументалістики у емальєрному мистецтві, наставника цілого покоління майстрів розглядається не як “аспект”, а як явище у сучасному мистецтвознавстві.

Тут додамо, що Довгань Ю.О. досліджує українську емаль як новий вид станкового і монументального мистецтва у контексті образотворчого мистецтва, а не декоративного. Протиріччя у поглядах дослідників можливо пояснити тим, що дискурс щодо місця і ролі емальєрного мистецтва в художній культурі України не набув аксіоматичного значення.

Вагомим науковим доробком в історіографії емальєрства є двотомна праця Шмагало Р.Т. у якій грунтовно досліджено ремесла і галузі виробництва художнього металу [22]. Що стосується емальєрного мистецтва, то слід відзначити, що автор розглядає його як складову мистецтва художного металу, який відносить до декоративно-ужиткового мистецтва. Праця має енциклопедичний характер і тому у першому її томі про світовий та український художній метал у розділі про емальєрство коротко і побіжно охарактеризовано основні етапи розвитку цього виду мистецтва в Україні та названо сучасних майстрів-емальєрів.

Проте у другому томі, присвяченому розвитку художнього металу в Україні у XX – XXI століттях, Шмагало Р.Т. подає розлогу характеристику емальєрству у контексті ювелірного мистецтва першої половини XX століття. Він докладно характеризує за історико-хронологічним принципом процес розвитку золотарства, основні його етапи, відзначає, що емаль використовувалася спочатку як допоміжний засіб у декоруванні творів, а згодом набуває самостійного звучання та стає домінантою у розкритті семантики творчого задуму.

Мистецтво емалі Р. Т. Шмагало вважає традиційним для України, а його відродження відносить до епохи модерну, що “повністю відповідало тодішньому процесові відновлення ремесел та народних промислів з обов’язковим осучасненням їх і наданням нового звучання” [23, 45]. У дискурсі про роль і місце емальєрного мистецтва у художній творчості, його приналежність до декоративного чи образотворчого видів мистецтв, важливим є його ремарка, що “емаль яскраво утвердила свої можливості як образотворчого виду ще в епоху Візантії”.

Розкриваючи творчість Олени Кульчицької автор відзначає, що своє перше визнання вона отримує саме за твір декоративного мистецтва у емалевій техніці. Однак, у її творчості образність

розкривається як абстрактно-геометрична орнаментика в стилі сецесії і вона розвиває сецесійний напрямок емальєрства. Характеризуючи творчість мисткині Марії Дольницької, автор говорить про "образну спрямованість її творів, продиктованою психологічною мотивацією віри у прекрасну гармонію Природи, Людини і Творця" [8, 47]. Марія Дольницька надає техніці перетинчастої емалі виразно образотворчого характеру. Відгукуючись на творчість Ярослави Музики автор вживає термін "образотворчі засоби емалі".

Отже, зробимо висновок, що шлях техніки гарячої емалі від ремесла, мосяжництва та промислів до емальєрства, як виду мистецтва в його станковому значенні був розпочатий на початку XX століття і на кінець століття досяг форм монументальності. Початок цього шляху яскраво позначений творчістю Олени Кульчицької, Марії Дольницької і Ярослави Музики, які зуміли розкрити образотворчі властивості емалі. Таким чином, в теоретичному дискурсі мистецтвознавства можливим є відзначити синкретичний характер емальєрного мистецтва, яке у декоративному мистецтві носить прикладний характер, а у образотворчому постає як цілісне явище творчого акту.

На завершення, узагальнюючи викладений матеріал, можливо зробити висновок. Історіографічне дослідження мистецтвознавчого дискурсу емальєрного мистецтва засвідчило наявність достатньої кількості наукової літератури з історії художньої емалі, яка є вагомим внеском у розробку історії мистецтва. Розглядається та характеризується генеза та розвиток техніки гарячої емалі у різні періоди історичного розвитку людства. На основі антропного принципу робиться уточнення усталених наукових поглядів на історичний поступ емальєрства. У теорії мистецтва спостерігається намагання вчених встановити місце і роль станкового і монументального емальєрного мистецтва у структурі мистецтвознавства. Спостерігається наявність думок про емальєрство у його станковому та монументальному жанрі як складової декоративного, і як складової образотворчого мистецтва. На основі розгорнутого в українській науці мистецтвознавчого дискурсу автором робиться висновок, що емальєрне мистецтво, в силу його особливостей техніки виконання та матеріалів, є міжвидовим художнім явищем присутнім як у декоративному мистецтві, зокрема, ювелірному, так і образотворчому мистецтві. У декоративному мистецтві емальєрство носить прикладний, допоміжний характер. В образотворчому мистецтві є основним засобом вираження та створення станкових та монументальних образно-пластичних форм.

Література

1. Довгань Ю.О. Емальєрне мистецтво в Україні: Історичний досвід та сучасний стан. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. за спец. 17.00.05 (образотворче мистецтво). Київський національний університет будівництва і архітектури. Київ, 2008.
2. Довгань Ю.О. Сучасне емальєрне мистецтво півдня України // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2007. №12. С. 40-47.
3. Довгань Ю.О. Нові аспекти використання гарячої емалі в архітектурному середовищі // Мистецтвознавство України. К.: СПД Пугачов О.В. Київ, 2007. Вип. 8. С. 84-88 ; *Довгань Ю.О.* Нові аспекти художньо-декоративного оздоблення інтер'єрів і екстер'єрів // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. К.: КНУБА, 2005. Вип. 14. С. 159-163.
4. Довгань Ю.О. Емальєрне мистецтво в Україні: історичний досвід та сучасний стан. Автореф. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. Харків: ХДАДіМ, 2009.
5. Довгань Ю.О. Шляхи розвитку станкової емалі в Україні // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Під загальною редакцією Н.Є. Трегуб. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4,5,6. С. 27-29.
6. Андрейко С.С. Развитие русской домонгольской эмали в контексте историко-культурного взаимо-действия Руси и Византии // Вестник ИрГТУ, 2015. № 4 (99). С. 181 – 185.
7. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. К.: Либідь, 2005. С. 265.
8. Шмагало Р.Т. Енциклопедія художнього металу. Т.2. Художній метал України XX – поч. XXI ст. Львів: Апріорі, 2015.
9. Шмагало Р.Т. Енциклопедія художнього металу. Т.1. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. Львів: ЛНАМ, 2015.
10. Рыбаков Б.А. Мир истории. Начальные века русской истории. М.: Молодая гвардия, 1984. 348 с.
11. Бородай Ю. О. Українська емаль / Альбом-каталог. К.: Укр. письменник, 2013. 264 с.
12. Бородай Юлія. Графіка. Емаль. К.: Атлант ЮМС, 2004. 120 с.
13. Бородай Олександр. Емаль. Альбом-каталог. К.: Укр. письменник, 2013. 64 с.
14. Юрков І.М. Емальєр. Альбом-каталог. Хмельницький: ФОП Мельник А.А., 2015. 72 с.
15. Шмагало Р.Т. Художня емаль та ювелірство України у світі XX – початку XXI ст. // II-й міжн. фест. емалі в Україні. Каталог. К.: Фенікс, 2013. С. 90 – 95.
16. Пасічник Л. Мистецтво художньої емалі в творчості ювелірів Укаїни кінця XX – початку XXI століття: образно-пластичні особливості // II-й міжн. фест. емалі в Україні. Каталог. К.: Фенікс, 2013.
17. Луць С.В. Сучасні емалі як засіб творення художнього образу в мистецтві класичного ювелірного дому "Лобортас" // II-й міжн. фест. емалі в Україні. Каталог. К.: Фенікс, 2013. С. 83 – 85.
18. Луць С.В. Творчість митців КЮД «Лобортас» у контексті українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI століття. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист. за спец. 17.00.06 (декоративне мистецтво). Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017.

19. Луць С. В. Ювелірне мистецтво України на зламі XX – XXI ст.: генезис поступу // Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2019. Том 2. № 1.

20. Кравченко М. Я. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017.

21. Барбалат О. Мистецтво народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 121-123.

22. Шмагало Р.Т. Енциклопедія художнього металу. Т.1. Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. Львів: ЛНАМ, 2015. 420 с., 1780 іл.; *Шмагало Р.Т.* Енциклопедія художнього металу. Т.2. Художній метал України XX – поч. XXI ст. Львів: Апріорі, 2015. 276 с., 668 іл.

References

1. Dovghanj Ju.O. (2008). Emaljjerne mystectvo v Ukrajini: Istorychnyj dosvid ta suchasnyj stan. Dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst. za spec. 17.00.05 (obrazotvorche mystectvo). Kyjivsjkyj nacionaljnyj universytet budivnyctva i arkhitektury. Kyiv. [in Ukraine]

2. Dovghanj Ju.O. (2007). Suchasne emaljjerne mystectvo pivdnja Ukrajiny. Visnyk Kharkivsjkoji derzhavnoji akademiji dyzajnu i mystectv. Kharkiv: KhDADM. #12. S. 40-47. [in Ukraine]

3. Dovghanj Ju.O. (2007). Novi aspekty vykorystannja gharjachoji emali v arkhitekturnomu seredovyshhi. Mystectvoznavstvo Ukrajiny. K.: SPD Pughachov O.V. Kyiv. Vyp. 8. 84-88; Dovghanj Ju.O. (2005). Novi aspekty khudozhnjo-dekoratyvnogho ozdoblennja inter'jeriv i ekster'jeriv. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannja. K.: KNUBA. Vyp. 14. S. 159-163. [in Ukraine]

4. Dovghanj Ju.O. (2009). Emaljjerne mystectvo v Ukrajini: istorychnyj dosvid ta suchasnyj stan. Avtoref. Dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst. Kharkiv: KhDADiM. [in Ukraine]

5. Dovghanj Ju.O. (2007). Shljakhy rozvytku stankovoji emali v Ukrajini. Tradyciji ta novaciji u vyshhij arkhitekturno-khudozhnij osviti, Pid zaghaljnoju redakcijeju N.Je. Treghub. Kharkiv: KhDADM. 4,5,6. S. 27-29. [in Ukraine]

6. Andrejko S.S. (2015). Razvytye russkoj domongholjskoj эmaly v kontekste ystoryko-kuljturnogho vzaymodejstvyja Rusy y Vyzanty. Vestnyk YrGhTU. 4(99), 181 – 185. [in Russia]

7. Kara-Vasyljjeva T., Cheghusova Z. (2005). Dekoratyvne mystectvo Ukrajiny KhKh stolittja. K.: Lybidj, 265. [in Ukraine]

8. Shmaghalo R.T. (2015). Encyklopedija khudozhnjogho metalu. T.2. Khudozhnij metal Ukrajiny XX – poch. XXI st. Ljviv: Apriori. [in Ukraine]

9. Shmaghalo R.T. (2015). Encyklopedija khudozhnjogho metalu. T.1. Svitovyj ta ukrajinsjkyj khudozhnij metal. Klasyfikacija, terminologhija, stylistyka, ekspertyza. Ljviv: LNAM. [in Ukraine]

10. Rybakov B.A. (1984). Myr ystoryy. Nachaljnыe veka russkoj ystoryy. M.: Molodaja ghvardyja. 348 s. [in Ukraine]

11. Borodaj Ju. O. (2013). Ukrajinsjka emalj. Aljbom-katalogh. K.: Ukr. pysjmennyk, 264. [in Ukraine]

12. Borodaj Julija. (2004). Ghrafika. Emalj. K.: Atlant JuMS, 2004, 120. [in Ukraine]

13. Borodaj Oleksandr. (2013). Emalj. Aljbom-katalogh. K.: Ukr. pysjmennyk, 64. [in Ukraine]

14. Jurkov I.M. (2015). Emaljjer. Aljbom-katalogh. Khmeljnycjkyj: FOP Meljnyk A.A.,72. [in Ukraine]

15. Shmaghalo R.T. (2013). Khudozhnja emalj ta juvelirstvo Ukrajiny u sviti XX – pochatku XXI st. II-j mizhn. fest. emali v Ukrajini. Katalogh. K.: Feniks. 90 – 95. [in Ukraine]

16. Pasichnyk L. (2013). Mystectvo khudozhnjoji emali v tvorchosti juveliriv Ukajiny kincja XX – pochatku XXI stolittja: obrazno-plastychni osoblyvosti. II-j mizhn. fest. emali v Ukrajini. Katalogh. K.: Feniks. [in Ukraine]

17. Lucj S.V. Suchasni emali jak zasib tvorennja khudozhnjogho obrazu v mystectvi klasychnogho juvelirnogho domu "Lobortas," II-j mizhn. fest. emali v Ukrajini. Katalogh. K.: Feniks, 2013, 83 – 85. [in Ukraine]

18. Lucj S.V. (2017).Tvorchistj mytciv KJuD «Lobortas» u konteksti ukrajinsjkogho juvelirnogho mystectva kincja XX – pochatku XXI stolittja. Dys. na zdob. nauk. stup. kand. myst. za spec. 17.00.06 (dekoratyvne mystectvo). Ljviv: Ljvivsjka nacionaljna akademija mystectv. [in Ukraine]

19. Lucj S. V. (2019). Juvelirne mystectvo Ukrajiny na zlami XX – XXI st.: ghenezys postupu. Demiurgh: ideji, tekhnologhiji, perspektyvy dyzajnu. Tom 2. # 1. [in Ukraine]

20. Kravchenko M. Ja. (2017). Mystectvo prykras v Ukrajini ostannjoji tretyny XX – pochatku XXI stolittja: jevropejsjkyj kontekst, khudozhni osoblyvosti, personaliji. Dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystectvoznavstva za specialjnistju 17.00.06 – dekoratyvne i prykladne mystectvo. Ljviv: Ljvivsjka nacionaljna akademija mystectv. [in Ukraine]

21. Barbalat O. (2019). Mystectvo narodzhene voghnem: starovynna tekhnika gharjachoji emali na terenakh suchasnoji Ukrajiny. Kuljturni ta mystecjki studiji XXI stolittja: naukovo-praktychne partnerstvo: materialy mizhnarodnogho sympoziumu, 6 chervnja. 2019 r. M-vo kuljt. Ukrajiny; Nac. akad. ker. kadriv kuljt. i mystec. Kyjiv: NAKKKiM. C. 121-123. [in Ukraine]

22. Shmaghalo R.T. (2015). Encyklopedija khudozhnjogho metalu. T.1. Svitovyj ta ukrajinsjkyj khudozhnij metal. Klasyfikacija, terminologhija, stylistyka, ekspertyza. Ljviv: LNAM. 420 s., 1780 il.; Shmaghalo R.T. Encyklopedija khudozhnjogho metalu. T.2. Khudozhnij metal Ukrajiny XX – poch. XXI st. Ljviv: Apriori. 276 s., 668 il. [in Ukraine]

Стаття надійшла до редакції 21.02.2020
Прийнято до друку 22.03.2020

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.82:7.071.2(477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221442

Білаш Ольга Сергіївна,
Заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного
мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/:0000-0002-6910-2238
bilash.olga96@gmail.com

Цитування:
Білаш О. С. Постать Олега Сталінського як предмет мистецтвознавчого дослідження у джерелах періодики. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 58-62.

Bilash O. (2020). The Figure of Oleg Stalinskiy as a subject of art history research in the Sources of Periodicals. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 58-62 [in Ukrainian].

ПОСТАТЬ ОЛЕГА СТАЛІНСЬКОГО ЯК ПРЕДМЕТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ У ДЖЕРЕЛАХ ПЕРІОДИКИ

Метою публікації є вивчення мистецтвознавчих джерел, які слугували підґрунтям для створення детального балетознавчого аналізу творчої індивідуальності Олега Сталінського. **Методологія роботи** включає використання таких мистецтвознавчих методів дослідження: культурно-історичний, системний, типологічний, порівняльний, художньо-стилістичний аналіз. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що вперше досліджено джерела періодики другої половини ХХ століття, на основі яких визначено мистецькі здобутки О. Сталінського. **Висновки**. Сценічний досвід О. Сталінського в періодичних наукових і публіцистичних виданнях представлений у форматі наукових статей, балетознавчих рецензій, записок, відгуків на прем'єрні вистави. В історіографії творчості танцівника виділено два періоди: радянський, коли постать О. Сталінського розглядалася переважно в контексті становлення національної тематики у вітчизняному балетному театрі (Б. Бідненко, І. Боровський, В. Гузій, Б. Львов-Анохін, Б. Молчанов, Є. Ніколаєнко, І. Прохоренко, А. Смотрич, С. Яковлев), та сучасний (Л. Вишотравка, О. Паламарчук, О. Петрик), коли на основі накопиченої інформативної бази було комплексно проаналізовано творчий шлях артиста.

Ключові слова: Олег Сталінський, український балетний театр, класичний танець, історіографія.

Белаш Ольга Сергеевна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искувств*

Личность Олега Салинского как предмет искусствоведческого исследования в источниках периодики

Целью публикации стало изучение искусствоведческих источников, которые послужили основой для создания детального искусствоведческого анализа творческой индивидуальности Олега Сталинского. **Методология работы** включает использование следующих культурологических методов исследования: культурно-исторический, системный, типологический, сравнительный, художественно-стилистический анализ. **Научная новизна** публикации заключается в том, что в ней впервые исследованы источники периодики второй половины ХХ века, на основе которых определены творческие результаты деятельности А. Сталинского. **Выводы.** Сценический опыт О. Сталинского в периодических научных и публицистических изданиях представлен в формате научных статей, балетоведческих рецензий, записок, отзывов на премьерные спектакли. В историографии творчества танцовщика выделено два периода: советский, когда личность О. Сталинского рассматривалась преимущественно в контексте становления национальной тематики в отечественном балетном театре (Б. Бидненко, И. Боровский, В. Гузий, Б. Львов-Анохин, Б. Молчанов, Е. Николаенко, И. Прохоренко, А.Смотрич, С. Яковлев) и современный (Л. Вишотравка, А. Паламарчук, А. Петрик), когда на основе накопленной информативной базы был комплексно проанализирован творческий путь артиста.

Ключевые слова: Олег Сталинский, украинский балетный театр, классический танец, историография.

Bilash Olha, *Honored Worker of Culture of Ukraine Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

The figure of Oleg Stalinskiy as a subject of art history research in the sources of periodicals

The purpose of the article became the learning of art history sources which were the foundation for creating a detailed ballet analysis of art individuality of Oleg Stalinskiy. **The methodology** of the work includes using these art history research methods: historical and cultural, system, typological comparative, and artistic-stylistic analysis. **The scientific novelty** of the publication is that it first explored the second half of the twentieth-century sources of

©Білаш О. С., 2020

periodicals, on the basis of which the artistic achievements of O. Stalinskiy were determined. **Conclusions.** O.Stalinskiy's stage experience in periodical scientific and non-fiction publications is presented in the form of scientific articles, ballet reviews, notes, reviews on premiere performances. There are two periods in the historiography of the dancer's creative work: the Soviet period when O. Stalinskiy's figure was considered mainly in the context of the formation in national themes in the domestic ballet theater. (B. Bidnenko, I. Borovskyi, V. Huzii, B. Lvov-Anokhin, B. Molchanov, Y.Nikolaienko, I. Prokhorenko, A. Smotrych, S. Yakovlev), and modern (L. Vyshotravka, O.Palamarchuk, O.Petryk), when the creative path of the artist was comprehensively analyzed on the accumulated information base.

Key words: Oleg Stalinskiy, Ukrainian ballet theatre, classical dance, historiography.

Актуальність теми дослідження. В українській науковій і публіцистичній літературі можна знайти чимало відомостей про творчу спадщину славетного українського танцівника Олега Миколайовича Сталінського (1906–1990). Свій сценічний шлях – 54 роки на сцені – артист розпочав у складі балетної трупи Київського державного оперного театру ім. К. Лібкнехта (тепер – Київський національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка), згодом вдосконалювався в провідних фахівців балетного мистецтва в Ленінграді у К. Вязем, В. Семенова та В. Пономарьова. З другої половини 1940-х років професійна діяльність артиста була пов'язана з трупою Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка* (тепер – Львівський національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), де танцівник працював з 1946 року й до кінця свого життя.

Упродовж тривалої сценічної роботи постать видатного театрального майстра неодноразово ставала предметом уваги радянських, меншою мірою – пострадянських мистецтвознавців, які на шпальтах часописів та наукових видань розглядали різні сторони обдарування артиста, визначали вплив його творчості на формування школи чоловічого балетного виконавства в Україні.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що піднята в публікації проблематика розглядається в науковій площині вперше. Історіографія творчих здобутків О. Сталінського, власне, і стала предметом дослідження даної наукової розвідки.

Метою публікації стало вивчення мистецтвознавчих джерел, які слугували підґрунтям для створення детального балетознавчого аналізу творчої індивідуальності Олега Сталінського.

Виклад основного матеріалу. Систематичний аналіз творчих здобутків О. Сталінського в радянських періодичних виданнях (головним чином це були центральні та регіональні газети – «Культура і життя» «Вечірній Київ», «Вільна Україна», «Львівська правда»), розпочався з другої половини XX століття, коли у вітчизняних театрах у перше повоєнне десятеліття** активізувалося мистецьке життя.

Так, яскраву характеристику ролі Олекси Довбуша, втілену О. Сталінським під час гастролей балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка на київській сцені, було надано в публікації В. Гузія «Хустка Довбуша» («Вечірній Київ», 1953, 8 серпня) [4, 3]. У статті йшлося про однойменний балет композитора А. Кос-Анатольського, написаний на широкому документальному матеріалі з використанням народних мотивів гуцулів. Про художній образ, створений О. Сталінським, В. Гузій зазначав, що переконливими засобами артистичного мистецтва, зокрема, надзвичайною акторською майстерністю, артистові вдалося втілити глибокоемоційний образ відважного ватажка опришків. «Довбуш у його виконанні – мужній, сміливий і благородний. Артист, поряд з рисами борця за визволення народу, тонко розкриває глибину почуттів Довбуша до головної героїні Дзвінки», – писав про танцівника театрознавець [4, 3].

Цікаве сценічне втілення отримала в О. Сталінського роль Візиря з балету «Сім красунь» К. Кара-Караєва. Коментарі щодо сценічного образу можна зустріти в балетній рецензії Є. Ніколаєнка «Творча майстерність» («Вільна Україна», 1954, 29 жовтня) [7, 4]. На думку балетознавця, великою вдачею для артиста стала його відмова від трафаретного образу театрального «злочинця». «Стрункий візир вражає своїм внутрішнім маразмом і нелюдськими якостями. Кожний рух, кожний елемент танцю О. Сталінського пройнятий великим змістом, підкреслює суть візира – прагнення до влади», – писав про танцівника мистецтвознавець [7, 4]. У рецензії також наголошувалося, що найвдалішою сценою, де був зайнятий О. Сталінський, стала картина в скарбниці, де, примірявши на себе чужу корону, візир дізнається про повернення шаха і раптово перетворюється на улесливого, покірного слугу.

Реалістично представлений О. Сталінським Ватажок злодіїв Генрих із балету А. Кос-

* Далі по тексту – Львівського ДАТОБ ім. І. Франка.

** Йдеться про закінчення Другої світової війни.

Анатольського «Сойчине крило» став предметом аналізу в однойменній публікації І. Боровського («Вільна Україна», 1957, 6 лютого) [2, 4]. Автор зазначив, що переконлива акторська гра, а також прекрасний характерний грим, який, за словами Боровського, «завжди відзначається у О. Сталінського великою майстерністю», допоміг артистові зробити образ не лише високохудожнім, але й оригінальним. Рецензент також наголосив, що в «прочитанні» ролі відчувалося власне ставлення танцівника до свого персонажа, характер якого він розкрив засобами гострої сатири і гротеску.

Участь О. Сталінського в балетній виставі К. Кара-Караєва «Тропою грому» було висвітлено в однойменній розгорнутій рецензії С. Яковлева «Тропою грома» («Львівська правда», 1963, 1 червня) [13, 4]. Театрознавець відзначив, що роль плантатора Герда була однією з найскладніших у спектаклі, адже потребувала від її виконавця не формального, «штампового» зображення негативного персонажу, а відтворення його індивідуальних рис характеру. Критик, зокрема, писав про акторське перевтілення О. Сталінського: «Він зумів переконливо продемонструвати два обличчя Герда: одне – з піднесеним аристократизмом у взаємодіях із білими людьми або поблажливо байдужого в спілкуванні з темношкірими рабами, й інше – людиноненависницьке» [13, 4]. Позитивні відгуки театрознавця отримала також одна зі складних сцен спектаклю за участю О. Сталінського і Л. Мариної (Фанні), яка була проведена із справжнім творчим підйомом і прекрасною акторською майстерністю.

Олег Сталінський у ролі полководця Марка Красса з балету «Спартак» А. Хачатуряна постав у центрі публікації А. Смотрич «Факел свободи» («Вільна Україна», 1965, 26 листопада) [12, 4]. Автор статті наголосив, що, з одного боку, танцівник представив типовий образ римського аристократа, з іншого – створив «повний сценічного перевтілення» портрет підступного й розбещеного представника верхівки римської еліти. «Приємно, що О. Сталінський не втратив почуття міри і малює образ реалістичними барвами», – зазначив А. Смотрич [12, 4].

Окреме місце в історіографії проблеми посідають мистецтвознавчі відгуки щодо балету «Спартак», підготовлені самим О. Сталінським. Так, у листопаді 1965 року з'явилися одразу дві статті – ««Спартак» у Львові», («Комсомольский прапор», 16 листопада) [11, 4] та «Свято в театрі – свято у серці» («Вільна Україна», 28 листопада) [10, 4], присвячені львівській прем'єрі балету «Спартак» А. Хачатуряна. Значний сценічний досвід (на момент виходу статті за плечима О. Сталінського нараховувалося вже близько 40 років сценічного життя) дозволив танцівникові аргументовано висвітлити як позитивні сторони вистави, так і вказати на певні прорахунки. Окремий акцент танцівник-критик зробив на участі автора музики – А. Хачатуряна в підготовці спектаклю. Він писав: «Наслідуючи великі традиції <...>, А. Хачатурян створив свої балетні партитури як твори симфонічні, пронизані танцювальними ритмами. <...> Однією з особливостей «Спартака» є введення в неї [виставу – *авт.*] хору. Це сприяє монументальності, поєднанню оркестрового звучання та масової дії на сцені» [11, 3].

Розгорнуту статтю «Під прапором радості», присвячену 50-річчю сценічної діяльності О. Сталінського, було представлено в часописі «Львівська правда» (1972, 15 січня) [5, 3]. Її автор – відомий радянський мистецтвознавець Б. Львов-Анохин надав високу оцінку творчій роботі артиста, слушно наголосивши на тому, що О. Сталінський належав до того покоління українських артистів, яке сформувало повноцінний хореографічний репертуар українського національного балету («Лілея», «Маруся Богуславка», «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Лісова пісня», «Орися», «Тіні забутих предків» тощо). «Балетний актор нового типу, – писав про ювіляра рецензент, – він намагався підкорити танцювальну техніку створенню реалістичних, повнокровних, психологічно насичених образів» [5, 3]. Б. Львов-Анохін підкреслив, що становленню акторської майстерності соліста багато в чому сприяло його навчання як у провідних майстрів балетної сцени, таких як Б. Ніжинська, К. Вязем, М. Горошенкова, В. Пономарьов, В. Семенов, Г. Березова, так і професіоналів драматичного мистецтва – І. Чужого та К. Котлубай. Усе це, на думку балетознавця, дозволило О. Сталінському створювати образи, відзначені «такою виразністю і тонкістю обробки, яким могли позаздрити досвідчені драматичні актори» [5, с. 3]. Аналізуючи період сценічної роботи танцівника, коли той подолав рубіж – 50 років сценічної діяльності, – науковець наголосив, що, залишивши сольну кар'єру, О. Сталінський перейшов до тих мімічних ролей, із яких починав у юні балетні роки, проте «повернувся до них у всеозброєнні майстерності», завдяки чому отримав здатність «захоплення найменшою епізодичною роллю», яку із високою майстерністю робив справжньою окрасою будь-якого спектаклю [5, 3].

Невмерущий народний гумор, втілений О. Сталінським у ролі Старшого свата з балету Ф. Яруліна «Шурале» засобами досвідченої акторської гри, було розглянуто в балетознавчій рецензії Б. Бідненка «Крила Сюїмбіке» («Вільна Україна», 1974, 13 березня) [1, 4]. На думку автора статті, персонаж був розкритий зі всією образною повнотою та пластичною виразністю. «Балетна міміка цього досвідченого актора старшого покоління поєднується із справді захоплюючим оптимізмом», – коментував роботу О. Сталінського Б. Бідненко [1, 4].

Лекційний досвід артиста став об'єктом наукової уваги мистецтвознавця І. Прохоренко. У статті «Ескіз до портрету молодої людини» («Культура і життя», 1974, 29 грудня) [1, 2] вона наголосила на важливості позатеатральної роботи танцівника, пов'язаної з вихованням культурного рівня потенційної глядацької аудиторії. На думку автора публікації, здійснювана артистом діяльність відігравала важливу роль у формуванні особистості з високим культурним рівнем та громадянськими ідеалами – добротою, чесністю, сприяла підсиленню мистецького смаку тощо.

З нагоди 70-річного ювілею О. Сталінського було підготовлено публікацію відомого драматичного актора Б. Молчанова «Артист балету» («Львівська правда», 1976, 16 січня) [6, 3]. Розмірковуючи над сценічним талантом танцівника, автор статті пригадує найхарактерніші ролі Сталінського, різножанровість яких вражає діапазоном та мистецтвом акторського перевтілення. «Складно перерахувати всі ролі цього видатного танцівника, – пише Б. Молчанов. – Ні, не танцівника, а артиста балету, тому що в будь-якій ролі його балетна техніка слугувала розкриттю образа, надзавдання, характеру» [6, 3]. Серед партнерок О. Сталінського театрознавець називає таких відомих радянських прим, як Г. Уланова, З. Лур'є, Є. Єршова, В. Ільїнська, Н. Слободян, з кожною з яких солістові вдалося створити неповторні сценічні дуети в багатьох виставах академічної спадщини та постановках радянської тематики. Розкриваючи секрет дивовижного творчого довголіття артиста, Б. Молчанов пише про невтомне служіння О. Сталінського балетному мистецтву, намагання відтворити якнайбільшу галерею ліричних та характерних образів, «зіграних гаряче, пристрасно, новаторські» [6, 3].

Пострадянський період історіографії творчих досягнень О. Сталінського представлений меншою мірою. Серед авторів – досвідчений мистецтвознавець О. Паламарчук і представники молодої генерації сучасних науковців – Л. Вишотравка та О. Петрик.

Так, розгорнуту статтю щодо творчої постаті О. Сталінського було надруковано в часописі «Просценіум» (2006, № 3) [8, 22–24]. Авторка публікації «Мистецьке довголіття Олега Сталінського» – мистецтвознавець О. Паламарчук висвітлила життєвий шлях артиста, починаючи з дитячих років, які митець провів у Києві. Основну частину тексту присвячено сценічним здобуткам О. Сталінського – ролям, втіленим на сцені Львівської Опери. Саме тут, на думку балетознавця, повною мірою розкрився талант танцівника. О. Паламарчук наголошує, що з 1973 року, увійшовши в «поважний» сценічний вік, артист перейшов із високотехнічних партій на ролі, які потребували яскравої акторської реалізації. До них, зокрема, належали: Марк Красс і Лентулл («Спартак» А. Хачатуряна), Клопен («Есмеральда» Ц. Пуні), Інквізитор («Тіль Уленшпігель» Є. Глебова) тощо. Не обійшла стороною авторка статті й діяльність артиста, пов'язану з популяризацією театрального мистецтва в широких глядацьких колах поза межами театру. Йдеться про лекторську роботу О. Сталінського, коли він як представник товариства «Знання» провів чимало бесід із любителями театру на теми: «Духовний світ людини», «Культура поведінки», «Я люблю тебе, життя» тощо. Підсумовуючи виклад власного мистецтвознавчого матеріалу, О. Паламарчук наводить слова танцівника, які як найкраще характеризують його власне життєве кредо: «Роль не закінчується тоді, коли спадає завіса. Артист і в житті має бути носієм прекрасного» [8, 24].

Метою наукової розвідки Л. Вишотравки «Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини XX століття» («Мистецтвознавчі записки», 2018, вип. 34) [3, 175–181] став аналіз сценічного доробку танцівника, пов'язаний із роками його роботи на сцені Київського державного оперного театру ім. К. Лібкнехта. Авторка ґрунтовно довела, що О. Сталінський зробив вагомий внесок у формування національної хореографічної школи. Кожна його роль, на її думку, ставала високим технічним і яскравим акторським досягненням. Упродовж 20 років роботи на сцені театру О. Сталінському вдалося співпрацювати з багатьма відомими радянськими балетмейстерами (М. Дисковський, Л. Жуков, В. Литвиненко, Р. Баланотті, Є. Вігілєв, Г. Березова тощо), кожен з яких вплинув на формування в танцівника цінного досвіду роботи як в експериментальних виставах, так і в спектаклях академічної спадщини.

Цікавий мистецтвознавчий матеріал щодо творчого шляху О. Сталінського можна віднайти в статті артиста Львівського національного академічного театру опери та балету України ім. С. Крушельницької Олега Петрика «Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre» [«Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру»] («Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв», 2018, № 4) [14, 232–235]. Насамперед автор запропонував власну диференціацію ролей його відомого попередника: балети академічної спадщини; спектаклі, створені за радянської доби; вистави української національної тематики. О. Петрик залучив до вже відомого мистецтвознавчого матеріалу власні записи спогадів про танцівника, зафіксовані у червні 2018 року від сина артиста – Павла Сталінського. Автор публікації наголосив, що найголовнішою рисою виконавської майстерності зіркового майстра сцени стала його здатність органічно поєднувати у сценічній творчості бездоганний рівень виконавської техніки та високий акторський професіоналізм.

Отже, наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній уперше досліджено джерела періодики другої половини XX – початку XXI століть, на основі яких визначено мистецькі здобутки О .Сталінського.

Підсумовуючи викладений у науковій розвідці матеріал, наголосимо на таких висновках**.** Сценічний досвід О. Сталінського в періодичних наукових і публіцистичних виданнях представлений у форматі наукових статей, балетознавчих рецензій, записок, відгуків на прем’єрні вистави. В історіографії творчості танцівника виділено два періоди: радянський, коли постать О. Сталінського розглядалася переважно в контексті становлення національної тематики у вітчизняному балетному театрі (Б. Бідненко, І. Боровський, В. Гузій, Б. Львов-Анохін, Б. Молчанов, Є. Ніколаєнко, І. Прохоренко, А. Смотрич, С. Яковлев), та сучасний (Л. Вишотравка, О. Паламарчук, О. Петрик), коли на основі накопиченої інформативної бази було комплексно розглянуто творчий шлях артиста.

Література

1.Бідненко Б. Крила Сюїмбіке. // Вільна Україна. 1974. 13 березня. С. 4.

2.Боровський І. «Сойчине крило». // Вільна Україна. 1957. 6 лютого. С. 4.

3.Вишотравка Л. Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини XX століття // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 34. С. 175–181.

4.Гузій В. «Хустка Довбуша» // Вечірній Київ. 1953. 8 серпня. С. 3.

5.Львов-Анохин Б. Под флагом радости // Львовская правда. 1972. 15 января. С. 3.

6.Молчанов Б. Артист балета. // Львовская правда. 1976. 16 января. С. 3.

7.Ніколаєнко Є. Творча майстерність // Вільна Україна. 1954. 29 жовтня. С. 4.

8.Паламарчук О. Мистецьке довголіття Олега Сталінського // Просценіум. 2006. № 3. С. 22–24.

9.Прохоренко І. Ескіз до портрету молодої людини // Культура і життя. 1974. 29 грудня. С. 2.

10. Сталінський О. Свято в театрі – свято у серці // Вільна Україна. 1965. 28 листопада. С. 4.

11. Сталинский О. Спартак во Львове // Львовская правда. 1965. 4 ноября. С. 4.

12. Смотрич А. Факел свободи // Вільна Україна. 1965. 26 листопада. С. 4.

13. Яковлев С. Тропою грома // Львовская правда. 1963. 1 июня. С. 4.

14. Petryk O. Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 232–235.

References

1.Bidnenko, B. (1974 13th of March). The wings of Syuimbike. Vil′na Ukrayina, 4 [in Ukrainian].

2.Borovsky, I. (1957 6 th of February). Soybean Wing. Vil′na Ukrayina, 4 [in Ukrainian].

3.Vyshotravka, L. (2018). The role of Oleg Stalinsky's creativity in the formation of the domestic school of male ballet performance in the first half of the twentieth century. Mystetstvoznavchi zapysky, 34, 175 – 181 [in Ukrainian].

4.Huziy, V. (1953 8th of August). Dovbusha's headscar. Vechirniy Kyyiv, 3 [in Ukrainian].

5.Lvov-Anokhin, B. (1972 15th of January). Under the flag of joy, L'vovskaya Pravda, 3 [in Ukrainian].

6.Molchanov, B. (1976 16th of January). Ballet dancer. L'vovskaya Pravda, 3 [in Ukrainian].

7.Nikolayenko, YE. (1954 29th of October). Creative skill. Vil′na Ukrayina, 4 [in Ukrainian].

8.Palamarchuk, O. (2006). Oleg Stalinsky's artistic longevity. Proscenium, 3, 22 -24 [in Ukrainian].

9.Petryk, O. (2018). Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre. Visnyk Natsional′noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul′tury i mystetstv, 4, 232–235[in Ukrainian].

10. Prokhorenko, I. (1974 29th of December). Sketch of a portrait of a young man. Kul′tura i zhyttya, 2 [in Ukrainian].

11. Stalinsky, O. (1965 28th of November). Holiday in the theater - a holiday in the heart. Vil′na Ukrayina, 4 [in Ukrainian].

12. Stalinsky, O. (1965 4th of November). Spartacus in Lviv. L'vovskaya Pravda, 4 [in Ukrainian].

13. Smotrych, A. (1965 26th of November). Freedom torch. Vil′na Ukrayina, 4 [in Ukrainian].

14. Yakovlev, S. (1963 1th of June). A trail of thunder. L'vovskaya Pravda, 4 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.12.2019
Прийнято до друку 19.01.2020

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221740

Гриценюк Роман Анатолійович,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри хореографії Рівненського
державного гуманітарного університету
*ORCID: https://orcid.org/:*0000-0002-5361-7210
flashrivnedance@ukr.net

Цитування:
Гриценюк Р. А. Специфіка сальси як хореографічного феномена в контексті світового соціокультурного простору *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 63-67.

Gritsenyuk R. (2020). Specificity of salsa as a choreographic phenomenon in the context of the world socio-cultural space. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 63-67 [in Ukrainian].

СПЕЦИФІКА САЛЬСИ ЯК ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФЕНОМЕНА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мета статті – виявити специфіку сальси як складного хореографічного феномену в контексті розвитку соціокультурного та соціомистецького простору другої половини XX – початку XXI ст.; визначити стилістичні та техніко-технічні особливості популярних видів сальси на сучасному етапі розвитку соціальних та шоу-танців. **Методологія дослідження.** Для досягнення мети у дослідженні застосовано такі методи наукового пізнання, як: метод історизму, що посприяв вивченню особливостей формування та зародження сальси; типологічний метод – для виявлення факторів впливу на формування, розвиток та трансформацію сальси і визначення особливостей даного процесу; метод порівняльного аналізу, спрямований на виявлення спільних та відмінних елементів популярних сучасних стилів сальси; метод мистецтвознавчого аналізу – для визначення характерних стилістичних ознак Сальси як соціального та шоу-танцю. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження сальси як складного культурного, мистецького та соціального явища; досліджено процес формування та розвитку сальси в історичній ретроспективі; проаналізовано найтиповіші танцювальні рухи та фігури танцю сальса; на основі мистецтвознавчого аналізу, виявлено характерні стилістичні ознаки «колумбійської сальси», «сальси Касіно», «сальси Лос-Анджелес», «сальси-Метрополітен», «Домініканської Сальси», «сальси-фристайл», «сальси-Руеда» та ін.; розглянуто та охарактеризовано практичні та теоретичні аспекти діяльності міжнародних фестивалів сальси. **Висновки.** Сальса як багатонаціональний танцювально-музичний комплекс сформувався внаслідок складних транзакцій, закодованих у різноманітних стилях танцю. Сучасна сальса – результат розвитку традиційних латиноамериканських жанрів та їх наступної американізації. Надзвичайно популярний у всьому світі танець позбавлений, на відміну від багатьох бальних танців, умов жорсткої кодифікації і стандартизації, відкритий для імпровізації, а тому постійно розвивається, хоча не є виключенням і виконання сальси за певним шаблоном чи хореографією.

Ключові слова: соціальні танці, шоу-танці, сальса, хореографічний феномен, стилістичні особливості, техніка виконання.

Гриценюк Роман Анатольевич, *Заслуженнй деятель искусств Украины, доцент кафедры хореографии Ровенского государственного гуманитарного университета*

Специфика сальсы как хореографического феномена в контексте мирового социокультурного пространства

Цель статьи – выявить специфику сальсы как сложного хореографического феномена в контексте развития соціокультурного пространства и пространства соціального искусства второй половины XX – начала XXI в.; определить стилистические и технико-технические особенности популярных видов сальсы на современном этапе развития социальных и шоу-танцев. **Методология исследования.** Для достижения цели в исследовании применены следующие методы научного познания: метод историзма, который помог изучению особенностей формирования и зарождения сальсы; типологический метод – для выявления факторов влияния на формирование, развитие и трансформацию сальсы и определения особенностей данного процесса; метод сравнительного анализа, направленный на выявление общих и отличительных элементов популярных современных стилей Сальсы; метод искусствоведческого анализа – для определения характерных стилистических признаков сальсы как социального и шоу-танца. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование сальсы как сложного культурного, художественного и социального явления; исследован процесс формирования и развития сальсы в исторической ретроспективе; проанализированы типичные танцевальные движения и фигуры танца сальса; на основе искусствоведческого анализа, выявлены характерные стилистические признаки «Колумбийской сальсы», «сальсы Кассино», «сальсы Лос-Анджелес», «сальсы-Метрополитен», «Доминиканской сальсы», «сальсы фристайл», «сальсы-Руэда» и др.; рассмотрены и охарактеризованы практические и теоретические аспекты деятельности

©Гриценюк Р. А., 2020

международных фестивалей сальсы. **Выводы.** Сальса как многонациональный танцевально-музыкальный комплекс сформировался в результате сложных транзакций, закодированных в различных стилях танца. Современная сальса – результат развития традиционных латиноамериканских жанров и их последующей американизации. Очень популярный во всем мире танец лишен, в отличие от многих бальных танцев, условиях жесткой кодификации и стандартизации, открытый для импровизации, а потому постоянно развивается, хотя не является исключением и выполнения сальсы по определенному шаблону или хореографии.

Ключевые слова: социальные танцы, шоу-танцы, сальса, хореографический феномен, стилистические особенности, техника исполнения.

Gritsenyuk Roman, *Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University*

Specificity of salsa as a choreographic phenomenon in the context of the world socio-cultural space

The purpose of the article is to identify the specifics of Salsa as a complex choreographic phenomenon in the context of the development of social and cultural space and the space of social art of the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries; determine the stylistic and technical characteristics of the popular types of Salsa at the present stage of development of social and show dances. **Methodology.** To achieve the goal, the following scientific knowledge methods were used in the study: the historicism method, which helped to study the features of the formation and origin of Salsa; typological method - to identify factors influencing the formation, development, and transformation of Salsa and determine the features of this process; a method of comparative analysis aimed at identifying common and distinctive elements of popular modern Salsa styles; method of art history analysis - to determine the characteristic stylistic features of Salsa as social and show dance. **Scientific novelty.** An art study of Salsa as a complex cultural, artistic and social phenomenon was carried out; the process of formation and development of Salsa in historical retrospective is investigated; typical dance movements and Salsa dance figures are analyzed; based on art history analysis, the characteristic stylistic features of Colombian Salsa, Salsa Cassino, Salsa Los Angeles, Salsa Metro, Dominican Salsa, Salsa Freestyle, Salsa Rueda, etc. The practical and theoretical aspects of the activities of the international Salsa festivals are reviewed and characterized. **Conclusions.** Salsa as a multinational dance and music complex was formed as a result of complex transactions encoded in various styles of dance. Modern Salsa is the result of the development of traditional Latin American genres and their subsequent Americanization. Dance, which is very popular all over the world, is deprived, unlike many ballroom dances, of conditions of strict codification and standardization, open for improvisation, and therefore is constantly evolving, although it is no exception to perform Salsa according to a certain pattern or choreography.

Key words: social dances, show dances, Salsa, choreographic phenomenon, stylistic features, performance technique.

Актуальність теми. Самобутність сальси та її привабливість для людини завдяки специфіці поєднання афро-латинських ритмів та характерному звуку, що викликає не контрольоване бажання танцювати, зумовило її широке поширення з часів виникнення не лише в Північній та Піденній Америці, а й на всіх континентах. На початку XXI ст. сальса позиціонується як один із найперспективніших танцювальних напрямів у світі та найпопулярніший тип танцювальної музики, а її ринок охоплює багаточисельні конгреси, фестивалі, школи танців, майстер-класи провідних танцюристів світового рівня тощо.

Мета статті – виявити специфіку сальси як складного хореографічного феномену в контексті розвитку соціокультурного та соціомистецького простору другої половини XX – початку XXI ст.; визначити стилістичні та техніко-технічні особливості популярних видів сальси на сучасному етапі розвитку соціальних та шоу-танців.

Аналіз публікацій. Протягом останнього десятиліття науковий інтерес до проблематики соціальних танців як культурного і мистецького феномену актуалізується. Багатоаспектність означеної тематики, що належить до складних міждисциплінарних проблем, зумовила різноманітність підходів до його вивчення у наукових працях вітчизняних дослідників: Д. Погибіль у науковій публікації «Педагогіка соціального танцю в сучасному соціокультурному просторі» (2013 р.) аналізує поняття «соціальні танці», розглядає специфіку їх викладання та формулює головні відмінності даного процесу від методики вивчення спортивного бального танцю; О. Плахотнюк у статті «Квітнесенція соціальних танців» (2018 р.) робить спробу узагальнити дослідження соціального танцю в науковому дискурсі XX ст. та на сучасному етапі, окреслює його специфіку в новаторських художньо-мистецьких формах та уточнює понятійно-категріальний апарат опису та ін. Специфіка сальси в них аналізується досить побіжно та оглядово. Набагато більшу увагу означена проблематика викликає у зарубіжних дослідників, зокрема, П. Ренти («Латинський танець Сальса», 2004 р.), К. Борланд («Осмислюючи різницю: лихоманка Сальси в Нью-Джерсі», 2009 р.), М. Пусника та К. Січерл («Переїзд та персоналізація Сальси в Словенії», 2010 р.), А. Кабіра («Сальса/Бхангра: транснаціональні ритмічні культури в порівняльній перспективі», 2011 р.) тощо.

Зростаюча популярність сальси у вітчизняному соціокультурному та

соціомистецькому просторі, а головне – унікальність даного соціального та шоу-танцю, вимагає ґрунтовного осмислення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Сальса – (від ісп. salsa – «соус») – це парний танець, що характеризується особливою розкутою пластикою, визначеною послідовністю кроків («крок-крок-крок-пауза») та спонтанним, імпровізованим поєднанням різноманітних танцювальних елементів [2, 45], зокрема «обертів», «вузлів», «футворку» (дані виразні елементи танцю пов'язані з рухом ніг та послідовністю кроків); форма синкретичного танцю, що бере початок на Кубі; поєднання різноманітних латиноамериканських та афро-карибських танців. С. Слоат стверджує, що у сальсі наявні традиції англомовних, франкомовних, іспаномовних та португаломовних країн: ямайський денсхол, домініканська мерега та бачата, французько-карибський зук, бразильська самба де Гафієра та ангольська кізобма [10].

На думку дослідників, важливим аспектом у процесі наукового осмислення специфіки сальси є історія міграції, що охоплює сучасні транснаціональні вектори даної форми танцювальної музики [4, 42]. Сальса була створена завдяки рухам людей, музиці та ритмічним культурам в Африці, на Карибах та у Сполучених Штатах Америки. Сублімування європейських парних танців та ліричних стилів з африканськими ритмами і ударними традиціями, перенесеними з Карибського моря, посприяло виникненню на Кубі форми танцю та музики під назвою Сон [6, 34], що під впливом танцювальної культури Нью-Йорку 1930-х рр. трансформувалися в танці мамбо, ча-ча-ча та бугалу [11, 45]. Протягом 1960-х рр. ці надзвичайно різноманітні традиції було переосмислено в Нью-Йорку імігрантами з Пуерто-Ріко, що призвело до виникнення кодифікованої, енергійнішої та стилізованішої форми танцю – Сальси.

Основою цієї мистецької форми є гібридність, дислокація та перетворення, що закладена в її назві та, відповідно, трансформації термінології. На думку Л. Вексера, назва «сальса» (у перекладі з іспанської – соус) – кулінарна метафора, що викликає образ гострої суміші, певною мірою відображає власне гібридне походження музики та її «заразну привабливість» [11, 3]. Дослідник наголошує, що мінливість назви, котра використовується відносно багатьох популярних танцювальних форм сформованих у Латинській Америці, засвідчує мінливість її транснаціональної природи [11, 5]. Ц. Рондон стверджує, що термін «сальса» введено до загального використання венесуельським диск-жокеєм Ф. Ескалона в 1960-х рр. для означення латинської танцювальної музики [9, 3].

Станом на 70-ті рр. XX ст. сальса популяризувалася на території Латинської Америки, великою мірою завдяки використанню музики в якості лейбла компанією «Fania Records» [11, 4].

На думку А. Кебір, сальса як музична традиція з надзвичайно розвинутим танцювальним репертуаром утворена «внаслідок багаточисленних розривів та союзів – рабства, іспанського колоніалізму та пансипанамериканського руху музики і людей, наразі транснаціоналізована через непередбачувані контури, що пов'язують глобальні північ та південь» [5, 264]. Виникнувши в результаті переміщення людей, музики та ритмічних культур через Африку, Карибський басейн та Сполучені Штати Америки, сальса вийшла за межі першочергових регіональних кордонів та стала культурно значимою, унікальною латиноамериканською ідентичністю.

В європейському соціомистецькому просторі сальса отримує популяризацію в 1990-х рр. Найпершим стилем сальси, що популяризувався в Іспанії став Кубинский стиль.

Нові сучасні стилі сальси пов'язані та названі на честь географічних територій, в яких їх розроблено. Дослідники наголошують, що, не зважаючи на наявність багатьох різноманітних версій танцю, характерними ознаками, що сприяють ідентифікації стилю, є:

– таймінг;
– основні кроки;
– схеми;
– домінування кругових чи лінійних елементів [8, 150–152];
– крени та рухи тіла;
– випади та фігури;
– танцювальна дія та манера партнерської взаємодії виконавців [11, 3–4].

Специфіка сальси полягає в особливому стилі виконання: позиція в парі може бути відкритою, закритою, вільною або щільною; верхня частина тіла виконавців лишається нерухомою, відповідно дія концентрується на ногах та супроводжується обертами стегон (акцент на четверту долю такту). Кожна композиція сальси включає складну африканську перкусію, засновану на ритмі клаве (має чотири типи).

Найтиповішими танцювальними рухами та фігурами танцю сальса є «вісімка» (партнери виконують обертання один перед одним у відкритій позиції пари), «вісімка зі сцепленими руками» (ускладнена «вісімка», особливістю якої є зчеплені руки при вконанні напівобертів

партнерами), «оберт у замку» (складна фігура, у процесі виконання якої партнер тримає партнерку за руки та розвертає так, щоб її права рука лишалася за спиною; виконається в обидві сторони), «оберт зі зміною місць» (фігура, в процесі виконання якої партнер, повертаючи партнерку під рукою, переходить на її місце), «напівоберт» (типова фігура колумбійського стилю, відома також як «оберт в обіймах»), «удари пачанги каблуком» (фігура колумбійського різновиду, запозичена з танцю пачанга).

Сучасна сальса – результат розвитку традиційних латиноамериканських жанрів та їх наступної американізації. На думку дослідників, неабиякий вплив здійснили жанри сон, джаз, а частково – плена, кумбія, рок-н-рол, фанк та r'n'b. О. Платонова стверджує, що окрім головної генеалогічної гілки сальси, від креольського контрдансу до мамбо, існував і ряд інших, побічних гілок, що представляли різноманітні регіональні танці, зокрема кубінська румба, пуерторіканська бомба та плена, колумбійська кумбія та домініканська меренга – саме розмаїтість та неоднорідність стилістик зумовили специфіку танцювальної моделі сальси XXI ст. [1, 11].

На сучасному етапі відповідно до географічного поширення та культурного синкретизму, існує багато різноманітних стилів танцю сальса, найвідомішими з яких є:

– стиль калі або Колумбійська сальса, специфікою якої є надзвичайно швидкий темп виконання кроків та кроки з підскоком, запозичені з танцю пачанга, використання акробатичних, кругових та лінійних елементів. Основний крок виконується на будь-яку музичну долю, що може змінюватися протягом танцю;

– Кубинська сальса, відома також як сальса касіно – стиль, заснований на традиційній кубинській музиці і танцях гуарача та сон, виник у середині XX ст. Не зважаючи на приналежність сальса касіно до кругових стилів сальси, в ньому наявні лінійні елементи. Виконується в парі енергійно та темпераментно; акцент в основному русі робиться на першу долю такту. Найхарактернішою особливістю є виконання танцюристами складних фігур руками;

– стиль лос-анджелес – сальса Лос-Анджелес належить до лінійного стилю і характеризується швидким, динамічним темпом та чіткістю виконання, використанням танцюристами багатьох швидких комбінацій та акробатичних елементів. Основний крок виконується на найсильнішу музичну долю;

– Нью-Йоркська самба – стиль, відомий також як Сальса-Метрополітен, було створено Е.Торресом на основі кубинського сону; на формування специфіки стилю вплинули джазові інструменти. Виконується в парі, живо та темпераментно; акцент в основному русі виконується на другу долю такту. Стилістичною особливістю є наявність багатьох танцювальних рухів, сольних композицій, пауз та музичних акцентів; своєрідного «дефілірування» партнерки повз партнера; лінійність стилю, швидкий та динамічний темп, за умови досить делікатного ведення;

– стиль Пуерто-Ріко – основний крок виконується вперед;

– Домініканська сальса – належить до кругового стилю Сальси, має лінійні елементи та вирізняється імпульсним веденням. Основний крок виконується на будь-яку долю музики, що протягом танцю може змінюватися;

– сальса-фристайл (вільний стиль виконання латиноамериканського бального танцю Сальса, що передбачає включення хореографічних елементів різноманітних танцювальних стилів).

Як правило, сальса – парний танець, проте у деяких варіантах, зокрема «Suelta» та «Rueda de Casino» (або Сальса-Руеда – кругова Сальса), зі встановленими типами композицій, що майже не мають варіацій, кілька пар колом танцюють під керівництвом ведучої пари, передаючи партнерок за годинниковою стрілкою.

Еклектика сальси демонструється на міжнародних «конгресах» – кількаденних спеціалізованих заходах, що включають в себе проведення шоу програм та соціальних танців для танцюристів аматорів та професіоналів, лекції, семінари та майстер-класи, спрямовані на ознайомлення з новаціями сальси. К. Борланд акцентує, що оскільки перші конгреси сальси почали проводитися наприкінці 90-х рр. XX ст. в іспаномовному світі, а згодом поширилися в англомовних країнах, прямий переклад слова «конгрес» від іспанського «конгресо» недоречний, оскільки насправді мова йде про «фестиваль» [3, 467]. Наразі дані конгреси відбуваються по всьому світу, що відображає бум сальси, глобальний феномен музики, танців та пов'язаних з ними товарів, що охопив мільйони людей.

З розвитком руху сальси в світовому масштабі, на початку XXI ст., особливого поширення отримав стиль Лос-Анджелес.

Надзвичайна популярність сальси як культурного, мистецького та соціального явища, на думку дослідників, зумовлена кількома причинами:

– глобальною культурною індустрією сальси, що базується на зв'язку танцю та музики в єдине ціле;

– репрезентацією сальси танцювально-соціального співтовариство, котре не обмежене віковими, суспільними або етнічними відмінностями і охоплює більшу частину людей;

– безпосередній зв'язок сальси з суспільним життям, зокрема навчання танцю в спеціалізованих школах, а також масштабне поширення в багатьох громадських місцях – на фестивалях, конгресах, святкуваннях, урочистостях, опен-ейрах та ін. [7, 111].

Наукова новизна**.** Здійснено мистецтвознавче дослідження сальси як складного культурного, мистецького та соціального явища; досліджено процес формування та розвитку сальси в історичній ретроспективі; проаналізовано найтиповіші танцювальні рухи та фігури танцю Сальса; на основі мистецтвознавчого аналізу, виявлено характерні стилістичні ознаки «Колумбійської сальси», «сальси Касіно», «сальси Лос-Анджелес», «сальси-Метрополітен», «Домініканської сальси», «сальси-фристайл», «сальси-Руеда» та ін.; розглянуто та охарактеризовано практичні та теоретичні аспекти діяльності міжнародних фестивалів сальси.

Висновки**.** сальса як багатонаціональний танцювально-музичний комплекс сформувався внаслідок складних транзакцій, закодованих у різноманітних стилях танцю.

Сучасна сальса – результат розвитку традиційних латиноамериканських жанрів та їх наступної американізації. Надзвичайно популярний у всьому світі танець позбавлений, на відміну від багатьох бальних танців, умов жорсткої кодифікації і стандартизації, відкритий для імпровізації, а тому постійно розвивається, хоча не є виключенням і виконання сальси за певним шаблоном чи хореографією.

Література

1. Платонова О. А. *Сальса как феномен латиноамериканской культуры* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / государственный інститут искусствознания Министерства культуры РФ. Москва, 2016. 28 с.

2. Платонова О. А. Танцевальный флешмою как социокультурное явление: экранный образ и внеэкранная реальность. *Наука телевидения*. 2017. С. 39-64., с. 45.

3. Borland K. Embracing difference: Salsa fever in New Jersey. *Journal of American Folklore*. 2009. Issue 122. pp. 466–492.

4. Kabir A. Salsa/Bhangra: Transnational Rhythm Cultures in Comparative Perspective. *Music and Arts in Action*. 2011. № 3. pp. 40-54.

5. Kabir A. The European Salsa Congress Music and Dance in Transnational Circuits. In : *A Companion to Diaspora and Transnationalism*. 2013, pp. 263-276. DOI: 10.1002/9781118320792.ch15.

6. Manuel P. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 2006. 342 p.

7. Pusnik M., Sicherl K. Relocating and personalizing salsa in Slovenia: to dance is to communicate. *Antropological notebook*. 2010. № 16(3). pp. 107-123.

8. Renta P. Salsa dance Latino / a history in motin. *Centro journal*. Special Issue : Puerto Rican music and dance: ricanstructing roots. 2004. 16(2). pp.139-157.

9. Rondón C. M. *El Libro de la Salsa: Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte, 1980. 343 p.

10. Sloat S. *Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Gainesville : University Press of Florida, 2005. DOI: 10.1002/9781118320792.ch15. 408 p.

11. Waxer L. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York, London: Routledge, 2002. 350 p.

References

1. Platonova, O. A. (2016). *Salsa as a phenomenon of Latin American culture*. Abstract of the Ph.D. dissertation. Moscow: State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation [in Russian].

2. Platonova, O. A. (2017). Dance flashmash as a sociocultural phenomenon: on-screen image and off-screen reality. *The science of television*, pp. 39-64 [in Russian].

3. Borland, K. (2009). Embracing difference: Salsa fever in New Jersey. *Journal of American Folklore*, Issue 122, pp. 466–492 [in English].

4. Kabir, A. (2011). Salsa/Bhangra: Transnational Rhythm Cultures in Comparative Perspective. *Music and Arts in Action*, no. 3, pp. 40-54 [in English].

5. Kabir, A. (2013). The European Salsa Congress Music and Dance in Transnational Circuits. In: *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, pp.263-276. DOI: 10.1002/9781118320792.ch15 [in English].

6. Manuel, P. (2006) *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press [in English].

7. Pusnik, M., Sicherl, K. (2010). Relocating and personalizing salsa in Slovenia: to dance is to communicate. *Antropological notebook*, no. 16(3), pp. 107-123 [in English].

8. Renta, P. (2004). Salsa dance Latino, a history in motin. *Centro journal*. Special Issue: Puerto Rican music and dance: reconstructing roots, Vol. 16(2), pp.139-157 [in English].

9. Rondón, C.M. (1980). *El Libro de la Salsa: Crónica de la Música del Caribe Urbano*. Caracas, Venezuela: Editorial Arte [in Spanish].

10.Sloat, S. (2005). Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity. Gainesville: University Press of Florida. DOI: 10.1002/9781118320792.ch15 [in English].

11. Waxer, L. (2002) *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York, London: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.12.2019
Прийнято до друку 19.01.2020

.

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221742

Кеба Мирослав Євгенович,
старший викладач
кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/:0000-0003-4468-0944
keba.kiev@ukr.net

Цитування:
Кеба М. Є. Створення художнього образу в спортивному бальному танці. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 68-72.

Keba M. (2020). Creating an artistic image in sports ballroom dance. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 68-72 [in Ukrainian].

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦІ

Мета статті – виявити специфіку створення художнього образу в спортивному бальному танці на основі мистецтвознавчого аналізу його знаково-символьної пластичної системи. **Методологія дослідження.** Застосовано метод художньо-стилістичного аналізу, що посприяв виявленню та обґрунтуванню провідних тенденцій в спортивному бальному танці на початку XXI ст.; типологічний метод (для аналізу інтерпретації художнього образу в хореографічному мистецтві); семіотичний метод (для дослідження спортивного бального танцю як унікальної знаково-символьної системи), метод когнітивності (для обґрунтування унікальності художнього образу в спортивному бальному танці, специфіки сублімування художнього мислення та образного бачення танцюристів); метод естетико-мистецтвознавчого аналізу, що посприяв виявленню художнього та філософсько-естетичного вектору осмислення спортивного бального танцю. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавчий аналіз художньо-естетичних та знаково-символьних аспектів спортивного бального танцю; виявлено особливості створення художнього образу відповідно до специфіки знаково-символьної пластичної системи спортивного бального танцю. **Висновки.** Дослідження виявило, що художній образ у спортивному бальному танці проявляється в його емоційній наповненості, змістовній характерності та виражально-зображальних елементах. Кожний танець європейської та латиноамериканської програми має власну драматургію, визначаючи певний ракурс у розкритті образу пари, відповідно темпу, ритміко-мелодійної структури, характеру та техніки руху. Сучасні тенденції спортивного бального танцю засвідчують синтезування дійсності та танцю в художніх образах – відповідно до специфіки даного виду хореографічного мистецтва, що є природним продовженням бального танцю, домінуючим у ньому є взаємовідносини між чоловіком та жінкою, які виражаються унікальними засобами хореографічної виразності, зумовленими специфікою танцювальної лексики.

Ключові слова: спортивний бальний танець, художній образ, знаково-символьна система.

Кеба Мирослав Евгеньевич, *старший преподаватель кафедры бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Создание художественного образа в спортивном бальном танце

Цель статьи – выявить специфику создания художественного образа в спортивном бальном танце на основе искусствоведческого анализа его знаково-символьной пластической системы. **Методология исследования.** Применен метод художественно-стилистического анализа, который содействовал выявлению и обоснованию ведущих тенденций в спортивном бальном танце в начале XX в.; типологический метод (для анализа интерпретации художественного образа в хореографическом искусстве); семиотический метод (для исследования спортивного бального танца как уникальной знаково-символьной системы); метод когнитивности (для обоснования уникальности художественного образа в спортивном бальном танце, специфики сублимации художественного мышления и образного видения танцоров); метод эстетико-искусствоведческого анализа, который содействовал выявлению художественного и философско-эстетического вектора осмысления спортивного бального танца. **Научная новизна.** Осуществлен искусствоведческий анализ художественно-эстетических и знаково-символьных аспектов спортивного бального танца; выявлены особенности создания художественного образа в соответствии со спецификой знаково-символьной пластической системы спортивного бального танца. **Выводы.** Исследование выявило, что художественный образ в спортивном бальном танце проявляется в его эмоциональной наполненности, содержательной Каждый танец европейской и латиноамериканской программы имеет свою драматургию, определяя ракурс раскрытия образа пара, соответственного темпа, ритмико-мелодической структуры, характера и техники движения. Современные тенденции спортивного бального танца свидетельствуют о синтезировании действительности и танца в художественных образах – в соответствии со спецификой данного вида хореографического искусства, художественный образ является естественным продолжением бального танца, доминирующим в нем есть взаимоотношения между мужчиной и женщиной, которые выражаются уникальными средствами хореографической выразительности, обусловленными спецификой танцевальной лексики .характерности и выразительно-изобразительных элементах.

***Ключевые слова*:** спортивный бальный танец, художественный образ, знаково-символьная система.

©Кеба М. Є., 2020

Keba Myroslav, *Senior Lecturer, Ballroom Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Creating an artistic image in sports ballroom dance

The purpose of the article is to identify the specifics of creating an artistic image in sports ballroom dancing based on an art criticism analysis of its symbolic plastic system. **Methodology.** The method of artistic and stylistic analysis was applied, which helped to identify and substantiate the leading trends in sports ballroom dance at the beginning of the twentieth century; typological method (for analyzing the interpretation of an artistic image in choreographic art); semiotic method (for the study of sports ballroom dance as a unique symbolic system); cognitive method (to justify the uniqueness of the artistic image in sports ballroom dance, the specifics of the sublimation of artistic thinking and the figurative vision of dancers); a method of aesthetic and art history analysis, which helped to identify the artistic and philosophical and aesthetic vector of understanding sports ballroom dance. **Scientific novelty.** An art history analysis of the artistic, aesthetic and symbolic aspects of sports ballroom dance has been carried out; The features of creating an artistic image in accordance with the specifics of the symbolic-plastic system of sports ballroom dancing are revealed. **Conclusions**. The study revealed that the artistic image in sports ballroom dance is manifested in its emotional fullness, substantial character, and expressive-graphic elements. Each dance of the European and Latin American program has its own drama, defining the angle of disclosing the image of the couple, the corresponding pace, rhythmic and melodic structure, character and technique of movement. Current trends in sports ballroom dance show the synthesis of reality and dance in artistic images - in accordance with the specifics of this type of choreographic art, the artistic image is a natural continuation of ballroom dance, the relationship between a man and a woman dominating in it, which are expressed by unique means of choreographic expression, due to specifics of dance vocabulary.

Key words: sports ballroom dance, artistic image, symbolic system.

Актуальність теми дослідження. Створення художнього образу – одне з найголовніших завдань танцюристів у процесі підготовки до виступу, оскільки спортивний бальний танець поза образністю зводиться до технічності виконання – комбінування рухів, що не мають сенсу і навпаки, образний танець одухотворює техніку виконання, утворюючи самостійний виражальний засіб для розкриття змісту.

Спортивний бальний танець – молодий вид хореографічного мистецтва, науково-теоретична база якого наразі перебуває на стадії формування. Актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення специфіки використання знаково-символьної пластичної системи спортивного бального танцю в процесі створення художнього образу з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – виявити специфіку створення художнього образу в спортивному бальному танці на основі мистецтвознавчого аналізу його знаково-символьної пластичної системи.

Аналіз досліджень. Створення художнього образу в хореографічному мистецтві – надзвичайно складна та важлива тема, що неодноразово ставала предметом наукового дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців. Наприклад, Н. Семенова у науковій публікації «Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав XX ст.» (2012) розглядає специфіку пластичного втілення хореографічних образів у контексті національного балетного театру; Є. Щербак у публікації «Значення художнього образу в хореографічному мистецтві» (2014) досліджує місце та значення художнього образу в мистецтві танцю, визначаючи вплив та взаємозв'язок основних культурних традицій на зміну образів у творах мистецтва в історичній ретроспективі; В. Литвиненко у статті «Створення театралізовано-художнього образу сучасника в народно-сценічному танці» (2017) аналізує особливості виражально-зображальних засобів у процесі здійснення сценічної постановки народного танцю, головним героєм якої є художньо-сценічний образ сучасника. Проте, не зважаючи на посилення уваги українських мистецтвознавців до означеної тематики у вітчизняному науковому вимірі естетичні питання хореографічного мистецтва ще не отримали належного висвітлення, а проблематика створення художнього образу в спортивному бальному танці досі лишається практично не вивченою.

Виклад основного матеріалу. Спортивний бальний танець позиціонується сучасними мистецтвознавцями як порівняно молодий вид мистецтва, синтетичне поєднання хореографії та спорту, що в художньому аспекті характеризується надзвичайно розвинутою пластичною мовою та образною системою [1, 18].

Не дивлячись на відчутний зв'язок з фізичною культурою, що проявляється в багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторах (багатьма практиками прийнято розглядати змагальні танці як артистичний вид спорту; синтетичний вид спорту, що передбачає досягнення спортивних результатів), сучасний бальний танець – твір, наділений властивостями мистецтва [4, 117].

Поняття художнього образу в контексті спортивного бального танцю надзвичайно складне та багатоаспектне. В класичній естетиці існує чітко сформоване визначення образної

природи мистецтва загалом та художнього образу зокрема. В. Бичков визначає художній образ як органічну духовно-ейдейтичну цілісність, що виражає та репрезентує певну реальність в модус більшого чи меншого ізоморфізму (подібність форми) і реалізується в своїй повноті лише в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом в його внутрішньому світі [2, 95].

Відповідно до класичної естетики, естетичне вираження спортивного бального танцю виявляється в емоційно-спонукальному вираження – художньому вираженні, що засновано на художній образності та художньому символізмі, тобто вираженні, що зводить реципієнта до метафізичної реальності та супроводжується духовно радістю та естетичною насолодою.

Художній образ виникає у внутрішньому світі суб'єкта лише в процесі сприйняття конкретної форми твору мистецтва [2, 93]. В контексті спортивного бального танцю він складає зміст хореографічного виступу, що позиціонується як процес становлення форми – системи внутрішньої організації змісту, що базується на чуттєвості сприйняття.

Осмислення художнього образу в спортивному бальному танці грунтується на відповідному позиціонуванні художнього змісту конкурсного виступу (танцю) як джерела дійсності.

Відповідно визначеню форми та змісту спортивного бального танцю як двох діалектично пов'язаних понять, котрі утворюють принцип єдності, забезпечуючи створення цілісної системи внутрішніх зв'язків, поєднуючи елементи даного виду хореографічного мистецтва у загальний контекст (за І. Іоханесом), формою спортивного бального танцю є його організація, матеріал та структура, що сприяють прояву художньої ідеї танцювального твору, а зміст, через засоби хореографічної виразності, використані танцюристами, вказує на те, що саме вони виражають та відображають [5, 38].

На думку І. Бодунової, знаково-символьна природа танцю дозволяє йому функціонувати в суспільстві в якості самобутнього тексту. Відповідно знаково-символьний зміст спортивного бального танцю в діахронічному та синхронному аспектах, у контексті загального сенсу культурно-процесуального континууму, виражає його комунікативну природу. На основі дослідження знаково-символьного та текстологічного змісту танцю, науковець констатує, що танець – це знакова система, що здатна об'єктивувати культурні змісти, і завдяки їй танцювальна культура набуває власні форми, стає реальністю [3, 17].

Оскільки специфіка танцю як виду мистецтва передбачає створення художніх образів засобами пластичної культури виконавця (рухів, жестів, міміки та безперервної ритмічно чіткої зміни виразних положень тіла), художній образ в спортивному бальному танці втілюється за допомогою складної знаково-символьної пластичної системи, котра характерна для даного виду мистецтва. На думку дослідників, у рухах танцюристів закодовано семіотичні знаки, що символізують чоловіче та жіноче начало [1, 20].

Відповідно до одного з найвідоміших трактувань образу в хореографії, запропонованого Р. Захаровим – «конкретний характер людини плюс сума його ставлення до навколишньої дійсності, що проявляється в діях та вчинках, визначених драматургічною дією», процес створення художнього образу позиціонується як змалювання в танці дії або характеру, втілення на основі достовірного вираження почуття певної ідеї [6].

У контексті нашого дослідження позиціонуємо художній образ у спортивному бальному танці як сенсоутворююче естетичне поняття, що сприяє визначенню ступеня художньої значимості.

М. Сахно наголошує, що техніка виконання спортивного бального танцю не є безпосередньо самим танцем та секретом музикальності виконання, виконуючи лише допоміжну роль в процесі самовідчуття виконавця в танці [7, 226].

Відповідно до специфіки, художній образ у спортивному бальному танці апріорі не може мати яскраво вираженої сюжетної основи, як, наприклад, в класичному балеті, що вирізняється надзвичайно сильно опрацьованими образами героїв та можливістю обирати і втілювати засобами хореографічної виразності практично будь-яку тему. Основою художньої образності позбавленого філософського узагальнення, металізування, літературних персонажів та сюжетів спортивного бального танцю є *дуетність*, оскільки вся система образів бального танцю, першочергово призначеного для парного виконання, побудована на взаємодії чоловічого та жіночого образів, їх гармонійного спілкування або конфліктів характерів.

Сучасні тенденції спортивного бального танцю засвідчують синтезування дійсності (взаємовідносини між людьми) та танцю в художніх образах – відповідно до специфіки даного виду хореографічного мистецтва, що є природним продовженням бального танцю, домінуючим у ньому є взаємовідносини між чоловіком та жінкою – вони виражаються унікальною лексикою – певними *па* та *позами*.

Під час чемпіонатів зі спортивного бального танцю зберігається властива сценічній хореографії та балетному театру схема – актор, що діє на сценічному майданчику, сценографія, що відповідає характеру та місцю дії, глядач, який сприймає хореографічну постановку. С. Труфанов акцентує на тому, що образне уявлення предмету, котре виникає у глядача в процесі споглядання танцювального виступу проявляється передусім завдяки здатності людини отримувати відчуття від предметів навколишнього світу (апріорні форми чуттєвості) [8, 66].

Відповідно до останніх світових тенденцій розвитку спортивного бального танцю, посилюється естетично-моральне сприйняття виступу танцюристів, що є результатам дії образу художнього твору. Танець, як продукт творчості, що має форму та зміст, наприкінці XX – на початку XXI ст. поступово втратив змістову сторону, проте наразі відтворення характеру стосунків між чоловіком та жінкою, специфічні поведінкові прийоми властиві часу та місцю появи кожного з танців європейської та латиноамериканської програми, виражені лексикою спортивного бального танцю з метою створення художнього образу набувають важливого значення. На думку дослідників, підвищенню рівня «естетизованості» спортивного бального танцю сприяє «висока конкуренто насиченість» [7, 226].

За М. Храпченко, існує чотири складові сфери у процесі розкриття художнього образу – узагальнення та відображення рис дійсності, реальних властивостей, людських уявлень про навколишній світ, розкриття духовного світу людини; вираження емоційного ставлення стосовно об'єкту творчості; втілення краси життя, досконалого, ідеального, естетично вагомого предметного світу; внутрішня установка на глядацьке сприйняття і потенційна сила естетичного впливу [8, 66–67]. Оскільки у мистецтві художній образ складається з чотирьох, наведених вище, гармонійно співвіднесених та взаємодіючих параметрів, подібний підхід є доцільним і стосовно спортивного танцю.

Провідним аспектом спортивного бального танцю є емоційно-особистісне спілкування, оскільки даний вид діяльності знаходиться на межі мистецтва та спорту.

Спортивний бальний танець оптимально реалізує властиві йому функції, зокрема естетичну, пізнавальну, інформаційну, регулятивну, семіотичну та виховну.

Естетична функція хореографічного мистецтва підтверджує статус бального танцю як соціокультурного та художнього феномену. Відповідно композицію спортивного бального танцю доцільно розглядати як процес його створення, що має естетичну та художню цінність. Специфіку відображення спортивного бального танцю як засобу пізнання світу через художні образи відображає пізнавальна функція хореографічного мистецтва. Безпосередній зв'язок між пізнавальною та інформаційною функцією хореографічного мистецтва сприяє отриманню та передачі соціального досвіду через знакову систему культури (у даному випадку – лексику спортивного бального танцю).

Маючи власну образну систему, спортивний бальний танець, відповідно до його закономірностей, в умовній хореографічній формі відображає явища життя. На нашу думку доцільно позиціонувати спортивний бальний танець, як один із жанрів хореографічного мистецтва, специфічною формою репрезентації дійсності.

У контексті специфіки спортивного бального танцю особливу вагу набуває симбіоз віртуозного володіння технікою виконання та внутрішнього змісту музичного супроводу – художній образ з'являється в процесі поєднання внутрішнього та зовнішнього, репрезентації своєрідної та унікальної кінетичної схеми почуттів, в якій пластика стає засобом для його створення.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавчий аналіз художньо-естетичних та знаково-символьних аспектів спортивного бального танцю; виявлено особливості створення художнього образу відповідно до специфіки знаково-символьної пластичної системи спортивного бального танцю.

Висновки. Дослідження виявило, що художній образ у спортивному бальному танці проявляється в його емоційній наповненості, змістовній характерності та виражально-зображальних елементах.

Кожний танець європейської та латиноамериканської програми має власну драматургію, визначаючи певний ракурс у розкритті образу пари, відповідно темпу, ритміко-мелодійної структури, характеру та техніки руху.

Сучасні тенденції спортивного бального танцю засвідчують синтезування дійсності та танцю в художніх образах – відповідно до специфіки даного виду хореографічного мистецтва, що є природним продовженням бального танцю, домінуючим у ньому є взаємовідносини між чоловіком та жінкою, які виражаються унікальними засобами хореографічної виразності, зумовленими специфікою танцювальної лексики.

Література

1. Бакина С. *Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект* : автореферат дис. канд искусствоведения : 17.00.01 / Санкт-Петербургский Гуманитарный универсистет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2007. 21 с.

2. Бичков В. В. Постклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания. *Философский журнал*. 2008, № 1. С. 90–108.

3. Бодунова И. И. *Европейский бальный танец в контексте белорусской культуры* : автореферат дис. канд. культурологи : 24.00.01 / Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск, 2015. 26 с.

4. Дегтярева Е. Ю. Популяризация бальных танцев и перспективы их дальнейшего развития. *Вестник МГУКИ*. 2012. № 3(47). С. 115–119.

5. Иоханнес И. *Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах.* Москва : Изд. Д. Аронов, 2001. 138 с.

6. Марченкова А. И., Марченков А. Л. Художественный образ в хореографическом искусстве. *Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф.* (г. Чита, февраль 2013 г.). Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/.

7. Сахно М. В. Категоріальний апарат конкурсної хореографії. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Вип. 18 (1). С. 224–227.

8. Труфанов С. Н. О содержании «Трансцендентной эстетики» И. Канта. *Философская школа.* 2017. Вып. 1. С. 62–71.

9. Храпченко М. *Горизонты художественного образа*. Москва : Художественная литература, 1986. 438 с.

References

1. Bakina, S. (2007). *Eroticism in choreographic art. Historical and modern aspects.* Abstract of the Ph.D. dissertation. St. Petersburg: St. Petersburg University for the Humanities of Trade Unions [in Russian].

2. Bichkov, V. V. (2008). Postclassical aesthetics: on the issue of the formation of modern aesthetic knowledge. *Philosophical Journal*, no. 1, pp. 90–108 [in Russian].

3. Bodunova, I. I. (2015). *European ballroom dance in the context of Belarusian culture.* Abstract of the Ph.D. dissertation. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts [in Russian].

4. Degtyareva, E. Yu. (2012). The popularization of ballroom dancing and the prospects for their further development. *Bulletin of MGUKI*, no. 3 (47), pp. 115–119 [in Russian].

5. Johannes, I. (2001). *The art of form. My foresight in the Bauhaus and other schools*. Moscow: Publishing House D. Aronov [in Russian].

6. Marchenkova, A. I., Marchenkov, A. L. (2013). The artistic image in choreographic art. *Actual problems of pedagogy: materials of the III Intern. scientific conf.* (Chita, February 2013). Chita: Publishing House Young Scientist, 2013. URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/ [in Russian].

7. Sakhno, M. V. (2012). Categorical apparatus of competitive choreography. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Scientific notes of Rivne State Humanities University*, Issue 18 (1), pp. 224–227 [in Ukrainian].

8. Trufanov, S. N. (2017). On the content of “Transcendental Aesthetics” by I. Kant. *Philosophical School*, Issue 1, pp. 62–71 [in Russian].

9. Khrapchenko, M. (1986). *Horizons of an artistic image.* Moscow: Fiction [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2020
Прийнято до друку 19.02.2020

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221745

Крись Андрій Іванович,
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/ 0000-0002-5413-1992
Krys.rumba@gmail.com

Цитування:
Крись А. І. Сценічна бальна хореографія: дефініція поняття. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 73-78.

Krys A. (2020). Scenic ballroom choreography: definition of concept. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 73-78 [in Ukrainian].

СЦЕНІЧНА БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ: ДЕФІНІЦІЯ ПОНЯТТЯ

Мета статті – виявити сутність сценічної бальної хореографії на основі аналізу наявних у сучасному науковому вимірі дефініцій. **Методологія дослідження.** Застосовано термінологічний метод (для уточнення та доповнення змісту й обсягу понять «танець», «хореографія», «бальний танець», «сценічна бальна хореографія», а також встановлення їх взаємозв'язку), метод порівняльного аналізу (для трактування тотожних танцювальних понять в наукових працях вітчизняних та зарубіжних авторів); методи системного аналізу (для визначення особливостей сценічної бальної хореографії в контексті сучасного соціокультурного простору завдяки орієнтуванню на принципи цілісності та взаємодії); метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Проаналізовано, уточнено та доповнено дефініцію сценічної бальної хореографії в контексті розвитку сучасного соціокультурного простору та академічної думки; здійснено аналіз понять «танець», «хореографія», «бальний танець», «сценічний танець»; окреслено характерні риси сценічного бального танцю та розглянуто його лексику та композиційну будову. **Висновки.** Відповідно тенденціям сучасного соціокультурного виміру, зміст традиційного поняття сценічного танцю розширюється, поглиблюється та доповнюється елементами постмодерністичних хореографічних і мистецьких практик. Дослідження виявило, що сценічний бальний танець – це самостійна форма хореографічного мистецтва, що характеризується унікальною тілесною мовою, професійним виконанням, визначеністю та закінченістю форми, особливим типом композиції у часі та просторі, специфічними виражальними засобами, вибір яких зумовлений жанром постановки; вирізняється особливою багатогранністю завдяки специфічному поєднанню засобів пластичної, музичної та художньо-естетичної виразності, а також спортивно-фізичного та етичного розвитку.

***Ключові слова*:** танець, хореографія, бальний танець, сценічний танець, сценічна бальна хореографія.

Крысь Андрей Иванович, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Сценическая бальная хореография: дефиниция понятия

Цель статьи – выявить сущность сценического бальной хореографии на основе анализа имеющихся в современном научном измерении дефиниций. **Методология исследования.** Применен терминологический метод (для уточнения, дополнения содержания и объема понятий «танец», «хореография», «бальный танец», «сценическая бальная хореография», а также установления их взаимосвязи), метод сравнительного анализа (для трактовки тождественных танцевальных понятий в научных трудах отечественных и зарубежных авторов), методы системного анализа (для определения особенностей сценической бальной хореографии в контексте современного социокультурного пространства благодаря ориентированию на принципы целостности и взаимодействия); метод теоретического обобщения. **Научная новизна.** Проанализировано, уточнено и дополнено дефиницию сценической бальной хореографии в контексте развития современного социокультурного пространства и академической мысли; осуществлен анализ понятий «танец», «хореография», «бальный танец», «сценический танец»; обозначены характерные черты сценического бального танца и рассмотрено его лексику и композиционное строение. **Выводы.** Согласно тенденциям современного социокультурного измерения, содержание традиционного понятия сценического танца расширяется, углубляется и дополняется элементами постмодернистских хореографических и художественных практик. Исследование выявило, что сценический бальный танец – это самостоятельная форма хореографического искусства, которая характеризуется уникальным телесным языком, профессиональным исполнением, определенностью и законченностью формы, особым типом композиции во времени и пространстве, специфическими выразительными средствами, выбор которых обусловлен жанром постановки; отличается особой многогранностью благодаря специфическому сочетанию средств пластической, музыкальной и художественно-эстетической выразительности, а также спортивно-физического и нравственного развития.

***Ключевые слова*:** танец, хореография, бальный танец, сценический танец, сценическое бальная хореография.

©Крись А. І., 2020

Krys Andriy, *Lecturer, Ballroom Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Scenic ballroom choreography: definition of concept

The purpose of the article is to identify the essence of stage ballroom choreography based on the analysis of the definitions available in the modern scientific dimension. **Methodology.** The terminological method was used (to clarify, supplement the content and scope of the concepts of "dance," "choreography," "ballroom dance," "stage ballroom choreography," as well as to establish their relationship), a comparative analysis method (for the interpretation of identical dance concepts in scientific works domestic and foreign authors), methods of system analysis (to determine the features of stage ballroom choreography in the context of modern sociocultural space due to orientation to the principles of integrity and mutual actions); theoretical generalization method. **Scientific novelty**. The definition of stage ballroom choreography in the context of the development of modern socio-cultural space and academic thought has been analyzed, refined and supplemented; the analysis of the concepts of "dance," "choreography," "ballroom dance," "stage dance;" the characteristic features of the stage ballroom dance are identified and its vocabulary and compositional structure are considered. **Conclusions.** According to the trends of the contemporary sociocultural dimension, the content of the traditional concept of stage dance is expanding, deepening, and complemented by elements of postmodern choreographic and artistic practices. The study revealed that stage ballroom dance is an independent form of choreographic art, which is characterized by a unique bodily language, professional performance, certainty and completeness of form, a special type of composition in time and space, specific expressive means, the choice of which is determined by the genre of staging; differs in special versatility thanks to a specific combination of means of plastic, musical and artistic-aesthetic expressiveness, as well as sports-physical and moral development.

Key words: dance, choreography, ballroom dance, stage dance, stage ballroom choreography.

Актуальність теми. Не зважаючи на існуючу наукову традицію, повноцінне дослідження особливостей сценічної бальної хореографії, наукове вивчення її мови наразі не отримало спеціального комплексного висвітлення в межах теорії бального танцю. Однією з перепон для дослідження сценічної бальної хореографії в теоретичному плані є консервативність у вирішенні ряду питань теорії бального танцю, що не сприяє повноцінному рішенню прикладних проблем аналізу унікальних особливостей пластичної мови.

На сучасному етапі розвитку хореографічного мистецтва в Україні, наукові розробки в галузі танцювальних практик передбачають постановку нових питань, переосмислення традиційних трактувань та вироблення нових систем аналізу. Виявлення сенсово-змістового аспекту хореографічного мистецтва початку XXI ст. загалом та сценічної бальної хореографії зокрема, вимагає здійснення мистецтвознавчої та культурологічної кореляції понять «танець», «хореографія», «бальний танець» та «сценічна хореографія».

Мета статті – виявити сутність сценічної бальної хореографії на основі аналізу наявних у сучасному науковому вимірі дефініцій та етимологічних трактувань.

Аналіз публікацій. Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив, що проблематика сценічної бальної хореографії привертає неабияку увагу вітчизняних науковців. Вагомий внесок у розвиток теоретико-методологічної основи галузі здійснено О. Вакуленко [3], О. Касьяновою [7], С. Костецьким [10], Т. Павлюк [11] та іншими українськими мистецтвознавцями. Проте, понятійно-категоріальний апарат сценічної бальної хореографії, як унікальна система узгоджених і взаємозалежних категорій і понять, що необхідні в процесі теоретичного пізнання процесів та явищ означеної галузі, через застарілість вузько дисциплінарного підходу вимагає детального дослідження з позицій сучасного мистецтвознавства, як самостійної дисципліни, що характеризується адекватною сучасним мистецьким явищам методологією.

Виклад основного матеріалу. Танець як один із способів художньої рефлексії засобами ритмопластично організованих у просторі та часі рухів тіла протягом багатьох століть та на сучасному етапі продовжує лишатися об'єктом наукових дискусій, у зв'язку з неоднозначністю визначення сутності даного рефлексивного досвіду та пластичної мови, за допомогою якої він виражається. Відтак, тривають і дискусії про сутність рефлексивного досвіду в хореографічному мистецтві.

Аналізуючи поняття «танець» та «хореографія», зустрічаємо різні варіанти трактування. Так, наприклад, В. Варковицький визначає танець як вид мистецтва, у якому «засобами творення художнього образу є рухи та положення людського тіла», які виникли у результаті художнього узагальнення [5, 503]. Натомість В. Уральська зазначає, що танець – це виражальний засіб та складова частина хореографії, яка, у свою чергу, повністю пов'язана з формами сценічного мистецтва [13, 49].

У Британській енциклопедії (Encyclopædia Britannica) термін «танець» визначено як «ритмічний рух тіла, зазвичай під музику та в межах певного простору, з метою вираження ідей та емоцій, вивільнення енергії або просто заради насолоди самим рухом» [14].

А. Меланьїн пропонує визначати танець як «існуючий в побуті психофізичний процес самовираження засобами ритмізованих рухів тіла», а хореографію як «узагальнений та

систематизований продукт танцю, що має втілення на глядача» [12, 3-4].

Визначаючи танець як сильний імпульс, а хореографію (мистецтво танцю) як імпульс, який передається професійними виконавцями у щось, що стає інтенсивно виразним і може порадувати глядача, який не хоче танцювати сам, Д. Макріл зауважує, що зв'язок між цими двома поняттями набагато сильніший, ніж в інших мистецтвах, і жоден не може існувати без іншого [14]. Авторка зазначає, що протягом багатьох століть філософи, теоретики та практики танцю пропонували власні різноманітні визначення танцю. Так, наприклад, Аристотель вважав, що танець наслідує ритмічними рухами уклад, пристрасті, звичаї та втілює невидиму думку [1, с. 39], відтак, танець, завдяки використнню природної пластики та різноманітних засобів виразності (рухи та жести) – загальнодоступний засіб передачі інформації, під час якого людина може виразити власну сутність та суперечливість; на думку відомого англійського балетмейстера та теоретика Д. Уівера, який у трактаті «*An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd : containing the several sorts of dancing*» (1712 р.) впеше запропонував розподіл танців на роди та види, виклавши власну класифікацію танців та використавши термін «сценічний танець», танець (відповідно до тогочасного осмислення гідних придворних рухів, якими характеризувався балет) – «елегантний та регулярний рух, який гармонійно складений з красивих відносин та контрастуючого витонченою позою тіла і його кінцівок»; Г. Вуільє, французький історик танцю, автор книги «A history of dancing from the earliest age to our own times: From the French of Gaston Vuillier» (1898 р.), аналізуючи відмінності «істинного» танцю, сповненого гармонії та краси, від спонтанних та грубих рухів первісних людей, зазначав, що хореографічне мистецтво скоріше за все було їм невідоме, а танцювальні рухи (нескладні жести) відображали примітивні емоції; Д. Мартін, перший на теренах Північної Америки головний танцювальний критик 1920-х рр., ігноруючи формальний аспект танцю, акцентував на важливості його ролі як фізичного вираження внутрішніх емоцій. Відповідно до окреслених поглядів на сутність і специфіку поняття «танець» в історичній ретроспективі, на думку Д. Макріл, універсальне визначення танцю повинно повернутися до основоположного принципу, відповідно до якого танець – це форма мистецтва або діяльність, яка використовує тіло та діапазон рухів на які тіло спроможне [14].

Сутність поняття «хореографія» дослідники визначають ступенем художнього узагальнення рухової практики людини, умовністю музично організованих та образно-виражальних рухів людського тіла [4, 564].

Ю. Кондратенко акцентує на унікальності означених понять, адже в обох випадках (у сучасних визначеннях танцю та хореографії) визнається просторово-часовий характер мистецтва, виражальні засоби якого підкреслюють його часову (темп, ритм, динаміка, гармонійні рухи тощо) та просторову (просторова композиція, малюнок, поза тощо) природу, зазначаючи, що подібний випадок є унікальним, адже «жодна інша мистецтвознавча галузь не оперує такою кількістю визначень для свого об'єкта» [9, 5]. На думку науковця, пояснення цьому можна знайти проаналізувавши історію розвитку науки про балет, оскільки сучасні трактування понять «танець» та «хореографія» апелюють до визначень, які склалися ще на початку XX ст., коли через значний вплив театрознавства на балетознавство, пріоритет в теорії мистецтва було надано дослідженню однієї з предметних галузей – балетній хореографії, «в збиток (ущерб) традиційному об'єкту досліджень – танцю, який ще у XIX ст. розглядався у якості самостійного виду витончених мистецтв» [9, 6]. Аналізуючи механізм формування методологічного ряду в балетознавстві, Ю.Кондратенко зазначає, що подібний підхід призвів до розповсюдження критеріїв балетної хореографії на всю галузь танцювального мистецтва, відповідно «з кола предметів дослідження послідовно виключили усі неспіввідносні з об'єктом види танцю». На його думку, можливим виходом вирішення проблеми може стати повернення до традицій XIX ст., тобто включення вузького по змісту поняття у кордони більш широкого – розглядати у якості об'єкта танець як вид мистецтва, який має специфічні засоби художньої рефлексії. Відповідно, термін «хореографія» дозволить описати певну стадію розвитку танцювального мислення, пов'язану з оформленням мови мистецтва в чітку художню систему. Безумовно небезпідставні пропозиції науковця аргументовані безпосередньо першочерговим трактуванням терміну «хореографія» (від др. грец. Χορεία – танець, хоровод та γράφω – записувати, писати) – дослівно «пишу танець», як мистецтва запису танцю балетмейстером, а також створення та сценічної постановки танцю.

Відповідно, означений підхід дозволяє сконцентрувати увагу на особливостях розвитку лексики хореографічного мистецтва та особливого художнього мислення, який його створює, фіксує та виражає, завдяки чому усі якісні характеристики танцювального мистецтва, які виражають як загальні, властиві танцю як мистецтву, так і особливі якості які виникають в лексиці відповідно до змін форм танцювального

мислення, можуть скласти універсальну категоріальну основу для інтерпретації феноменів, які виникають у танці. Сукупність якісних характеристик дозволяє визначити специфіку лексичних систем кожного з існуючих видів танцю та окреслити загальні компоненти, які зумовлені єдиною природою танцювального мистецтва [9, 6].

Варто зазначити, що подібну думку виражав І. Дубник, зазначаючи, що єдиним законам танцювального мистецтва підкорені усі типи хореографічної творчості, яким властиві певні особливості, проте вони, переважно другорядні при співставленні хореографії з іншими вилами мистецтва, стають суттєвими та принциповими відмінностями в внутрішньо системних межах самої хореографії. Науковець зазначав, що порівняльний аналіз народного, класичного, бального, побутового, характерного, сучасного танцю і танцю модерн виявляє специфіку образної природи даних видів хореографії, «риси загального та особливого у структурі їх художніх образів» [6, 12].

Бальний танець як самостійний вид хореографічного мистецтва охоплює широке коло феноменів. Однак, поняття, що комплексно відтворило б усі аспекти явища бального танцю, досі не сформульоване.

Найбільш поширеною залишається дефініція, розкрита в енциклопедії «Балет», де стверджується, що «бальний танець (англ, ballroom dances; фр. lianses du salon; нім. Gesellschaftstanze; італ. ballo; icn. baile) – сучасне визначення танців, що слугують для масової розваги й виконуються парою або більшою кількістю учасників на танцювальних вечорах (балах). Бальний танець часто називають також побутовим танцем» [2, 56–57]. Протягом останніх десятиліть спостерігається невідповідність між поняттям та явищем «бальний танець», оскільки перше не відображає усього комплексу другого.

Розвиток поняття припускає зміну його обсягу та змісту. Подібні процеси відбулися і з поняттям «бальний танець». Досить умовно бальний танець сьогодні поділяють за лексикою на історично-побутовий (власне, «бальні» танці, що виконувались на світських заходах і балах від середньовіччя до початку XX ст.), спортивний (конкурсний) (стандартизовані танці європейської та латиноамериканської програми), побутовий (дозвіллєвий) (спрощенні варіанти конкурсних, окремі трансформовані історично-побутові, парні латиноамериканські, наприклад, сальса, мамба та ін.). Формулювання поняття «бальний танець» у сучасних умовах повинно бути здійснено з урахуванням вище зазначених аспектів.

Н. Кауль, наголошуючи на модифікації бальної хореографії внаслідок тривалого розвитку та удосконалення, пропонує типологію за основними напрямами: загальнодоступні форми бального танцю; сценічний бальний танець; танцювальний спорт [8, 23].

Наукові поняття не є чимось закінченим і завершеним; навпаки, вони містять у собі можливість подальшого розвитку, що і повинно відбутися з науковим поняттям «бальний танець». Визначаючи сутність поняття «сценічний танець», дослідники наголошують передусім, що цей вид танцю «призначений для глядача, що передбачає створення хореографічного образу» [4, 495].

Аналізуючи це визначення, Ю. Кондратенко акцентує увагу на першій ознаці, яка, на його думку, передбачає інші специфічні риси даного типу художньої рефлексії, тобто професійне виконання, визначеність і закінченість форми, особливий тип композиції у часі та просторі, виражальні засоби, вибір яких зумовлений жанром вистави або постановки тощо. Аналізуючи ж об’єкти даної галузі танцювальної лексики, він зазначає, що в системі видової класифікації це в першу чергу жанрові різновиди театральної, тобто балетної та народно-сценічної хореографії, а також сучасний та естрадний танець, головною підставою для об’єднання в єдину родову групу цих зовнішньо різних систем хореографічної лексики є визначальна ознака класифікації, позначена терміном «сценічність», що дозволяє визначити певні характерні риси, притаманні для усієї системи сценічної хореографії, на відміну від досценічної (мається на увазі архаїчний та народний танець), а також передсценічного (тобто історичного бального та побутового танців) родів танцю.

Професіоналізація сценічного хореографічного мистецтва, постановка та виконання нових завдань потребувала тривалої спеціальної підготовки виконавців та постановників. Наявність багатьох різноманітних творчих позицій та художньо-виражальна необхідність посприяли становленню різноманітних форм сценічного танцю. Проте, на думку дослідників, технічність, професіоналізм та система комунікації між глядачем і виконавцем, тобто головні класифікаційні ознаки сценічної хореографії – можна розглядати скоріше як засоби та способи, необхідні для створення цілісної конструкції художньої структури мови сценічного танцю, взаємодію яких, у процесі виробництва умовних значень, контролює система театрального мислення [9, 22].

Відтак, сценічний простір у якому існує танець (наприклад, балетний або музично-драматичний театр) можемо визначити як галузь вираження цього мислення, тоді як хореографію – як здатність мислити танцем у контексті сценічного простору і часу. Сценічний танець таким чином можемо визначити як один з головних видів танцю, який передбачає наявність глядацької аудиторії та створення виконавцями хореографічного образу на сцені, виходячи зі

специфіки хореографічної лексики певних танцювальних систем (наприклад, бальних танців), формування та еволюціонування якого відбувалося протягом століть, спираючись на народні та побутові танці, видозмінюючи їх у сценічні образи та створюючи нові елементи задля посилення засобів художньої виразності танцю.

С. Костецький, акцентуючи на активізації розвитку сценічного бального танцю, розширенні діапазону засобів виразності та експериментальній творчості постановників у композиційній та лексичній площинах сценічного твору на сучасному етапі, визначає сценічний бальний танець як «різновид бальних танців, що виконуються на сцені та за її законами (з урахуванням глядача, специфіки сценічного простору тощо), передбачає наявність художнього образу» [10, 330].

Розвиток сценічної бальної хореографії на сучасному етапі характеризується тяжінням до розвиненої драматургії, що знайшло відповідне відображення в створенні тематичних концертних та шоу-програм, балетних і театралізованих вистав, мюзиклів та інших постановок, виражальними засобами яких є різноманітні форми бальних танців.

Хореографічна постановка сценічної бальної хореографії складається зі сценарію, музичного супроводу та власне хореографії, що існує в межах синтезу різних видів, жанрів та напрямів мистецтва, а їх органічне поєднання надає постановці, центром якої є танцювально-пластичний вираз життєвого змісту, що тримається на драматургії (конфліктному розвитку подій, завдяки якому відображається життєве протиріччя), художньої сили та виразності.

Концепція драматургії у хореографії, яка історично пов'язана з структуруванням, оцінкою та наданням форми художнім та творчим процесам, протягом останніх років зазнала певних змін, ініційованих новим поколінням митців під гаслом «світ у пошуку». Було перевизначено та реорганізовано конкретний та уявний простори між розподілом ролей, поділом праці та розподілом економічних процесів, внаслідок чого митці зайнялись більш «відкритими» ідеями творчості та інтерпретації, працюють над колективною практикою створення постановок. Відповідно, у великій кількості хореографічних процесів на сучасному етапі, форма, зміст та ідея руху у задумі створенні та безпосередньо постановці – взаємопов'язані. Концепція комбінаторності у роботі над хореографічною постановкою впливає не лише на зміщення позицій і вимог, якими мають керувати безпосередньо митці, а й зменшує необхідність у розмежуванні хореографічного дискурсу від хореографічної практики.

Ця концепція базується на розширеному понятті хореографії, яке поєднує його історично виражену медіальну гібридизацію, тобто конструктивні взаємообміни з театром, музикою, живописом, скульптурою, архітектурою, сценографією, медіа-технологіями тощо. Просторово-часова структура, у якій хореографія є невід'ємною від інших мистецтв, формує принципи та динаміку орієнтованого на сприйняття діалогу, спрямованого на подолання меж художньої форми.

Внаслідок цих розробок відбулося й помітне практичне та методологічне переформулювання концепцій, елементів управління та термінології драматургії, яке менш пріоритетно відноситься до питань структури або форми, а акцентується на відстеженні балансу та рівноваги сингулярних елементів хореографії, відповідальності усіх задіяних у процесі постановки сторін та зрушеннях й змінах, які відбуваються в їх відношеннях.

Драматургія окреслює якість ідей хореографії, протокол буття разом. У цьому процесі головна увага приділяється не визначенню авторства, хронології або послідовності сцен, образів, фраз тощо, а створенню схеми для імітації або виробництво певної форми, розробці різноманітних формуючих елементів та дієвих принципів та інструментів. Відповідно, матеріал драматургії не є стійким. С. Ноет, визначає сучасну драматургію хореографічних постановок як спосіб мислення, іманентною складовою якого є те, що не можна визначити або втримати. На її думку, працювати і мислити драматургічно означає «відкривати розділений часовий простір переговорів та створювати і відображати різноманітні наслідки того, що відбувається в дії, що розвивається» [15, 415].

Драматургія сценічної бальної хореографії не спрямована на «пригнічення» хореографії або примусу її до певної танцювально-технічної та естетичної форми – вона перестає бути завданням і виступає як функція в рамках процесу постановки хореографічного твору, стає основою та приводом для творчого аналізу і переоцінки передумов, досвіду, задач (індивідуальних, колективних, художніх тощо), внаслідок якого зникає відчуття нестабільності життя і мистецтва як даності.

Наукова новизна. Проаналізовано, уточнено та доповнено дефініцію сценічної бальної хореографії в контексті розвитку сучасного соціокультурного простору та академічної думки; здійснено аналіз понять «танець», «хореографія», «бальний танець», «сценічний танець», окреслено характерні риси сценічного бального танцю та розглянуто його лексику.

Висновки. Відповідно тенденціям сучасного соціокультурного виміру, зміст традиційного поняття сценічного танцю розширюється,

поглиблюється та доповнюється елементами постмодерністичних хореографічних і мистецьких практик. Дослідження виявило, що сценічний бальний танець – це самостійна форма хореографічного мистецтва, що характеризується унікальною тілесною мовою, професійним виконанням, визначеністю та закінченістю форми, особливим типом композиції у часі та просторі, специфічними виражальними засобами, вибір яких зумовлений жанром вистави або постановки; вирізняється особливою багатогранністю завдяки специфічному поєднанню засобів пластичної, музичної та художньо-естетичної виразності, а також спортивно-фізичного та етичного розвитку.

Технічність, професіоналізм та система комунікації між глядачем та виконавцем, тобто головні класифікаційні ознаки сценічної хореографії - це необхідні для створення цілісної конструкції художньої структури мови сценічного бального танцю засоби та способи, взаємодію яких, у процесі виробництва умовних значень, контролює система театрального мислення.

Література

1. Аристотель. *Об искусстве поэзии*. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 39–140. URL: http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/arispoes.pdf (дата звернення : 16 квітня 2020).
2. Бальный танец. *Балет : энциклопедия* / гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 56–57.
3. Вакуленко О. М. Сценічний бальний танець як самостійний напрям розвитку бальної хореографії. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2009. № 3. С. 94-97.
4. Ванслов В. В. Хореография. *Балет : энциклопедия*. Москва, 1981. С. 564.
5. Варковицкий В. А. Танец. *Балет : энциклопедия*. Москва, 1981. С. 503.
6. Дубник И. О. *Специфика художественной образности в хореографическом искусстве* : автореф. канд. филос. наук. Москва, 1984. 21 с.
7. Касьянова О. Музично-пластичні модифікації хореографічного мистецтва сьогодення. *Київське музикознавство : культурологія та мистецтвознавство.* 2012. Вип. 42. С. 112–123.
8. Кауль Н. *Как научиться танцевать. Спортивные бальные танцы*. Ростов на Дону : Феникс, 2004. 352 с.
9. Кондратенко Ю. А. *Язык сценического танцы: видовая специфика и морфология.* Саранск : Изд-во Мордов. Ун-та, 2009. 136 с.,
10. Костецький С .В. Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець». *Мистецтвознавчі записки.* 2017. № 31. С. 325-331. DOI: https://doi.org/10.32461/150158.
11. Павлюк Т.С. Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура*. 2008. № 12. С. 98-109.
12. Меланьин А. А. *Методы анализа танцювального движения* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российская академія театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2010. 24 с.
13. Уральская В. И. *Природа танца*. Москва, 1981. 110 с.
14. Mackrell J. R. Dance. *Encyclopædia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/art/dance (дата звернення: 16 квітня 2020).
15. Noeth S. Dramaturgy in Contemporary Dance and Choreography. Romanska, Magda (ed.) *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2014. pp. 414–419.

References

1. Aristotle (1957). *On the art of poetry*. Moscow: State publishing house lit. pp. 39–140. Available at : http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/arispoes.pdf [in Russian].
2. Grigorovich, Yu. (ed.). (1981). Ballroom dance. *Ballet: Encyclopedia*. Moscow: Sov. Encyclopedia [in Russian].
3. 3. Vakulenko, O. M. (2009). Stage ball dance as an independent direction of the development of ball choreography. *Bulletin of the State Academy of Management Personnel of Culture and Arts,* no. 3, pp. 94-97 [in Ukraine].
4. Vanslov, V. V. (1981). Choreography. *Ballet: Encyclopedia.* Moscow: Sov. Encyclopedia [in Russian].
5. Varkovitsky, V. A. (1981). Dance. *Ballet: Encyclopedia*. Moscow: Sov. Encyclopedia [in Russian].
6. Dubnik, I. O. (1984). *Specificity of artistic imagery in choreographic art:* Abstract of the Ph.D. thesis. Moscow [in Russian].
7. Kasyanova, O. (2012). Musical and plastic modifications of the choreographic art of today. *Kyiv Musicology: Cultural Studies and Art Studies,* Issue 42, pp. 112–123 [in Ukraine].
8. Kaul, N. (2004). *How to learn to dance. Sports ballroom dancing*. Rostov-on-Don: Phoenix [in Russian].
9. Kondratenko, Yu. A. (2009). *Language of stage dance: species specificity and morphology*. Saransk: Publishing House of Mordov. University [in Russian].
10. Kostecki, S. V. (2017). Modern approaches to the definition of "stage ball dance". *Artistic notes,* no. 31, pp. 325-331. DOI: https://doi.org/10.32461/150158 [in Ukraine].
11. Pavlyuk, T. S. (2008). Patterns and mechanisms of the evolution of ballroom dance as a type of choreography. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies. Architecture,* no. 12, pp. 98-109 [in Ukraine].
12. Melanin, A. A. (2010). *Methods of analysis of dance movement.* Abstract of the Ph.D. thesis. Moscow: Russian Academy of Theater Arts – GITIS [in Russian].
13. Uralskaya, V. I. (1981). *The nature of dance*. Moscow [in Russian].
14. Mackrell, J. R. (2016). Dance. *Encyclopædia Britannica*. Available at : https://www.britannica.com /art/dance [in English].
15. Noeth, S. (2014). Dramaturgy in Contemporary Dance and Choreography. Romanska M. (ed.) *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2014. pp. 414–419 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.03.2020
Прийнято до друку 01.04.2020

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 821.111(73)-312.9Сай.09:78
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221749

Цитування:
Червінська О. В., Паранюк Д. В., Тичініна А. Р. На межі літератури і музики: інтермедіальні коди фентезі Кліффорда Саймака. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 79-84.

Chervinska O., Paranyuk D., Tychinina A. (2020). On the verge of literature and music: intermedial codes of Clifford Simak's fantasy. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 79-84 [in Ukrainian].

Червінська Ольга В'ячеславівна,
доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9261-0604
o.chervinska@chnu.edu.ua

Паранюк Дан Вікторович,
кандидат філологічних наук, асистент кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7274-5576
paranyukdan@gmail.com

Тичініна Альона Романівна,
кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6316-2005
a.tychinina@chnu.edu.ua

НА МЕЖІ ЛІТЕРАТУРИ І МУЗИКИ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ КОДИ ФЕНТЕЗІ КЛІФФОРДА САЙМАКА

Мета роботи. Виокремити інтермедіальні музичні вкраплення у метажанровому форматі прози Кліффорда Саймака (1904-1988). Окреслити характерні для фентезі письменника музичні алюзії та екфрасиси як «антропологізовані» образи (музичні дерева, «музичні вежі», гра музичних інструментів, танці, міжгалактичний фестиваль, музика механічного композитора, музична машина) часу). Простежити функціональне навантаження музичних кодів у конструюванні часопросторової гіперреальності літератури фентезі. **Методологія.** Методологічною базою дослідження постають інтермедіальні студії та теорія рецепції. **Наукова новизна.** Вперше в українській гуманітаристиці фентезі як таке ідентифікується у значенні показового фрагменту еволюційного процесу цілісної культурологічної системи. **Висновки.** Послідовне генерування нових літературних жанрових форматів у культурологічному полі розглядається як іманентна риса складного літературного процесу у цілому, з урахуванням зустрічного рецептивного потенціалу читача. Зокрема, важливим маркером жанрової еволюції фантастики постає присутність інтермедіальних вкраплень, що засвідчує латентну музичність і аргументує метажанрову природу фентезі К. Саймака, творчий метод якого поступово трансгресував від наукової фантастики до фентезі. Взятий до аналізу приклад К. Саймака постає в даному разі вкрай показовим, позаяк у межах творчого досвіду саме цього митця можна спостерігати послідовну зміну загальної стратегії жанру.

***Ключові слова*:** фентезі, музика, інтермедіальність, гіперреальність, Кліффорд Саймак.

©Червінська О. В., 2020
©Паранюк Д. В., 2020
©Тичініна А. Р., 2020

Червинская Ольга Вячеславовна, *доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича;* ***Паранюк Дан Викторович,*** *кандидат филологических наук, ассистент кафедры іноземних мов для гуманітарних факультетів Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича;* ***Тычинина Алена Романовна,*** *кандидат филологических наук, ассистент кафедры зарубежной литературы, теории литературы и славянской филологии Черновицкого национального университета имени Юрия Федьковича*

На границе литературы и музыки: интермедиальные коды фэнтези Клиффорда Саймака

Цель работы. Выявить интермедиальные музыкальные вкрапления в метажанровом формате прозы Клиффорда Саймака (1904-1988). Определить характерные для фэнтези писателя музыкальные аллюзии и екфрасисы («антропологизованные» образы музыкальных деревьев, «музыкальные башни», игра музыкальных инструментов, танцы, межгалактический фестиваль, музыка механического композитора, музыкальная машина времени). Проследить функциональную нагрузку музыкальных кодов в конструировании пространственной гиперреальности литературы фэнтези. **Методология.** Методологической базой исследования являются интермедиальные студии и теория рецепции. **Научная новизна.** Впервые в украинской гуманитаристике фэнтези идентифицируется как образцовый фрагмент эволюционного процесса целостной культурологической системы. **Выводы.** Последовательное генерирование новых литературных жанровых форматов в культурологическом поле рассматривается в качестве имманентной характеристики сложного литературного процесса как такового, с учетом встречного рецептивного потенциала читателя. Важным маркером жанровой эволюции фантастики является присутствие интермедиальных вкраплений, что удостоверяет латентную музыкальность и аргументирует метажанрову природу фэнтези К. Саймака, творческий метод которого постепенно трансгрессировал от научной фантастики к фэнтези. Проанализированный пример К. Саймака предстает весьма образцовым, так как в пределах творческого опыта одного этого писателя прослеживается последовательная смена стратегии жанра.

***Ключевые слова*:** фэнтези, музыка, интермедиальность, гиперреальность, Клиффорд Саймак.

Chervinska Olha, *Doctor of Philology, Full Professor, Head of the Department of Foreign Literature, Theory of Literature and Slavic Philology, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University;* ***Paranyuk Dan,*** *Ph.D., Assistant Professor, teacher of the English Language for Specific Purposes, Department of Foreign Languages for Humanities, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University;* ***T ychinina Alyona,*** *Ph.D., Associate Professor, teacher of academic disciplines in Literary Studies at the Department of World Literature, Theory of Literature and Slavic Philology, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

On the verge of literature and music: intermedial codes of Clifford Simak's fantasy

The purpose of the article is to trace the functional significance of musical codes that make up a peculiar fictional quasi-reality in constructing the time-space hyperreality of the genre of fantasy. It is also important to determine the specific features of intermedial musical insertions in the metagenre format of Clifford Simak's prose. Musical allusions and ecphrases, which are characteristic of the writer's style, are presented as the "anthropologized" images of musical trees, "musical powers", musical instruments, dances, the music of mechanic composers, inter-galactic festival, musical time machine, etc. **The methodology** of the investigation under discussion is based on studies of intermediality and theory of reception. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time in the history of Ukrainian Humanity Studies, the genre of fantasy is identified as a significant fragment of the evolutionary process of the integral genre system. The sequential generating of literary genre formats in the field of Cultural Studies is regarded as an immanent peculiarity of a complicated literary process, which can be revealed only in case a reader possesses a relevant receptive background. An essential marker of genre evolution of science fiction is the prevalence of intermedial insertions, which substantiates the metagenre essence of C. Simak's fantasy. The research has been carried out with due regard to C. Simak's literary method, the latter having transgressed from science fiction to fantasy, thus proving that a consecutive change of the genre strategy is possible even within the activities of a single author.

Key words: fantasy, music, hyperreality, intermediality, Clifford Simak.

Актуальність теми дослідження. Синкретизм мистецтв набуває нового вигляду за допомогою інтермедіальних складників у різних видах мистецтва. Інтермедіальність (термін О. Ханзен-Льове), як сучасна «літературна метамова» та актуальна методологічна галузь літературології, пропонує новий погляд на класичні літературні тексти, активізуючи аспекти, що перебували на маргінесах гуманітаристики. Дуалістична природа мистецтва – поєднання аполонівського (живопис, архітектура, скульптура) та діонісійського (музика) начал – актуалізується сьогодні як ускладнена гіперреальність художньої фантастики. Літературна фантастика виступає специфічним різновидом епосу, що у своїх окремих зразках еволюціонує до метажанру фентезі, позаяк саме метажанр тяжіє до позародової спрямованості, синкретичності, інтердискурсивності, моделюючи інакші часопросторові виміри саме за рахунок інтермедіальних кодів. Ми розглядаємо літературне музикування як «специфічне примноженням сенсу» (Ю. Крістева) паралельних світів. Зокрема, розширення текстуальних меж фантастики відбувається за рахунок інтермедіальних музичних вкраплень у літературний текст.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча взаємозв'язки літератури з іншими видами мистецтва були помічені ще в античні часи (щоправда, в аспекті риторики), сьогодні інтермедіальні студії набувають особливої методологічної значущості. Спираючись концептуально на розвідки Аристотеля, Р. Барта,

М. Бахтіна, Г. Лессінга, Ю. Лотмана, І. Франка, О. Фрейденберг, сучасні дослідники інтермедіальності (Т. Бовсунівська, Т. Гребенюк, С. Маценка, Д. Наливайко, Н. Нікоряк, О. Пронкевич, В. Фесенко, Я. Юхимук) у суголоссі із зарубіжними вченими (Н. Брагінська, Р. Брюзгене, Л. Геллер, Л. Кайда, В. Дж. Мітчел, Р. Мних, І. Поспішил, О. Тімашков, О. Хансен-Льове, Є. Шиньйов) активізують наукові розробки в даному векторі.

Література вирізняється серед усіх видів мистецтва саме тим, що «поєднує весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві», – як підкреслив Д. Наливайко [5, 8]. Йдеться, насамперед, про присутність у літературному тексті музики, живопису, скульптури, архітектури, кіно чи навіть елементів комп'ютерної гри. Так, Х. О. Хансен-Льове відзначив, що концепція інтермедіальності передбачає «загальнокультурне прагнення до обміну, синтезу гібридизації, притаманне будь-яким тенденціям інтертекстуальності, інтердисциплінарності, інтеркультуральності» [8, 22]. Моделюючи допоміжні семіотичні поля, різні види мистецтва в такий спосіб окреслюють і відкривають додаткові виміри фікційної реальності. У широкому сенсі інтермедіальність спрямована на «створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури» [9], постаючи специфічною формою діалогу, що здійснюється «за допомогою взаємодії художніх референцій» [9]. Як специфічна літературознавча методика аналізу «окремого художнього твору та мови художньої культури в цілому», інтермедіальність спирається головно на принципи міждисциплінарних досліджень [7, 150]. Виходячи зі специфічних критеріїв, пропонується виокремлювати так звану текстуальну інтермедіальність, до якої належать поезія, живопис, архітектура, та перформативну інтертекстуальність – музика, театр, танець, що формують специфічну інтермедіальну систему [8, 31]. Розглядаючи функціональне навантаження інтермедіальних компонентів, запозичених із музики, Л. Кайда фіксує її вплив на композицію літературного тексту: «вплетена в художню тканину тексту і передана словами, вона набуває структури «словомузики», стійкої семантичної єдності» [1, 84]. Проте, у нашому випадку, інтермедіальні канали слугують симулятивним засобом розширення гіперреального часопростору. У фантастиці наявність інтермедіального складника ще й уможливлює перехід у вимір додаткової фікційної реальності. Література фентезі, в межах якої інтермедіальність виступає важливою креативною домінантою, не стала винятком. Посилений інтерес до взаємодії мистецтв зумовлений, передусім, широкою оприявленістю інтермедіальних маркерів на рівні імагологічних трансформацій.

Артикульований Ю. Лотманом «музичний принцип» аналізу текстів культури, що «став усвідомленим культурним фактом саме у словесному» мистецтві [3, 410], був підхоплений українськими науковцями. Першою простежила механізм діалогової природи роману крізь призму семантичної репрезентації музики в контексті фіктивних подій і героїв С. Маценка. У вимірах міжтекстової інтермедіальності нею актуалізовані питання про словесну музику, вербальну музику, імітацію музичних композиційних принципів, текст-фонографію. Дослідниця висновує, що на жанровому рівні відбувається діалог «Я–інший», тобто «нарощування смислу, самопізнання через іншого, ідентифікація з іншим, гра зі смислом, самодіалог музики» [4, 230-231]. Приклад К. Саймака демонструє функціональне навантаження всіх інтермедіальних засобів, властиве літературі фентезі в цілому.

Мета дослідження. Окреслення специфіки інтермедіального діалогу літератури й музики у текстах іменитого американського фантаста Кліффорда Саймака (1904-1988).

Виклад основного матеріалу. Позаяк музику вважають проявом «чуттєвої геніальності», а сила музичного впливу полягає у «вираженні безпосередньо чуттєвого» [8, 27], вона здатна доповнювати фікційну реальність винятковим симулятивним ритмом, естетичною гармонією, а також урізноманітнює форму твору (виокремлені категорії симуляції). Нашарування та взаємо просякнення різних видів мистецтв можна виявити на різних рівнях художності літератури, під впливом чого нерідко деформуються традиційні жанрові матриці. Інтермедіальні вкраплення не лише суттєво поглиблюють смислове навантаження фантастичної літератури, а й за рахунок поєднання реального і фікційного відкривають додаткові «канали» уявного.

Творчий досвід К. Саймака, який асоціюється з науковою фантастикою та фентезі, налічує чимало інтермедіальних відсилань, що зумовлюють метажанрову природу його текстів. Одним із перших таких прикладів є цитування музично-поетичних фрагментів. Імпліцитація музичного тексту, що є актуальним прийомом ще в контексті романтичної поетики, увиразнює фантасмогорію, сприймається як відбиток пам'яті дитячого досвіду персонажа, розширюючи горизонти фантастичного топосу. Трансформації невербального у вербальне і навпаки лежать в основі інтермедіальності. Так, у романі К. Саймака «Транзитна станція» (1963) йдеться про доглядача транзитної станції на Землі Еноха Волліса. Пригадуючи архаїчні «події» 1915 р., коли представники раси Осяйних уперше скористалися його міжпланетною станцією, герой коментує їхній вражаючий зовнішній вигляд – прийом етопеї: «Це двоногі людиноподібні істоти <…> Вони сяють, сяють якимось

невидимим світлом, тому навколо них завжди можна помітити ауру, сяйво» [6, 103]. Вони прямували на фестиваль, подібний до карнавалу, що «збирає різноманітні форми життя». З огляду на первинний синкретизм мистецтва цікаво, що тексти фентезі, ніби повертаючись до першопочатків мистецтва, відтворюють саме таке. Саймаківська «Транзитна станція» в цьому плані є дуже виразним зразком: на влаштованому інопланетянами фестивалі синтезуються звук, колір, емоції, геометричні форми і багато іншого, тут навіть присутня імпровізуюча публіка: «Мені чується тривимірна симфонія <…> Вони з великим ентузіазмом обговорювали цей витвір мистецтва, і, наскільки я зрозумів, це буде такий собі арт-перформанс, що триватиме не кілька годин, а кілька днів» [6, 105]. «Інтелігентні» чужоземці згадують і про інші відвідані фестивалі, мистецькі імпрези, від яких вони отримують величезне естетичне задоволення, музика відіграє тут важливу роль.

Специфіка музичного часу в тому, що він постає не «формою або видом протікання подій і явищ музики», на що звертає увагу О. Лосєв, а є «самими подіями і явищами в їхній найбільш справжній онтологічній основі», збираючи «розбиті і розкидані шматки буття воєдино» [2, 239]. В аспекті інтермедіальності фентезі музика, звідси, відтворює принцип симфонії. Значущий той факт, що головний герой саймаківського тексту знаходить на покришці скриньки – специфічного хронометричного порталу – градуйовану шкалу з ручкою в центрі, своєрідний аналог шарманки: «Коли я крутнув ручку, <…> полилася музика, і кімнату заполонили різнокольорові промені, що рухалися в такт музиці» [6, 107]. Опис цього чарівного епізоду зводиться навіть до відтворення ароматів, що линуть кімнатою зі скрині, а ще матеріалізуються емоції та почуття: «Зі скриньки вийшов цілий світ, і в цьому світі ти мав прожити цю композицію» [6, 108]. Волліс припускає, що в цій музичній скриньці, що стала його найдорожчим скарбом, міститься змальований Осяйними вид мистецтва із 206-ма музичними композиціями – саме стільки поділок було на її шкалі. Відповідно свого стану у різні моменти життя Енох звертається до цього музичного програвача, що в тексті К. Саймака являє собою фентезійний артефакт.

Інтерпретація зв'язку між подіями і станом, в якому опиняються герої внаслідок цих подій, характерна для фентезі. Велике функціональне навантаження містить оніричний компонент. Взяті за приклад тексти К. Саймака демонструють активне «злиття» фантастично-фентезійних наративів, доповнених нерідко оніричними фікційними вимірами. Зокрема, у фантастичному оповіданні «Привид моделі „Т"» (1975) змальовано специфічну симулятивну реальність марення, пов'язану зі спогадами Хенка Бреда, викликаними автомобілем. У Саймаковому тексті персоніфікується деяка модель «Т» – специфічна машина часу, що нагадує про себе, як підкреслюється, передусім, гучним звуком мотора, деренчанням крил, сварливим механізмом. Така звукова палітра контрастує з музикою спогадів головного персонажа Бреда. Синкретизм реальності й уявного світу утворюють часопросторову гіперреальність фентезі. Герой саймаківського фентезі мандрує автомобілем у реальний простір дитячої пам'яті, а згодом – новими, незвіданими місцями. Так, зупинившись біля якогось павільйону, модель «Т» повертає Бреда до Великого Весняного Павільйону, де він був близько п'ятдесяти років тому; персонаж переживає цілий комплекс почуттів – хвилювання, здивування, страх, ностальгію й відчуття абсурдної штучності. Особливою «партитурою» спогадів героя, що моделюють побічну реальність, стає сугестивна музика, яку «сьогодні» ніхто не пам'ятає, яка «пливе назустріч», кличе і навіть заманює: «Не та музика, що подобається підліткам сьогодні, не гуркіт, посилений електронними пристроями, не скрегіт без усякої подоби ритму, від якого у нормальних людей зводить зуби, а у придурків скляніють очі. Ні, справжня музика, під яку хочеться танцювати, мелодійна і навіть нав'язлива» [11]. З-посеред інших музичних інструментів увага Бреда фокусується на майже забутому духовому музичному інструменті – саксофоні: «Дзвінко і солодко співав саксофон <...>, в повний голос, лилася мелодія, і вітерець налітав знизу з долини, похитував лампочки над дверима» [11]. У такий спосіб у тексті К. Саймака складається продуктивний сугестуючий діалог. Чимала технічна рухливість саксофону створює оригінальний музичний фон фантастичного тексту, виокремлюючись навіть у наратив.

В оповіданні «Привид моделі „Т"» вплив оркестрової музики зображується настільки потужним, що зал переповнюється танцюючими «симулякрами» людей зі спогадів Бреда (дівчата в сукнях, а їхні кавалери – в краватках): «Той, хто грав на саксофоні, піднявся на повний зріст, і сакс заплакав мелодійно і сумно, накриваючи зал чарами» [11]. Запалений цією «магією» Хенк Бред також подався в коло, танцюючи із самим собою, оскільки після довгих років самотності за допомогою музики він знову відчув себе частиною цілого: «Музика заповнила світ, світ звузився до розмірів танцювального майданчика» [11]. Хенк у спілкуванні з молоддю відчував, не показуючи цього, когнітивний і аксіологічний дисонанс, намагався бути схожим на них своєю поведінкою. А тут раптом йому віддають оркестровий саксофон, щоб він «пригостив» компанію музикою. Хоча в нього не було музичного слуху, а раніше він і сопілки в руках не

тримав, «Хенк підніс саксофон до губ, пробіг пальцями по клавішах, і відразу зазвучала музика, <...> виводив рулади на саксофоні, сам дивуючись із того, як хвацько в нього виходить, а інші співали й передавали пляшку по колу» [11].

Отже, симулятивний характер музичних «вкраплень» пов'язаний із тим, що, крім виокремлення специфічних вимірів хронотопу, вони також активізують зустрічну рецептивну увагу (пам'ять читача надає текстам звучання, взятого зі суб'єктивного досвіду): «виказує процес взаємопроникнення різних буттєвих форм і через сумісництво оприявнює виникнення нових значень» [4, 246]. Така текстова партитура фантастики перетворює читача на диригента.

Значення музичного компоненту сюжетики фентезі суттєве. Так, у постапокаліптичному романі К. Саймака «Могильник» (1973) розповідається, як герой Містер Белл (з англ. дзвіночок!) прибуває на Землю в ролі композиційного оператора, який планує написати музичний твір про цю планету. Він артикулює власні естетичні основи музичної теорії: «Композиція – це значно більше, ніж музика. Це цілісний художній твір. Вона включає в себе музику, але включає також написане і мовлене слово, скульптуру, живопис, спів» [10, 212]. Функцію композитора при цьому виконує апарат Мустанг, який акумулює настрій, глядацьке враження, звуки, форми, підсвідомі нюанси: «Він збирає все це і використовує як вихідний продукт. Він створює стрічки записів <...> Я інтерпретую основний матеріал, хоча це не зовсім інтерпретація» [10, 212]. Белл методично пояснює специфіку виникнення і розвиток теорії композиції на планеті Олден і роль приладів-«композиторів», двох однакових серед яких не існує: «Композитор – річ доволі громіздка. У нього складний механізм із безліччю тендітних деталей» [10, 213].

Контрастує з механічною музикою, як зразок природного, живого, саме «світ кладовища» – центральний топос тексту, вражаючий красою Могильник, на який перетворилася Земля. Це єдине місце, варте уваги на безлюдній планеті, озвучене сумною мелодією сосон: «Це пісня вічного спокою, можливого тільки на Землі. Іноді мені здається, що це не просто вітер співає в соснових гілках, що це не звичайні земні звуки, а гімн постраждалій людині, що нарешті повернулася додому» [10, 206].

У романі К. Саймака «Могильник» активізується також знакова парадигма балу, що виконує роль специфічного музичного екфрасису, постаючи контамінацією багатьох симулятивних форм – музики, танцюристів, публіки. Пари кружляють у танці під «пілікання» скрипок і «бренькання» гітар – читач тут може помітити натяк на іспанське фламенко: «Спочатку спів сопілочки нагадував шелест вітру в луговій траві, але поступово ставав голоснішим. Раптом сопілка випустила руладу, яка немов повисла в повітрі. Тихенько вступили скрипки, ніби далеко пролунав гітарний перебір; скрипки заголосили, сопілка наче збожеволіла, гітари несамовито загриміли» [10, 260]. Навіть робот Елмер пурхав над землею, а люди утворили навколо нього хоровод: «Вони підбадьорювали його гучними криками і грюканням у долоні» [10, 258]. Згодом до них приєднався механічний «композитор» Мустанг: «Музиканти прискорювали і прискорювали темп, але Бронко з Мустангом це було байдуже <...>. Земля гула від дружного тупоту, і мені здалося, що я відчуваю її тремтіння. Люди кричали й улюлюкали. Танець двох машин нікого не залишив байдужим» [10, 258].

Менше в науковій фантастиці, систематичніше у фентезі красномовні музичні наративи продукуються навіть роботами або автоматичними пристроями. Доволі виразною музичною палітрою характеризується в цьому плані повість К. Саймака «Золоті жуки» (1960), назва якої може вказувати як на полемічний зв'язок із відомим текстом Е. По, так і на пародіювання пісень відомого гурту 1960-х рр. «Бітлз» (назва створена, як відомо, сполученням слів beetles / англ. «жуки» та beat / англ. «удар», музична «доля»). Образ інженера Артура Белсена розкривається через його специфічний оркестр. Єдиною пристрастю Белсена є музика роботів, він постійно лякає сусідів зімпровізованими механічними мелодіями: «Рік чи два тому йому в голову прийшла ідея симфонії, що виконується роботами, і – треба віддати йому належне – він виявився талановитою людиною» [13]. Гра його роботів не просто відтворювала музичну партитуру, роботи виявилися здатними читати музику, транскрибуючи безпосередньо з нот, продукувати промовисті музичні фантазми, зрештою, скинути людину з «п'єдесталу культури».

Висновки. Отже, інтермедіальний зв'язок мистецтва слова із музикою постає важливою конструктивною програмою тексту. Він виконує в художній фантастиці, і літературі фентезі зокрема, значущу роль у моделюванні фікційних наративів гіперреального світу. Багатозначні музичні симулякри формують особливу часово-просторову квазіреальність. Вони постають важливим інтелектуальним маркером фентезі, що виводить цей жанр за статусні межі розважального чтива. Виявлені в текстах К. Саймака музичні компоненти, представлені симулятивними репрезентаціями численних жанрових форм (класична музика, фольклорний текст, мелодії природи, звучання музичних інструментів і роботів, алюзії на композиції відомих гуртів), для жанрового формату фентезі виступають допоміжним поліваріантним кодом, значущими рецептивними ключами. Більше того,

цей компонент формує сюжетику фентезі за принципом симфонії.

Нарешті, узагальнимо, що в межах літературної фантастики музичний компонент саме в жанровому форматі фентезі постає поліваріантним кодом, що представлений симулятивними репрезентаціями численних жанрових форм – класичною музикою і джазом, вставним фольклорним текстом, музикою природи, звучанням музичних інструментів і механічними композиціями роботів, які виступають значущими рецептивними ключами.

Література

1.Кайда Л. Г. Интермедиальное пространство композиции. Москва: ФЛИНТА : Наука, 2013. 174 с.

2.Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение*. Москва: Мысль, 1995. С. 194–368.

3.Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. 704 с.

4.Маценка С. Партитура роману. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.

5.Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 7–19.

6.Сімак К. Транзитна станція / пер. з англ. Г. Михайловська. Тернопіль: Навчальна книга–Богдан. 2018. 248 с.

7.Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XX века*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 149–154.

8.Хансен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. Москва: РГГУ, 2016. 450 с.

9.Шиньев Е. П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. В. Набокова «Дар»). *Аналитика культурологии*. 2009. № 14. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar (дата звернення: 01.04.2019).

10. Simak C. Cemetery World. URL: http://booksonline.com.ua/view.php?book=106125 (дата звернення: 01.04.2019).

11. Simak C. Out of Their Minds. URL: https://books.google.com.ua/books?id=0Q_GCQAAQBAJ&pg=PT4&lpg=PT4&dq=Out+of+Their+Minds&source=bl&ots=R4YrR1j11w&sig=ACfU3U2GKleGraIpekW1Q04KeGd_ftijcQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi5roeRmZHhAhVL_CoKHYFJDrM4ChDoATAEegQIBxAB#v=onepage&q=Out%20of%20Their%20Minds&f=false (дата звернення: 01.04.2019).

12. Simak C. Project Pope. URL: https://www.e-reading.club/book.php?book=84065 (дата звернення: 01.04.2019).

13. Simak C. The Golden Bugs. URL: https://epdf.tips/the-golden-bugsa8c488a07345f8e359ae0ee6e358908014787.html (дата звернення: 01.04.2019).

References

1.Kaida, L.G. (2013). Intermedial space of composition. Moscow: FLINTA: Nauka [in Russian].

2.Losev, A.F. (1995). Music as a subject of logic. Moscow: Mysl [in Russian].

3.Lotman, Yu. M. (2000). Semiosphere. Sankt-Peterburg: «Iskusstvo–SPB» [in Russian].

4.Matsenka, S. (2014). The score of the novel. Lviv: LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

5.Nalyvayko, D. (2003). Literature in the system of arts as a branch of comparative literary criticism. Slovo i chas, 6, 7–19 [in Ukrainian].

6.Simak, K. (2018). Transit station. Ternopil: Navchalna knyha–Bohdan [in Ukrainian].

7.Tishunina, N.V. (2001). Methodology of intermedial analysis in the light of interdisciplinary research. Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XX veka. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 12, 149–154 [in Russian].

8.Hansen-Leve, O. A. (2016). Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde. Moscow: RGGU [in Russian].

9.Shiniev, E. P. (2009). Intermediality as a mechanism of intercultural diffusion in literature (on the example of V.V. Nabokov's novels «Gift»). Analitika kulturologii, 14. Retrieved from: http://cyberleninka.ru/article/n/intermedialnost-kak-mehanizm-mezhkulturnoy-diffuzii-v-literature-na-primere-romanov-v-v-nabokova-dar. [in Russian].

10. Simak, C. Cemetery World. Retrieved from: http://booksonline.com.ua/view.php?book=106125.

11. Simak, C. Out of Their Minds. Retrieved from: https://books.google.com.ua/books?id=0Q_GCQAAQBAJ&pg=PT4&lpg=PT4&dq=Out+of+Their+Minds&source=bl&ots=R4YrR1j11w&sig=ACfU3U2GKleGraIpekW1Q04KeGd_ftijcQ&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwi5roeRmZHhAhVL_CoKHYFJDrM4ChDoATAEegQIBxAB#v=onepage&q=Out%20of%20Their%20Minds&f=false.

12. Simak, C. Project Pope. Retrieved from: https://www.e-reading.club/book.php?book=84065.

13. Simak, C. The Golden Bugs. Retrieved from: https://epdf.tips/the-golden-bugsa8c488a07345f8e359ae0ee6e358908014787.html.

Стаття надійшла до редакції 06.01.2020
Прийнято до публікації 10.02.2020

УДК 792.032 (510):78.03(510)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221750

Антошко Марина Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4105-7519

Цитування:
Антошко М. О. Старовинний театр та музичне мистецтво Китаю. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 85-89.

Antoshko M**.** (2020). Ancient Theater and Music of China. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 85-89 [in Ukrainian].

СТАРОВИННИЙ ТЕАТР ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ

Мета роботи полягає у вивченні проблеми старовинного театру Китаю та впливу музичного мистецтва на древні традиції країни. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного та біографічного методів у вивченні цієї тематики. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні проблеми світогляду стародавнього Китаю, спираючись на музичні традиції та театральне життя країни. Було виокремлено історичні імена філософів, які вплинули на розвиток системи музичного мистецтва та освіти, що позначилось на культурних традиціях країн Сходу. **Висновки.** На основі вивчення проблеми старовинного театру та музичного мистецтва країни виявили самобутню китайську культуру. Проблема вивчення світоглядної системи стародавнього Китаю як підґрунтя виникнення музичної традиції цікавила багатьох науковців, адже здійснювала вплив на культурне життя країн Сходу. Філософські погляди впливали як на театральне життя, так і на музичне мистецтво країни. Отже, культурні традиції Китаю спирались на древні філософії Китаю: конфуціанство, даосизм та буддизм. Питанням виховання, зокрема естетиці, в Китаї приділялась особлива увага. Музичне виховання займало важливу роль у культурі Китаю. Конфуцій наголошує на всебічному розвитку людини, при цьому роблячи акцент на моральність особистості. Отже, театральне мистецтво Китаю відрізняється культурною єдністю та своєрідністю. Музичне навантаження відігравало велику роль. Світогляд китайців побудований на баченні природи як живого організму. Виникають перші паростки музично-театрального мистецтва. XII-XIII століття ознаменовані зародженням китайської опери. Китайський театр був в повному розумінні народним. Музична сторона класичного театру відрізняється нерозривною єдністю звуку, слова і танцю. Коло образів, настроїв, прийомів акторської гри характеризується певним типом мелодики, ритміки, складом оркестру.Тематика старовинного театру та музичне мистецтво Китаю є цікавою й не до кінця вивченою, що зумовлює потребує подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

Ключові слова: старовинний театр Китаю, музичне мистецтво, культурні традиції, філософія країни.

Антошко Марина Олеговна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Старинный театр и музыкальное искусство Китая

Цель работы: заключается в изучении проблемы старинного театра Китая и влияния музыкального искусства на древние традиции страны. **Методология** исследования: заключается в использовании исторического и биографического методов в изучении данной тематики. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании целесообразности проблемы мировоззрения древнего Китая, опираясь на музыкальные традиции и театральную жизнь страны. Было выделено исторические имена философов, которые повлияли на развитие системы музыкального искусства и образования, что отразилось на культурных традициях стран Востока. **Выводы.** На основе изучения проблемы старинного театра и музыкального искусства страны обнаружили самобытную китайскую культуру. Проблема изучения мировоззренческой системы древнего Китая как основа возникновения музыкальной традиции интересовала многих ученых, ведь осуществляла влияние на культурную жизнь стран Востока. Философские взгляды влияли как на театральную жизнь, так и на музыкальное искусство страны. Итак, культурные традиции Китая опирались на древние философии Китая: конфуцианство, даосизм и буддизм. Вопросам воспитания, в частности эстетике, в Китае уделялось особое внимание. Музыкальное воспитание выполняло важную роль в культуре Китая. Конфуций подчеркивает всестороннее развитие человека, при этом делая акцент на нравственность личности. Итак, театральное искусство Китая отличается культурным единством и своеобразием. Музыкальное образование играло большую роль. Мировоззрение китайцев построено на видении природы как живого организма. Возникают первые ростки музыкально-театрального искусства. XII- XIII века ознаменованы зарождением китайской оперы. Китайский театр был в полном смысле народным. Музыкальная сторона классического театра отличается неразрывным единством звука, слова и танца. Круг образов, настроений, приемов актерской игры характеризуется определенным типом мелодики, ритмики, составом оркестра. Тематика старинного

©Антошко М. О., 2020

театра и музыкальное искусство Китая интересно и не до конца изучено, что требует дальнейшего развития в изучении данной проблематики.

Ключевые слова: старинный театр Китая, музыкальное искусство, культурные традиции, философия страны.

Antoshko Marina, *Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky*

Ancient Theater and Music of China

The purpose of the article is to study the problem of ancient Chinese theater and the influence of musical art on the ancient traditions of the country. The methodology of the study is to use historical and biographical methods in the study of this topic. The scientific novelty of the article is to study the feasibility of the problem of the worldview of ancient China, based on the musical traditions and theatrical life of the country. The historical names of the philosophers who influenced the development of the system of music and education, which affected the cultural traditions of the countries of the East, were distinguished. Conclusions. Based on a study of ancient theater and music, the country has identified a distinctive Chinese culture. The problem of studying the worldview system of ancient China as the basis for the emergence of the musical tradition has interested many scholars because it influenced the cultural life of the countries of the East. Philosophical views influenced both theatrical life and the musical art of the country. Thus, China's cultural traditions were based on ancient Chinese philosophies: Confucianism, Taoism, and Buddhism. Special attention was paid to the issue of education, in particular aesthetics, in China. Music education has played an important role in China's culture. Confucius emphasizes the comprehensive development of man while emphasizing the morality of the individual. Therefore, China's theatrical art is distinguished by cultural unity and originality. Musical load played a big role. The Chinese worldview is based on a vision of nature as a living organism. The first sprouts of musical and theatrical art emerge. XII-XIII centuries marked the birth of Chinese opera. The Chinese theater was in full understanding of the people. The musical side of the classical theater is characterized by an unbroken unity of sound, words, and dance. Circle of images, moods, techniques of acting is characterized by a certain type of melody, rhythm, composition of the orchestra. The topics of the ancient theater and Chinese art are interesting and not fully understood, which necessitates further development in the study of this issue.

Key words: ancient Chinese theater, musical art, cultural traditions, country philosophy.

Актуальність теми дослідження. Проблема вивчення старовинного театру та музичного мистецтва Китаю є цікавою та актуальною, адже зумовила повернення до філософських витоків, які здійснили вплив на музичну культуру країни. Музичні традиції відігравала значну роль у мистецтві країн Сходу, зокрема Китаї. Говорячи про китайську культуру, слід зазначити, що розуміння мистецтва музики проходить крізь всю китайську філософію та історію.

Аналіз досліджень. Питання театрального мистецтва досліджували В. Виноградова, В. Малявін, С. Фіцджеральд та інші. Культура Китаю та тема старовинного театру завжди цікавила багатьох дослідників, серед яких виокремлюються такі представники китайського мистецтва як: Хоу Цзянь, У Ген-Ір, Вей Дзюнь та інші. Отже, ми бачимо, що питання театрального мистецтва Китаю та музична культура є ще досі недостатньо висвітленим і потребує подальшого вивчення.

Метою роботи є вивчення проблеми театрального життя Китаю, зокрема історичні моменти його творення, які є цікавими для подальшого вивчення.

Основний виклад матеріалу. Як зазначає науковець Хоу Цзянь, історія театрального життя Китаю уходить в давнину. Поняття театр - «сюй ге» відноситься до XII століття. Однак, у наукових дослідженнях існують версії появи театру раніше, в період «Весни та Осені» (772 – 481 р. до н.е.), коли з'явились артисти, які вміли співати, танцювати та копіювати дії інших людей, так звані «артисти з народу». Цих артистів запрошували до імператорських дворів. Поєднання різних театрів в Китаї стали початком утворення «китайської народної опери». Значним театральним жанром пекінської опери був «цзінцзюй». Китайська народна опера синтезувала оперний спів та балет, драматичний театр та циркові номери, пантоміму, мелодекламацію, спів та гру на народних інструментах. Завдяки китайському співаку, виконувачу жіночих ролей - амплуа «дань» Мей Ланьфану, який очолив Пекінську оперу та згодом представив театральні вистави в Японії у 1919 році, вона здобула визнання поза межами Китаю. Він зіграв у спектаклях «Сп'яніння Ян Гуй-фея», «Ба-ван розлучається з Юй-цзи», «Прогулянка по саду перерваний сон», «Меч всесвіту», «Застава Хуннігуань» та інші. Відомими виконавцями Пекінської опери були: Чен Чанген, Юй Саньшен, Чжан Еркуй, Тань Сіньпей, Ян Сяолоу та інші [5,с.5].

Історики виокремлюють етапи становлення системи мистецтв: Ранній (IV – VI століття), період розквіту (VII - XIIIстоліття) та пізній період (XIV – середина XIX століття). Проникнення китайської культури на Захід висвітлюють роботи таких науковців, як: М.

Гранет, В. Малявіна, Сюй Вей-хун, С. Фіджеральд, М.Кравцова, які зазначають, що народний театр здійснював вплив на новий драматичний китайський театр. Китайська опера мала свою особливість, адже її природа було відмінною від європейських вистав. Вистави її поділялись на: містерії – карнавали (актори переодягались в різні звірині костюми з масками), містерії – інсценування, ціллю який було передавання життя священників (переважно були побудовані на діалозі та включали хорову частину) та придворні театральні постановки [5, 13]. Становлення театрального життя Китаю приходиться на епоху династії Хань. Одними з першими театрів стали «Гоу-Дан» та «Чхан-Хуей». Епоха Шести династій також проводила театральні вистави. Свій розвиток театральна культура набуває в епоху Тан, коли з'являються такі види вистав, як: пісенно-танцювальні, пісенно-ігрові, сценки діалогічного характеру, вистави, які поєднували танок, музичний супровід та сценічну гру, ляльковий театр тощо. Популярністю користувались театралізовані діалоги, які висміювали представників влади. Ці театралізовані сценки мали імпровізаційний характер. Саме в цей період (епоху Тан), форма театралізованих дійств набуває більш цілісних форм та видів амплуа. Наприклад, виходять на перший план арії – «дацюй», які побудовані були з 3-х частин: головна чи перша частина, сценічне дійство театральних епізодів – друга частина та танцювальна частина – третя. Драматичні сюжети на переважно історичну тематику домінували в епоху Юань. Саме в цей період з'явились «цзацзюй» - північна та «наньсюй» - південна драми. На характер «цзацзюй» здійснила вплив культура Індії та Персії. На відміну від північної драми, південна мала менш статичний характер, вокальні партії могли виконувати всі артисти театральної трупи, відмінно від північної, де головні партії виконувались тільки головними героями. По формі та структурі ці драми також мали відмінності: північна мала пролог і чотири акти, а форма південної підлягала змінам. Але, поряд цих відмінних рис, театральні вистави епохи Юань мали досить зрілу форму, насичену музично-танцювальними номерами та театралізованими сценами. Південна драма не протрималась довго, її відродження відбулось лише в XV – XVI столітті. Деякі деталі південної драми знайшли відображення в північній. Зміст сюжетної лінії поділяється на: твори побутового характеру, історична та релігійна тематика тощо. По формі драма мала перший акт – де було представлено взаємодію персонажів. Другий акт – розвиток дії та знайомство з новими дійовими особами. Третій акт – загострення конфлікту та четвертий – вирішення проблеми. Драма епохи Юань яскраво відображала поєднання співу, танцю, музичного супроводу та сценічних дій. Саме ця драма стала початком для появи Іянської та Кушанської народної опери XVII століття, а згодом й Пекінського народного театру «Кінгтяо» (XIX століття) [5,с.15].

Як стверджує Хоу Дзянь, існував традиційний (чи оперний) театр, який з'явився у V столітті завдяки комічним сценкам бродячих акторів та співаків. Згодом, у XIX столітті цей традиційний театр мав чітку систему акторської гри, певні амплуа та синтез пластики, вокалу, костюмів, гриму та музичного супроводу. Відмінно від традиційного, - існував драматичний театр, який з'явився в XIX - XX столітті. Згодом, театральна діяльність надала поштовх появі драматичних шкіл, які з'явились у Шанхаї та Пекіні. Всі досягнення в області пластики, музики та співів перейшли до «нового мовного театру». Серед відомих китайських драматургів цього театру були: Цао Юй «Ураган» та «Схід сонця», Го Можо «Цюй Юан», Хун Шень «Смерть відомого актора». Завдяки розвитку театрального мистецтва, появляються драматичні трупи: Пекінський народний театр, Китайський молодіжний театр, Шанхайський народний театр, Ляонінський народний театр, Гуандунський драматичний театр. Відомими творами, які ставились на театральних сценах цих театрів, були: «Провулок Гала», «Цюй Юань», «Дух епохи Весни та Осені», «Кун Фаньсень». Важливо сказати, що для китайського театру важливим елементом є синтез музики, співу, танцю, акробатичних дій, військових вправ тощо. Важливу роль зіграв оркестр, який включав інструментальний склад: 2-струнна китайська скрипка – «хуцзінь», щипкові «юецінь» - з роду лютні, китайські балалайки «сиху», ударні – гонги, тарілки, барабани тощо. Слід сказати, що завдяки розвитку китайського традиційного театру, з'явились теми для сюжетів в живопису, де яскраво відображені акторські вистави з масками та гримом [5, 18-19].

Цікавим моментом є те, що в Китаї існує близько 300 різновидів пісенно-оповідального мистецтва. Цікаву інформацію стосовно цього жанру знаходимо в роботі Вей Дзюна. Пісенні номери виконують зазвичай один або декілька акторів. Популярністю користуються музичні номери під супровід музичних інструментів, зокрема широкого використання дістали струнні

– «сиху» - китайська балалайка, барабани, цимбали тощо. Цей вид музичного мистецтва був актуальним для людей з низьким рівнем знань, адже сприяв розвитку як духовного, так і освітнього рівня культури. Ці твори передавали національний характер, адже мали фольклорне коріння, чим й спрощували сприйняття простим людом. Історії відома поезія епохи Тан, проза «фу» епохи Хань, «ци» епохи Сун, мелодії «цюй» епохи Юань та визначна «Книга пісень» чи «Шицзин». Значним є розділ «Гофен», який відобразив національну красу через пісні та народний фольклор про особливості древніх князівств Китаю. Так, на основі пісень виник поетичний жанр «чуци», представником якого був Цюй Юань (340-278 р. до н. е.). Відомими поетами були Лі Бо та Ду Фу. Музично-поетичний жанр «ци» славився іменами таких співців: Люй Юн, Су Ші, Сін Цінцзи, Лі Цінчжао [5, 21].

Китайська музична культура віддзеркалювала філософські направлення, створені Конфуцієм, Моцзи, Лаоцзи та Хань Фєєм («легізм»). В цей час з'являється поняття «юе» - музика, яке поєднало в собі поезію, танок, живопис, архітектуру тощо. Все підкорялось музичному оформленню, адже на думку китайців для гармонії головну роль відігравало музичне виховання. Так, в епоху раннього Чжоу формується система церемоній, де важливе значення набувала музика. Згодом, починає працювати «Дасиюе», яке відповідало за цю систему. В епоху «Хань» починає свій розвиток співтовариство «Юефу», яке займалось зібранням народних пісень, фольклору та здійснювало контроль над музичною галуззю [5, 24]. Важливо, що в Китаї з раннього часу почали виокремлювати висоту, гучність та тембральність. В епоху Цин (221 – 206 р. до н.е.) і Хань (206 – 220 р. до н.е.) відбувається значний розвиток музичної культури, який став стимулом задля розвитку музичної інструментальної сфери. Адже, появився музичний жанр «дацюй» - який поєднав в собі музику, танок та спів; який потребував насиченого музичного інструментарію. Відомими творами цього жанру стали: «Циньський князь громить ряди ворогів», «Ічжоу», «Лянчжоу». Згодом цей жанр набуває форми опери та балади, що були побудовані на основі фольклору. Саме з Китаю до країн Європи попали гонги та барани. Важливо, що в Україні схожою до китайського музичного інструменту «цитри» була кобза. Китайці вважали, що ті хто вміє грати на «цитрі» може вчити інших людей музики, співу та танцю. Цікаву інформацію стосовно китайських музичних інструментів знаходимо у роботі Хоу Цзяня: «В Китае каждая национальность имеет свою уникальную музыкальную культуру и своеобразные музыкальные инструменты. В бассейне реки Янцзы инструменты из шелка и бамбука, гонги и барабаны пользуются большой популярностью. На берегах реки Хуанхэ люди любят играть на губных музыкальных инструментах. На необъятной степи во Внутренней Монголии вы можете наслаждаться мелодиями, исполненными на моринхуре. На Тибетском высокогорье люди исполняют мелодии на флейте дицзы, а на Юго-Западе Китая представители национальности Дай играют на губном музыкальном инструменте хулусы и т.д. » [5, 48].

Науковець Хоу Цзянь подає відомості, стосовно винаходу музичного нотування, яке належить імператору Хуанді (2697-2597 р. до н.е.). Саме він упорядкував систему 12-ти бамбукових флейт «люй-люй», які в результаті надали 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд. Цікаву інформацію знаходимо у науковця Хоу Цзянь стосовно народних танців, яких нараховувалось близько 1000 видів. Відомими вважаються танці: «Танок драконів», «Танок левів», «Танок з червоним шовком», «Танок з писаними барабанами», «Сяньцзи», «Сайнайму», «Таоюе», «Танок павича», «Танок з коромислом» [5, 27].

Відомо, що у Китаї одним з видів музичного мистецтва вважались номери акробатів чи циркова культура, які за основу брали народні спортивні ігри. Саме акробатичні трюки набули популярності в епоху «Весни та Осені» (770-476 роки до н.е.). Згодом циркові номери стали складнішими та супроводжувались музичним доповненням. Вони стали частиною театральних вистав. Теоретичну частину музичної культури Китаю становила система 12-ти Люй, що мала форму 12-ступеневого звукоряду. Ця система з'явилась під час правління імператора Хуанді, що відноситься до епохи Шан. Літературне згадування про музичний звукоряд дослідники знаходять в «Го юй» (522 р. до н.е.). Пізніше, питання структури звукоряду знаходить відображення в праці Сима Цянь «Люй шу» чи «Трактат про музичні звуки та трубки» (100 р. до н.е.). Адже, за дослідженнями вченого, тільки китайці пов'язували одиниці вимірювання з музичним інструментарієм. Китайці вважали, що саме 12-ти ступенева система музичного звукоряду гармонійно відтворює гармонію всесвіту: 12 місяців містить рік. В основі п'яти ступеневої системи стояли Південна та Північна школи, які мали відмінності між собою. Південній школі було характерна пентатоніка,

ліричне виконання, гра переважно на духових інструментах. Північна ж школа мала ж традиційний 7-ступеневий звукоряд, переважали теми героїчного характеру та гра на струнних музичних інструментах. Поява музичного жанру «чу гін тяу», який синтезував співи з розмовними темами та супроводом з музичним інструментом (епоха Сун). Згодом, коли до цього жанру був доданий музичний інструмент «піпа», він отримав назву «тан чан». Так, завдяки процесу розвитку музичної культури Китаю виокремлюються основні види, серед яких – пісні, танцювальна музика, музика, що супроводжувала оповіді, оперна музика та інструментальна [5, 32].

Висновки. Отже, театральне мистецтво Китаю відрізняється культурною єдністю та своєрідністю. На світогляд Китаю здійснювала вплив філософське бачення світу, що здійснило вплив як на старовинний театр, так і на музичне мистецтво Китаю. Китайський театр був в повному розумінні народним. Музична сторона класичного театру відрізняється нерозривною єдністю звуку, слова і танцю. Коло образів, настроїв, прийомів акторської гри характеризується певним типом мелодики, ритміки, складом оркестру. Отже, театральна культура старовинного Китаю та музичне мистецтво є цікавим й не до кінця вивченим, це зумовлює потребує подальшого розвитку у вивченні даної проблематики.

Література

1. Васильєв Л.С. Древній Китай. М.: Наука. 2000. Т.2. 484с.
2. Градов Ю.Н. Шелковый путь и три моих Китая (Воспоминания и письма). М.: Стратегия. 2004. 304с.
3. Григор'єва Т.П. Дао і логос (зустріч культур).М.: Наука.1992.423 с.
4. Судзуки Д.Т. Основа Дзен-Буддизма. Бишкек. 1993. 156с.
5. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: [монографія / російською мовою; наукова редакція доктора культурології В. Г. Антонюк]. Луцьк: ПВД «Твердиня». 2010.100с.

References

1. Vasilyev, L.S. (2000). Ancient China [Drevny Kitai]. M.: Science, 2, 484. [in Russian].
2. Gradov Yu.N. (2004).The Silk Road and Three of My China (Memories and Letters) [Shelkovy put I tri moih Kitaia. Vospominania I pisma]. M.: Strategy, 304. [in Russian].
3. Grigorieva T.P. (1992). Tao and logo (meeting of cultures). [Dao i logos (zustrich kultur)]. M.: Science, 423 p. [in Russian].
4. Suzuki D.T. (1993).The basis of Zen Buddhism [Osnova Dzen buddizma]. Bishkek, 156. [in Russian].
5. Hou Jian. (2010).The artistic world of Chinese folk opera: [monograph, in Russian; scientific edition of Doctor of Cultural Studies VG Antonyuk] [Hudogniy svit kitayskoy narodnoi opery]. Lutsk: Firm "Tverdynia," 100. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2020
Прийнято до друку 10.02.2020

УДК 78.072.2
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221751

Цитування:
Горовой С. Г. Проблеми підготовки виконавців на мідних духових інструментах. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 90-94.

Gorovoy S. (2020). Problems of preparation of brass wind instruments players. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 90-94 [in Ukrainian].

Горовой Сергій Гаврилович,
кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
*ORCID: https://orcid.org/*0000-0002-3463-0372
gortrom2@ukr.net

ПРОБЛЕМИ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Мета статті полягає у виявленні шляхів вирішення проблем підготовки виконавців на мідних духових інструментах. **Методологія** дослідження базується на методах порівняльного аналізу об’єктивних процесів звукоутворення та звуковидобування на мідних духових інструментах з практикою формування виконавського апарату музиканта. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що вперше для вирішення проблем підготовки виконавців на мідних духових інструментах надаються практичні рекомендації по адаптації виконавського апарату музиканта до об’єктивних умов звуковидобування на інструменті. **Висновки.** Знання об'єктивних закономірностей звукоутворення й звуковидобування на мідних духових інструментах дозволяє широкому колу тих, хто навчається грі на цих інструментах, успішно вирішувати проблеми постановки виконавського апарату й удосконалення виконавської майстерності.

Ключові слова: мідні духові, звкоутворювання, звковидобування, виконавський апарат.

Горовой Сергей Гаврилович, *кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Проблемы подготовки исполнителей на медных духовых инструментах

Цель статьи состоит в выявлении путей решения проблем подготовки исполнителей на медных духовых инструментах. **Методология** исследования базируется на методах сравнительного анализа объективних процессов звукообразования и звукоизвлечения на медных духовых инструментах с практикой формирования исполнительского аппарата музыканта. **Научная новизна** публикации заключается в том, что впервые для решения проблем подготовки исполнителей на медных духовых инструментах даются практические рекомендации по адаптации исполнительского аппарата музыканта к объективным условиям звукоизвлечения на инструменте. **Выводы.** Знание объективных закономерностей звукообразования и звукоизвлечения на медных духовых инструментах позволяет широкому кругу тех, кто учится игре на этих инструментах, успешно решать проблемы постановки исполнительского аппарата и совершенствования исполнительского мастерства.

Ключевые слова: медные духовые, звукообразование, звукоизвлечение, исполнительский аппарат.

Gorovoy Sergey, *candidate of Arts studies, professor, the Head of the chair «Orchestral instruments», Mikhail Glinka Music Academy of Dnepropetrovsk*

Problems of preparation of brass wind instruments players

The purpose of the article is the research of regularities of sound formation and sound extraction in brass instruments and to determine, on these principles, the main directions for solving the problems of forming the musician`s performing apparatus. **The methodology** involves the use of physical, acoustic, anatomical, and physiological approaches to the understanding the processes of sound production and sound extraction in brass instruments, allowing you to find the ways of a practical solution to decision problems of the musician performing apparatus. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of objective knowledge about the formation processes of the musician performing skills, which eventually allow you to achieve success in the challenges that arise. **Conclusions.** Knowledge of the objective laws of sound production and sound extraction in brass instruments allows a wide range of students playing on these instruments successfully to address the setting of the instrument performance and improve performance skills. Optimal fit the individual characteristics of the labial apparatus of each musician to the objective requirements of sound production valve formation can be determined by two factors: 1. If the connection of the mouthpiece with the lips provides a full part of the epithelium of both lips in sounding and free adjustment, the musician in the state without the participation of the language easy and clean to remove any sound. 2. The degree and quality of participation of the epithelium in the sound production can be identified by its reaction to the amplified sound. If fully operational, the epithelium of both lips, the amplitude of its fluctuations has a great range and the sound of the instrument can achieve great strength. With the gradual strengthening of the supply air, the sound is easily amplified to the maximum power without distortion and interference.

Key words: brass wind instruments, sound production, sound extraction, performing device.

©Горовой С. Г.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності співвіднесення рівня розвитку сучасної науки і техніки у всьому світі з їхнім впливом на всі сфери людської діяльності. Цей процес, безумовно, не обходить стороною і таку її частину, як підготовка професійних музикантів. За останні роки з'явився ряд робіт у галузі виконавства на духових інструментах, в яких автори (В. Апатський, М. Волков, Ю. Гриценко, І. Якустиді та ін.) використовують новітні наукові знання та технології з акустики і фізики звуку для вирішення проблем виконавства і методики навчання гри на духових інструментах. Це сприяє становленню сучасної теорії та практики підготовки високо-професійних виконавців-духовиків.

Однак, незважаючи на певні досягнення на цьому шляху, таких робіт ще занадто мало як на вітчизняному просторі, так і за кордоном. Це стосується всіх духових інструментів і, насамперед, мідних. Однією з найменш розроблених проблем у виконавстві й методиці навчання гри на мідних інструментах залишається проблема об`єктивного вирішення технологічних питань виконавського процесу і пов`язаного з цим тлумачення художніх аспектів виконавства, які, з цієї причини, існують на практиці здебільшого на емпіричному рівні.

Аналіз досліджень і публікацій. Процеси звукоутворення давно привертають увагу вчених, які працюють в області фізики звуку. Накопичено багатий матеріал, що узагальнює результати цих досліджень, і, незважаючи на те, що «физика медных духовых инструментов таит много проблем» [5, 162], на основі існуючих даних можливо осмислити з позицій виконавства основні аспекти природи звукоутворення в інструменті, роль виконавця в ньому.

Такі спроби робилися неодноразово музикантами різних країн. Але більшість таких робіт не спиралися у своїх дослідженнях на основоположну теорію, яка повинна була стати систематизуючим чинником для кожного окремого дослідження.

Позбавлені такої основи, ці роботи просто констатують окремі факти функціонування різних елементів виконавського апарату, отримані апаратними засобами. Наприклад, дії таких елементів виконавського апарату музиканта, як виконавське дихання, губний апарат. Для аналізу роботи дихальних рганів виконавця в процесі гри використовувався метод пневмографії, функції губного апарату вивчалися за допомогою тензометрії. Загалом, зміст таких робіт замикається на констатації фактів фізичної реакції музиканта на певні виконавські ситуації. Об'єктивні закономірності звукоутворння при грі на інструменті та роль виконавського апарату в цьому процесі не розглядаються.

Роботи, які включають в себе розділи, що розглядають акустичні основи і особливості звукоутворення, свідчать про це, як правило, наступне: «Мундштучные духовые инструменты с точки зрения акустики представляют собой комплекс вибрационных систем. Каждый из этих инструментов имеет какую-либо разновидность возбудителя звука, который дает начало звука и поддерживает его, а также разновидность резонатора звука. В роли возбудителя звука при игре на тромбоне, например, выступают губы исполнителя, а точнее, часть вибрирующих губ, брамленная чашкой мундштука. Резонатором является полость инструмента, столб воздуха в которой определяет область акустических колебаний. Воздушная струя приводит в колебание сначала губы, которые передают потом свои колебания воздушному столбу, заключенному в канале инструмента» [4, 20].

Спираючись на подібні відомості, музикант (вчитель або учень), не знайде відповіді на питання, які виникають у процесі розв'язання найважливіших проблем оволодіння мистецтвом гри на інструменті і, насамперед, проблем технічного характеру:

- який механізм взаємозв'язку функціонування губного апарату зі звуковим результатом;
- яким чином відбувається управління звучанням інструмента;
- які шляхи пристосування індивідуальних особливостей виконавського апарату кожного музиканта до об'єктивних акономірностей звукоутворення;
- який взаємозв'язок функціонування губного апарату зроботою органів дихання, язика;
- які критерії правильної постановки губного апарату і виконавськогоапарату загалом?

Мета статті полягає у пошуку відповідей на ці запитання та виявленню практичних шляхів вирішення проблем підготовки виконавців на мідних духових інструментах.

Виклад основного матеріалу. Найбільший інтерес для висвітлення питання, що нас цікавить, можуть представляти праці Б. П. Константінова [4] та О. О. Харкевича [6].

У роботі Б. П. Константінова [4] тип звукоутворення, який лежить в основі зародження звуку в духових інструментах, носить назву «*гідродинамічний».* «Гидродинамическое звукообразование − явление

перехода потенциальной или кинетической энергии стационарного течения жидкости или газа в энергию колебательного движения» [4, 3].

При витіканні повітря через отвір зароджується звук. Виникнення звуку за цим типом зумовлено двома причинами.

Перша причина виникнення коливань − нестійкість самої течії середовища при витіканні його через отвір постійного розміру. При обтіканні твердих тіл потоком рідини або газу на поверхні цих тіл відбувається турбулізація потоку − завихрення, що супроводжується турбулентними шумами. Виникнення звуку за цим типом має місце в різних свистках, органних трубах, флейтах.

Друга причина − нестійкість самих кордонів стаціонарної течії середовища. Зародження звуку в цьому випадку відбувається внаслідок витікання середовища через отвір, що відкривається й закривається клапаном «В медных духовых инструментах роль клапана выполняют губы музыканта, помещенные в чашечку мундштука. Генерация звука губами происходит на обертонах инструмента» [4, 11].

Усі клапанні перетворювачі можна розділити на дві групи. У першій ми маємо справу з коливаннями самого клапана. Так, наприклад, після приведення в коливальний рух язичка гармонії він коливається з частотою власних коливань, вплив на частоту коливань цієї групи клапанів із боку примкнутої акустичної системи вельми неістотний.

У другій групі клапанів коливання відбуваються з частотою власних коливань акустичної системи. Вплив механічної системи клапана на частоту коливань акустичної системи в цьому випадку вельми обмежений і позначається лише в підтримці коливань.

У духових інструментах, що є акустичною системою у вигляді труби того або іншого вигляду, яка задає частоту коливань, застосовуються певні різновиди клапанів. Для збудження звуку в дерев`яних інструментах, таких як кларнет, застосовується язичок, що «б'є», який виготовляється із тростини. Ці інструменти мають систему клапана, що «закривається». При впливі на тростину струменя повітря вона закриває отвір у мундштуку. При збудженні звуку в мідних духових інструментах перетинковий клапан, утворений губами музиканта, навпаки, відкривається під впливом повітряного потоку.

«Возбуждение системы, подобной кларнету, в широком диапазоне частот происходит практически без регулировки клапана, но для того, чтобы извлечь каждый звук на медном духовом инструменте, необходима специальная регулировка губ. Было установлено, что при извлечении звуков из медного духового инструмента без помощи музыканта приходится для каждой ноты изготовлять отдельный экземпляр имитирующих «губ» из резины» [4, 43].

Такий клапан складався з дерев'яного каркаса з отвором, діаметр якого відповідав розмірам мундштука, в якому за допомогою гвинтів були затиснуті дві смужки гуми. Однією стороною клапан з’єднувався з мундштуком, іншою − зі шлангом компресора. Для того щоб видобути звуки різної висоти, доводилося міняти регулювання клапана. Для видобування більш високих звуків гумові смужки доводилося натягувати й затискати в каркасі. Для видобування більш низьких звуків − послаблювати натягнення.

«Очевидно, что извлечение звука на одном из обертонов, в зависимости от желания музыканта, происходит таким образом − частота губ делается несколько ниже частоты извлекаемого обертона и выше частоты предыдущего» [4,43). У цих умовах всі нижні тони не можуть збудитися, так як клапан налаштований на частоту більш високу ніж частоти цих тонів і чинить активний опір, а верхні не можуть збудитися тому, що частота звуку, що збуджується лежить вище за частоту налаштування клапана, і є своєрідним порогом для їх, збудження. У результаті створюються умови для збудження одного єдиного тону.

Так, наприклад, частота основного тону тромбона дорівнює 58, 2 Гц, що відповідає звуку Сі-бемоль (В) контроктави. Для того, щоб вилучити цей звук, губи повинні знаходитися в такому стані, при якому частота їх коливання, після приведення в коливальний рух, була б близькою до частоти 58,2 Гц.

Підтримка незатухаючих коливань на даній частоті здійснюється за рахунок взаємного впливу один на одного, через повітряний потік, клапана й акустичної системи. Після збудження коливань в акустичній системі їх частота передається через потік повітря у зворотному порядку на губи і з цього моменту визначає частоту коливання губ. Коливання будуть продовжуватися доти, поки подається повітря, із припиненням його подачі припиняються і коливання.

У зв'язку з тим, що в клапанних перетворювачах, до яких належить тромбон та інші мідні духові інструменти, частота коливань задається акустичною системою, необхідно підкреслити один момент взаємозв'язку коливання губ і акустичної системи. При збільшенні або зменшенні тиску повітря в межах

однієї частоти відбувається лише зміна амплітуди коливань (гучності звуку), частота коливань залишається незмінною. Зміна гучності звуку в межах однієї частоти можлива з моменту подолання порога збудження коливань. Порогом збудження коливань є «то минимальное давление воздуха в полости рта исполнителя, при котором трость (или губы) начинают звуковозбуждение» [1,39].

Узагальнюючи вище сказане, можна зробити висновок, що мідні духові інструменти, являють собою автоколивальну систему, яка функціонує за безпосередньою фізичною участю музиканта і взаємодіє в процесі звукоутворення з такими найважливішими елементами ігрового апарату, як м'язи кола рота, дихальні органи, порожнина рота.

Функціонування духових інструментів як автоколивальної системи розглядає у своїй роботі також О. О. Харкевич [6]. За його визначенняи, «автоколебательной системой называется устройство, способное создавать незатухающие колебания на основе преобразования постоянного движения в колебательное и характеризующееся наличием источника энергии, колебательной системы, клапана, регулирующего поступление энергии в колебательную систему периодическими порциями, и обратной связи со стороны колебательной системы, управляющей работой клапана» [6,147).

Стосовно мідних духових інструментів, наприклад, складові частини автоколивальної системи уявляються так: джерелом енергії служить повітря, що видихається музикантом із певним тиском, роль клапана виконують губи разом із мундштуком, коливальна система − сам інструмент, зворотній зв'язок − вплив коливань коливальної (або акустичної) системи на клапан.

Клапан і акустична система взаємодіють через модулюючий потік повітря. З одного боку, губи в мундштуку впливають на коливання акустичної системи, з іншого − коливання акустичної системи управляють рухом звукоутворюючої частини губ. Вплив акустичної системи на клапан прийнято називати зворотним зв'язком. Саме зворотний зв'язок і сприяє виникненню стійких незатухаючих коливань.

Мідні духові інструменти, як автоколивальна система, в цьому випадку може мати такий вигляд, що зображено на схемі:

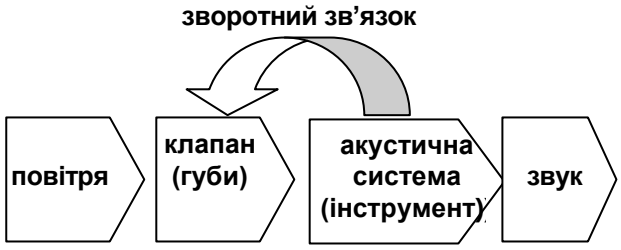

Схема. Автоколивальна система.

Як випливає з даної схеми, ми маємо справу з так званою взаємопов'язаною системою, що складається з двох ланок. У взаємодії ці ланки налаштовуються на загальну частоту коливань.

Одним з найважливіших елементів виконавського апарату виконавця на мідних духових інструментах, що беруть особисту участь у процесі звукоутворення, є губи. Саме від характеру їх функціонування в процесі звуковидобування багато в чому залежить якість звучання інструмента й вирішення властиво виконавських завдань.

При розгляді особливостей функціонування губ музиканта в процесі звуковидобування, постановки губного апарата, що складають основу керування звуковидобуванням, необхідно враховувати закономірності роботи губ як клапана в автоколивальній системі, а також їх анатомо-фізіологічні особливості й взаємодію з мундштуком. Слід зазначити, що основу звукоутворюючого тіла становлять не самі губи, а їх частина, покрита слизовою оболонкою – епітелій. Шкіра губ не в змозі за своїми фізичними якостями забезпечити необхідний ступінь свободи виникнення коливань і зміни їх частоти в широкому діапазоні. Тільки ніжний, вологий епітелій здатний легко прийти в коливання при проходженні через нього повітря й дозволяє в широкому діапазоні змінювати його натяг і масу.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що вперше для вирішення проблем підготовки виконавців на мідних духових інструментах надаються практичні рекомендації по адаптації виконавського апарату музиканта до об'єктивних умов звуковидобування на інструменті.

Висновки. Досягнення успіху з виришення однієї з найважливіших проблем підготовки виконавців на мідних духових інструментах, а саме, постановки виконавського апарату музиканта є розуміння процесів керування звучанням інструмента. В першу чергу того, що, існує необхідність, або здатність, «налаштовувати» губний апарат на висоту звуку, що видобувається. Зміни частоти коливання епітелію здійснюються в результаті збільшення

або зменшення пружності губ, що приводить до змін розмірів клапана.

Розуміння механізму змін частоти коливання звукоутворюючого тіла й знання анатомо-фізіологічних особливостей функціонування м'язів губного апарату при грі на мідних духових інструментах дозволяють установити основні закономірності з'єднання губ із мундштуком, що, врешті-решт, і визначає сутність постановки губного апарату, як основи виконавства на цих інструментах.

Найбільший інтерес для нас представляє круговий м'яз рота, тому що саме він є основою звукоутворюючого клапана. Тільки цей м'яз має кругову форму, і при його напрузі або розслабленні змінюється маса звукоутворювального тіла. Усі інші м'язи підходять до отвору рота з усіх боків, як би по радіусах, і відіграють роль антагоністів кругового м'яза. Хоча руховий акт м'язів окружності рота є досить складним у координаційному плані, саме на здатності кругового м'яза закривати рот і заснований механізм зміни стану звукоутворювального тіла.

Головні вимоги до з'єднання губ з мундштуком полягають у тому, щоб це з'єднання забезпечило максимальне залучення слизової оболонки губ у коливальний процес і необхідну волю руху кругового м'яза, при цьому мундштук повинен займати стійке, стабільне положення на щелепах.

Оптимальність пристосування індивідуальних особливостей губного апарата кожного музиканта до об'єктивних вимог формування звукоутворювального клапана можна визначити за двома показникам:

1. Якщо з'єднання мундштука з губами забезпечує повноцінну участь епітелію обох губ у звуковибудуванні й вільне його регулювання, то музикант у змозі без участі язика легко й чисто вилучити будь-який звук. Для цього потрібно просто зробити видих у попередньо «настроєні» губи. Уникнути шипіння перед виникненням звуку можна за допомогою примусового змикання слизової оболонки губ до початку видиху.

2. Ступінь і якість участі епітелію у звуковидобуванні можна визначити за його реакцією на посилення звуку. Якщо повноцінно функціонує епітелій обох губ, то амплітуда його коливань має великий діапазон і звук інструмента може досягти великої сили. При поступовому посиленні подачі повітря звук повинен легко підсилюватися до граничної потужності без викривлень і перешкод.

Якщо ж виникнення звуку без участі язика ускладнене й має дефекти, а сам звук погано піддається посиленню (має матове забарвлення, не яскравий і пручається посиленню), це свідчить про те, що епітелій обох губ, або однієї не функціонує належною мірою. У цьому випадку необхідно зробити його «підстроювання», тобто, знайти оптимальне положення мундштука на губах.

Позитивне вирішення проблеми постановки губного апарату відкриває шлях до успіху оволодіння мистецтвом гри на інструменті.

Література

1. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музикально-исполнительского искусства: Киев: Задруга, 2013. 588 с.

2. Венгловский В.Ф. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне: Москва: Музыка, 1983. С.57- 63.

3. Венгловский В.Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах: Москва, 1990. С. 91–103.

4. Константинов Б.П. Гидродинамическое звукообразование и распространение звука в ограниченной среде:Ленинград: Наука, 1974. 144 с.

5. Тейлор Э. Физика музыкальных звуков: Москва: Легкая промышленность, 1976.184 с.

6. Харкевич А.А. Автоколебания: Москва: Государственное изд-во технико-теоретической. литературы, 1954. 172 с.

7. Bate Ph. The Trumpet and Trombone: New York: The Viking Press, 1966. 324 с.

References

1. Apatsky, V. N. (2013). Actual problems of wind music-performing arts. Kyiv: The Zadruga [in Russian].

2. Venglovsky V. F. (1983). Bases of rational production while playing on the trombone. Moscow: Music [in Russian].

3. Venglovsky V. F. (1990). Specific features of sound production and sukowatey on brass instruments. Moscow: Music [in Russian].

4. Konstantinov B. P. (1974). Hydrodynamic sound production and sound propagation in a constrained environment. Leningrad: Nauka [in Russian].

5. Taylor E. (1976). Physics of musical sounds. Moscow: Light industry [in Russian].

6. Kharkevich A. A. (1954). Oscillations. Moscow: State publishing house of technical-theoretical literature. [in Russian].

7. Bate Ph. (1966). The Trumpet and Trombone. New York: The Viking Press.

Стаття надійшла до редакції 12.03.2020
Прийнято до друку 10.04.2020

УДК 27: 535 :784.3.09] 008 (477.8)\
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221754

Зваричук Жанна Йосипівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики музичного
виховання та диригування Навчально-
наукового інституту мистецтв ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2552-7549
credoif@ukr.net

Цитування:
Зваричук Ж. Й. Традиції богослужбового хорового виконавства Галичини в культурно-мистецькій практиці камерного хору «Кредо» (м. Івано-Франківськ). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 95-100.

Zvarychuk Zh. (2020). The traditions of Halychyna divine service choir performing in the cultural and musical practice of the chamber choir "Credo" (Ivano-Frankivsk). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 95-100 [in Ukrainian].

ТРАДИЦІЇ БОГОСЛУЖБОВОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ КАМЕРНОГО ХОРУ «КРЕДО» (м. Івано-Франківськ)

Мета роботи зумовлена потребою висвітлити культурно-мистецьку діяльність першого професійного богослужбового хорового колективу Української греко-католицької церкви (УГКЦ) та крізь призму історичної ретроспективи дослідити значення цієї діяльності у збагаченні галицьких традицій богослужбового виконавства. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні культурологічного та музикознавчого методів, що дозволяє сформувати цілісне уявлення про духовну музичну культуру та хоровий спів нашого народу. **Наукова новизна** роботи визначається необхідністю поглиблення вивчення та об'єктивної оцінки масштабу культурно-мистецької діяльності архієрейського камерного хору «Кредо» в загальноукраїнському й світовому музичному, а також науковому контексті, доведенні органічного зв'язку його діяльності з історичними процесами розвитку й становлення богослужбового хорового мистецтва Галичини. **Висновки.** Духовна музична культура нашого народу формувалася протягом багатьох століть і вже більше тисячі років тісно пов'язана з християнством. Духовний хоровий спів проходив кілька етапів сого розвитку, від старовинної монодії до сучасного багатоголосся, довший час був вилучений з практики, але в роки Незалежності України виникли нові завдання щодо його відродження. Важиву нішу в цьому процесі займає Митрополичий камерний хор «Кредо», який був першим професійним колективом, організованим при центральному катедральному соборі УГКЦ міста Івано-Франківська. Завдяки розпочатій професійній богослужбовій практиці хорового колективу в регіоні запровадився процес відродження церковного співу. Камерний хор «Кредо» доцільно вважати не лише представником галицьких церковних богослужбових традицій, але й пропагандистом та інтегратором у світовий культурний простір національної музичної культури завдяки виконавській, звукозаписуючій та видавничій діяльності, а також її популяризації на всіх етапах колективного творчого життя.

***Ключові слова*:** хор, богослужбове виконавство, галицька традиція, «Кредо», культурно-мистецька практика.

Зваричук Жанна Иосифовна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Традиции богослужебного хорового исполнения Галичины в культурно-художественной практике камерного хора «Кредо» (г. Ивано-Франковск)

Цель работы обусловлена необходимостью осветить культурно-художественную деятельность первого профессионального богослужебного хорового коллектива Украинской греко-католической церкви (УГКЦ) и сквозь призму исторической ретроспективы исследовать значение этой деятельности в обогащении галицких традиций богослужебного исполнения. **Методология исследования** заключается в сочетании культурологического и музыковедческих методов, позволяющих сформировать целостное представление о духовной музыкальной культуре и хоровом пении нашего народа. **Научная новизна** работы определяется необходимостью углубления изучения и объективной оценки масштаба культурно-художественной деятельности архиерейского камерного хора «Кредо» в общеукраинском и мировом музыкальном, а также научном контексте, поиску органической связи его деятельности с историческими процессами развития и становления богослужебного хорового искусства Галичины**. Выводы**. Духовная музыкальная культура нашего народа формировалась в течение многих веков и уже более тысячи лет тесно связана с христианством. Духовное хоровое пение имело несколько этапов развития, от старинной монодии к современному многоголосию, долгое время было удалено из практики, но в годы независимости Украины возникли новые задачи по его возрождению. Особое место в этом процессе занимает камерный хор «Кредо», который был первым профессиональным коллективом, организованным при центральном кафедральном соборе УГКЦ г. Ивано-Франковска.

©Зваричук Ж. Й., 2020

Благодаря начавшейся профессиональной богослужебной практике хорового коллектива в регионе начался процесс возрождения церковного пения. Камерный хор «Кредо» целесообразно считать не только представителем галицких церковных богослужебных традиций, но и пропагандистом и интегратором в мировое культурное пространство национальной музыкальной культуры благодаря свей исполнительской, звукозаписывающей и издательской деятельности, а также популизации этой деятельности на всех этапах коллективной творческой жизни.

Ключевые слова: хор, богослужебное исполнительство, галицкая традиция, «Кредо», культурно-художественная практика.

Zvarychuk Zhanna, *Candidate of Art Studies, Associate Professor, Educational and Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment "Vasyl Stefanyk Precarpathian National University"*

The traditions of Halychyna divine service choir performing in the cultural and musical practice of the chamber choir "Credo" (Ivano-Frankivsk)

The purpose of the article is determined by the need to highlight the cultural and artistic activities of the first professional liturgical choir of the Ukrainian Greek Catholic Church (UGCC) and to study (in retrospect) the significance of this activity for enriching the Halychyna traditions of liturgical performance. **The methodology** of the study is to combine cultural and musicology methods. This methodology allows forming a holistic view of the spiritual musical culture and choir singing of the Ukrainians. **The scientific novelty** of the work is determined by the need to improve the study and the evaluation of the scale of cultural and artistic activity of the bishopric chamber choir "Credo" in all-Ukrainian and world musical and scientific contexts, to prove the relation of his activity to the historic processes of the formation and development of the liturgical choir art of Halychyna. **Conclusions**. The spiritual musical culture of the Ukrainians has been formed for many centuries. It has been closely connected with Christianity for more than a thousand of years. Spiritual choir singing has undergone a few stages in its development, from the ancient monody to the modern polyphony. It was removed from practice for a long time but during the years of Independence of Ukraine, there arose new tasks for its revival. The bishopric chamber choir "Credo" takes an important place in this process. It is the first professional choir organized in the central cathedral of the UGCC in Ivano-Frankivsk. Thanks to the initiated professional liturgical practice of the choir, the process of church singing renaissance were introduced in the region. The chamber choir "Credo" is not only the representative of the Halychyna church liturgical traditions, but also a propagandist and integrator of the national musical culture in the world cultural space by means of performing, recording, and publishing. The choir popularizes national musical culture at all the stages of its creative activity.

Key words: choir, liturgical performing, Galician tradition, "Credo", a cultural and artistic practice.

Актуальність теми дослідження. Духовне хорове мистецтво справедливо вважають культурним набутком українського народу, яке в Богослужінні східного обряду посідає одне з важливих місць, адже від виконавського рівня хорових колективів залежала сила виховного впливу на особистість, її повноцінний культурний розвиток. В історичних процесах зародження й становлення музичної культури Галичини вагоме місце належить богослужбовому хоровому виконавству, в якому свою нішу займає займає митрополичий камерний хор «Кредо» Архікатедрального та Митропличого собору Воскесіння Хритового УГКЦ м. Івано-Франківська. Оскільки окремі публікації в пресі, інтерв'ю керівника чи згадки в енциклопедичних виданнях [11] тільки частково висвітлюють різновекторну діяльність колективу, актуальність тематики дослідження визначається необхідністю поглиблення вивчення та об'єктивної оцінки масштабу культурно-мистецької діяльності архієрейського камерного хору «Кредо» як першого професійного богослужбового колективу УГКЦ в загально-українському й світовому музичному, а також науковому контексті, доведенні органічного зв'язку його діяльності з історичними процесами розвитку й становлення богослужбового хорового мистецтва Галичини.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні роки багато музикознавців та дослідників звертаються до вивчення проблеми особливостей богослужбового співу Галичини, які висвітлено в працях Л. Кияновської [8, 9], О. Козаренка [10], М. Черепанина [13], Н. Костюк [12], Ю. Ясіновського[14], а також музикознавчих працях, присвячених конкретним питанням розвитку хорового мистецтва на Галичині прикарпатських науковців Р. Дудик [6], З. Валіхновської [3], Ж. Зваричук [7]. Джерелознавчу базу роботи складають архів камерного хору «Кредо» та домашній архів керівника колективу кандидата мистецтво-знавства, заслуженого працівника культури України, доцента кафедри методики музичного виховання та диригування Навчально – наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» Жанни Зваричук.

Мета дослідження – висвітлити культурно-мистецьку діяльність хорового колективу «Кредо» та, крізь призму історичної ретроспективи, дослідити значення цієї діяльності у збагаченні галицьких традицій богослужбового виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Християнський богослужбовий спів в Галичині сягає історії Галицького князівства. В період діяльності львівського братства, XVI-XVII столітті, у богослужбовому мистецтві високого рівня досягли галицькі хори. На початку XIX століття з тих чи інших причин виявляється фактично втрачений рівень регіонального хорового духовного виконавства, про що говорять дослідницькі праці, які присвячені цьому періоду. Домінування протягом тривалого

часу таких форм самолівкового і т.зв. обичного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургічні пісні, що були доступними для співу непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. І навіть згодом, за наявності професійних виконавців, репертуар більшості церковних хорів також був зорієнтований на можливість одночасного виконання з прихожанами. Ця простота водночас покликана була забезпечувати відповідність питомих церковних правил, зокрема канонам про сутність богослужбового співу. У зв'язку з вище-викладеним, постає наступний ракурс, важливий для розуміння виконавських традицій Галичини. Йдеться про осмислення загальнонародного співу у галицьких церквах. Загальнонародний спів, як і самолівка, належали до закорінених у місцевій культурі традицій, що подекуди культивується до нашого часу. Таким чином, можна зробити припущення про тогочасний характер «загальнонародного співу». Очевидно, це було наслідування дяківського співу, а тому панувало переважно одноголосся (зрідка дво- та триголосся) з невипрацюваним фразуванням, природним для кожного учасника такого співу диханням, винятковою інтонаційною простотою тощо. Вже в другій половині XIX століття в період різноманітних культурних та суспільно-ідеологічних процесів відбувається ріст духовного хорового виконавства. Специфічні різновиди дяківського співу і загальнонародний спів відносились до важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавства, стали компонентами церковного співу в наступні періоди. Представники Перемишльської школи та її послідовники дали поштовх для розвитку духовного хорового виконавства в Галичині в XIX столітті, який був визначений процесами, що виникли в наслідок досягнень Перемишльського мистецького осередку. У новому поколінні виконавців, вихованих у Перемишльському хорі, підвищується рівень богослужбового виконавства, засадничі позиції якого збережені і у сучасному хоровому мистецтві краю. На цьому аспекті спеціально наголошує Л. Кияновська: «Традиції церковного співу в Галичині сягають у глиб віків, проте коли говорять про його розвиток у композиторській творчості, то мають на увазі насамперед період, що генерально починається від діяльності представників «перемишльської школи», тобто від сорокових-п'ятдесятих років XIX століття (перші зразки сакральної музики Михайла Вербицького та Івана Лаврівського), попри спадщину їх послідовників, насамперед Віктора Матюка, Порфирія Бажанського, як також менш відомих композиторів-священиків, таких як отець Микола Кумановський, Петро Любович, Павло Леонтович, Михайло Рудковський та інших, духовних композиторів-несвящеників (як приміром Служба Божа Дениса Січинського) та, із значними перервами, не переривався остаточно і сьогодні, отримавши цікаве і плідне продовження в творчості мистців західно-українського регіону» [8, 140].

Духовенство, якому музичне мистецтво Галичини завдячує своїм становленням і розвитком, відіграло помітну роль на початках музичного відродження і впродовж його понад півстолітнього періоду. Важливим осередком, центром, де розвивався церковний хоровий спів був Катедральний собор Святого Воскресіння міста Станиславова. На жаль, втрачено відомості про існування і діяльність церковних хорів при давній церкві Введення с. Заболоття (пізніше міста Станіславова), яка стояла на місці згодом збудованого костьолу єзуїтів, чи при першій центральній парафіяльній «дерев'яній церкві Христового Воскресіння», спорудженої в 1601 році. Перші згадки про хорову капелу кафедрального собору пов'язані з існуванням єзуїтського костьолу, а перше богослужіння і посвята цього храму відбулося в 1729 році перед вівтарем святого Станіслава Костки. Сам фундатор Юзеф Потоцький створив при костьолі капелу, яка виконувала духовні пісні під час богослужінь та відправ. Пізніше костьол був переданий українцям під основну парафіяльну церкву, а після заснування Станіславівської єпархії 28 грудня 1885 року відбулась інтронізація єпископа-ординарія Юліана Пелеша, на якій кафедральний хор відспівував «Многая літа» і церкву проголосили Станіславівським кафедральним собором. Ця святочна церемонія супроводжувалася піснею «Тебе, Бога, хвалимо», яку виконав урочисто катедральний хор» [5, 26]. Отже, в місті навколо собору святого Воскресіння існувало музичне хорове життя, а катедральний хор став важливою частиною Богослужбових відправ та урочистостей [5, 26].

До значних постатей музичної історії Івано-Франківська (тоді Станіславова) останніх десятиліть XIX століття належить засновник, диякон і регент хору кафедрального собору Ігнатій Полотнюк (1850–1903 рр.). При кафедральному соборі існувала церковно-співоча школа, яка готувала професійні кадри для парафій усієї єпархії. Її засновником і керівником теж був І. Полотнюк. Найбільша його заслуга полягяла в тому, що він в 1902 році видав збірник богослужбових і літургійних співів під назвою «Напівник церковний», де поклав знані церковні мелодії на ноти, зробивши їх доступними широкому загалу церковних дяків і мирян. Збірник став практичним посібником з вивчення музичної грамоти і церковного співу. Також І. Полотнюк першим не лише в Галичині, але і у всій Україні, зорганізував церковних співців у

своєрідну професійну спілку, а церковний хор при Станіславівській катедрі, завдяки його зусиллям і праці, швидко став одним з найкращих у Галичині [3, 94]. Наступні згадки про церковний спів в катедральному соборі відносяться до часів єпископа Григорія Хомишина, який організував гарний хор і запросив на посаду дяка і керівника хору учасника Івано-Франківського «Бояну» Івана Дувірака.

У 1946 році було ліквідовано УГКЦ і підписано єдність з російською православною церквою, більшість церков разом зі священиками переходило на «православ'я». Так було вирішено долю і центрального Катедрального собору святого Воскресіння. Після встановлення демократії та національного відродження і після виходу з підпілля Української Греко-Католицької Церкви центральний собор міста та інші церкви були повернені власникам. Тому відразу виникла потреба у відновленні закладених уже традицій церковного співу. Церква всіляко підтримувала і розширюала втілення в богослужбі церковного співу, адже хоровий спів становить компонент Святої Літургії, обрядового дійства, як виразник духовних ідей, покликаний емоційно збагатити тексти богослужбових книг [4, 7].

У 1990 році 12 лютого в часі служіння владики Павла Василика (УГКЦ), за ініціативи викладача Калуського училища культури Юліана Дзюбановича, організовано церковний хор при Катедральному соборі міста Івано-Франківська, як перший професійний богослужбовий хоровий колектив УГКЦ, який мав продовжити богослужбові традиції, започатковані І. Полотнюком та І. Дувіраком. Першим керівником був професійний диригент Юліан Дзюбанович, а його наступницею в 1992 році стала Жанна Зваричук .

Головним завданням хору була участь в недільних та святкових богослужіннях Катедрального собору. Проте, хоровий колектив часто долучався до богослужінь багатьох церков Івано-Франківська та області, головних соборів міст Чернівців, Тернополя, Львова. Неодноразово хор запрошувався для участі у концертах, конкурсах, присвячених святкуванню державних, мистецьких та релігійних ювілеїв, виступав з духовними концертними місіями перед громадськістю міста Івано-Франківська. Учасниками колективу стали вчителі музики, викладачі та студенти мистецьких закладів, яких об'єднувала не лише любов до хорового співу, але й велика віра, бажання своїм співом прославляти і примножувати культурні традиції нашого народу, відродити і пропагувати духовну спадщину українських композиторів, яка замовчувалась і заборонялась впродовж років правління радянської влади. Це стало творчим кредо хору, а згодом переросло в назву «Кредо».

В репертуар колективу входять найкращі зразки української та зарубіжної духовної спадщини різних епох та стилів, від старовинної музики до сучасності відомих композиторів А. Брукнера, М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовськго, М. Вербицького, К. Стеценка, М. Леонтовича, А. Гнатишина, В. Степурко, Л. Дичко, Г. Гаврилець, Х. Густо та інших. Варто відмітити, що з особливим захопленням хор озвучує мистецькі задуми композиторів Івано-Франківщини: І. Фіцаловича, Б. Шиптура, А. Ремезова, В. Семковича.

Помітним акцентом в культурно-мистецькому житті міста Івано-Франківська була участь хорового колектива «Кредо» в урочистих академіях з нагоди відзначення роковин від дня смерті митрополита А. Шептицького (1994, 2004, 2014), святкових читаннях та хоровій асамблеї пам'яті видатних митців українського музичного мистецтва М. Березовського, Д. Бортнянського, О. Кошиця (1995), святкуваннях 125-річчя від дня народження Б. Лепкого (1997) та 130-ліття від дня народження станіславівського єпископа Григорія Хомишина (1997), 80-річчя єпископа-ординарія Софрона Дмитерка (1997), у ювілейному концерті «Духовний зміст цілого всесвіту» з нагоди ювілеїв видатних українських композиторів А. Веделя та М. Леонтовича, у Ювілейних святкуваннях 2000-ліття Різдва Христового (1999), святочних академіях з відзначення ювілейних дат митрополита А. Шептицького (1999, 2009) та з дня народження патріарха Йосифа Сліпого (2012, 2017) та ін.

Урочисті Служби Божі за участю колективу відбувались в Катедральному Соборі з нагоди інтронізації владик Софрона Мудрого та Миколи Сімкайла в присутності представників духовенства, влади та багатьох гостей. Ще однією надзвичайно важливою, історичною, культурно-духовною подією для Галичини було проголошення 13 грудня 2011 року Івано-Фанківської Митрополії в Катедральному соборі Святого Воскресіння за участі Патріарха УГКЦ Святослава Шевчука, представників духовенства з усієї України, де на хор «Кредо» була покладена місія хорового супроводу Урочистої Літургії. З цього часу колетив отримав статус митрополичого хору при головному Архікатедральному та Митополичому соборі Вокресіння Христового.

Оскільки Івано-Франківщина здавна славилась добрими традиціями хорового співу, свідченням про що є проведення різноманітних фестивалів, фестин, конкурсів хорового мистецтва, то участь у них, а подекуди й ініціатива їх проведення також є однією з складових культурно-мистецького життя «Кредо». Зокрема, з ініціативи камерного хору «Кредо» в Катедральному соборі Святого Воскресіння з 2005 року в останню неділю різдвяного періоду проходить фестиваль «Прощання з колядою» за участю церковних хорів міста. Саме активізувати роботу церковних хорів стало головною ідеєю проведення такої акції.

Високою професійною майстерністю відзначалися виступи «Кредо» на Міжнародному фестивалі хорової музики «Передзвін» та Всеукраїнському конкурсі хорової музики імені Дениса Січинського (Івано-Франківськ, 2000, 2002, 2004 2006, 2008), щорічних фестинах духовної музики «Від Різдва до Великодня», започаткованих управлінням культури міста, Міжнародному різдвяному фестивалі «Коляда на Майзлях» та Всеукранському фестивалі «Катедральні дзвони». Традиційними стали творчі звіти колективу в 1996 (з нагоди 5-ліття хору), 1999, 2001 (з нагоди 10-ліття), 2006 (з нагоди 15-ліття) та 2011 (з нагоди 20-ліття), 2016 (нагоди 25-ліття) роках.

Виконавський рівень хору «Кредо» давно виріс за рамки тільки церковного колективу. Хор став знаним не тільки в Україні, але й за її межами Італії, Франції, Австрії, Німеччині, Словаччині, Угорщині, Польщі. Цікавою творчою сторінкою мистецького життя колективу стала участь у міжнародних фестивалях та конкурсах. Досвід міжнародного хорового спілкування сприяв творчому зросту колективу та стимулював його до професійно виконавського рівня, репертуар хору поповнювався новими творами. «Кредо» є лауреатом та дипломантом багатьох міжнародних конкурсів та фестивалів, які проходили в різних європейських країнах. Перше міжнародне визнання камерний хор «Кредо» отримав 1996 року на фестивалі духовної хорової музики в місті Ніредьгаза (Угорщина). Надзвичайно важливою подією для «Кредо» стала участь того ж року в ювілейних святкуваннях 400-річчя Берестейської Унії в місті Римі (Італія), де у зведеному хорі з Ураїни співав колектив з Івано-Франківська. В 2000 році колектив брав участь в Міжнародному музичному Фестивалі «Napok» землі Земплін та у фестивалі духовної хорової музики, присвяченому 2000-літтю Різдва Христового, в місті Будапешті (Угорщина). Того ж року «Кредо» стає Лауреатом конкурсу духовної хорової музики в м. Амєн (Франція). У Сан-Квантані (Франція) він представляв Україну на IV Міжнародному конкурсі церковних хорів. Високу хорову професійність колектив підтвердив в травні 2003 року, де на VI міжнародному конкурсі хорової музики в Бад Ішль (Австрія) «Кредо» здобув дві золоті медалі в номінаціях класичної та народної музики. В липні 2004 року камерний хор брав участь у грандіозному музичному заході світового масштабу – Третій світовій хоровій олімпіаді в місті Бремен (західна Німеччина), де в двох категоріях «Мішані камерні хори» та «Духовна музика» відзначений золотим дипломом та срібною медаллю серед 260 хорових колективів з усього світу. Хорові олімпіади за прикладом спортивних стали справжніми мистецькими хоровими змаганнями між колективами з усього світу та частиною спілкування й творчих контактів між людьми різних континентів. Високе міжнародне визнання і високі нагороди у таких змаганнях стали великою місією хору загальноукраїнського масштабу. В липні 2005 року на фестивалі духовної музики в Римі камерний хор «Кредо» за високе професійне виконання духовних творів українських композиторів в номінаціях «Духовна музика до XX століття» і «Сучасна духовна музика» колектив нагороджений двома золотими дипломами [1, 12]. Тричі (1998р., 2003р., 2012р.) колектив представляв українську церковну хорову культуру на святкуваннях днів Східної Європи та 2016 року на святкуваннях 100-річчя благодійної організації «Карітас» в м.Трір (Німеччина). Участь в Урочистій Літургії з нагоди приїзду в Україну Святішого Отця Папи Римського Івана Павла II в 2001 році стала історичною та визначною сторінкою в богослужбовому та творчому житті колективу. Тоді в Києві під керуванням Ж. Зваричук співав 150-голосий зведений хор з Івано-Франківської та Тернопільської Єпархій [1, 12].

За участі колективу вийшли: CD-диск «Благослови, душе моя, Господа» (2000), «Українські колядки та щедрівки» (2007), компакт-диски «Свята Літургія св. Івана Золотоустого» (2010), «Українські народні пісні» (2018), а також збірник «Благослови, душе моя, Господа» (2000), «Архієрейська Служба Божа» на честь приїзду в Україну Святішого Вселенського Архиєрея Івана Павла II папи Римського (2001) та нотний збірник «Свята Літургія св. Івана Золотоустого» (2010) з репертуару колективу, DVD диск запис з ювілейного концерту до 20-річчя творчої діяльності колективу. Усі ці записи та збірки, які підготувала Ж. Зваричук, стали помітним явищем у хоровій культурі Прикарпаття. Пропоновані збірки хорових творів з репертуару камерного хору «Кредо» нині є ще й практичною допомогою для церковних реґентів, керівників камерних хорів, студентів спеціальних середніх та вищих музичних закладів. Окрім різносторонньої культурно-мистецькою діяльності камерний хор «Кредо» є доброю школою навчання для майбутніх реґентів. Більшість з перших учасників колективу є керівниками хорів по різних церквах міста.

Висновки. Духовна музична культура нашого народу формувалася протягом багатьох століть і вже більше тисячі років тісно пов’язана з християнством. Духовний хоровий спів проходив кілька етапів свого розвитку, від старовинної монодії до сучасного багатоголосся, довший час був вилучений з практики, але в роки Незалежності України виникли нові завдання щодо його відродження. Глибокі традиції хорового співу мала й Галичина. За час встановлення демократії та національного

відродження, виходу з підпілля й легалізації Української Греко-Католицької Церкви відновлювалася церковна богослужбова діяльність. Камерний хор «Кредо» був першим професійним колективом, організованим при центральному катедральному соборі УГКЦ міста Івано-Франківська. Завдяки розпочатій професійній богослужбовій практиці колективу в місті запровадився процес відродження церковного співу. За прикладом «Кредо» при кожній парафіяльній церкві краю утворювались хорові колективи. Камерний хор «Кредо» не лише представник галицьких церковних богослужбових традицій, але й пропагандист та інтегратор у світовий культурний простір національної музичної культури шляхом виконавської, звукозаписуючої та видавничої діяльності та її популяризації на всіх етапах колективного творчого життя, що потребуватиме в подальшому більш детального висвітлення та аналізу.

Література

1. Архієрейському камерному хору «Кредо» – 20 років! // Нова Зоря. 2011. Ч. 4. С. 12.; [Б. а]
2. Бенч-Шокало О. Українсьий хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. К.: 2002. С. 72
3. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ. 2004. Вип.VI. С. 94
4. Від упорядників // Свята літургія Івана Золотоустого / Упорядники: Зваричук Ж., Новіцький о. Ю. Вибрані хорові твори українських композиторів для Служби Божої. З репертуару камерного хору «Кредо». Івано-Франківськ: «Нова Зоря», 2009. С. 7
5. Грабовецький В. Сторінки літопису Івано-Франківського Кафедрального Собору Святого Воскресіння. Івано-Франківськ: «Нова Зоря». 1999. С. 126
6. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX ст.: Автореф. канд. Мистецтвознавства. К., 2000. С. 18
7. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (18). К., 2007. С. 26–33.
8. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Любов Кияновська // Kalofonia: Наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. Л., 2002. Ч. 1. С. 140–149.
9. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. навч. посібник. Чернівці: Книги, 2007. 424 с.
10. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. *Мистецтвознавство України: Зб. наук, праць*. К., 2000. Вип. 1. С. 139–156.
11. Кредо. *Українська музична енциклопедія*. К.: ІМФТ ім. М. Т. Рильського НАН України. Т. ІІ. С. 596–597.
12. Костюк Н. О. Україська богослужбова музична кукльтура 1801–1916 років (науково-дидактичий, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ, 2018. 654 с.
13. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). К., 1997. 328 с.
14. Ясіновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. Релігія в Україні: дослідження і матеріали. Вип.1. К.; Л., 1994. С.122–127.

References

1. Bishopric chamber choir «Credo» is 20 years old! (2011). Nova Zaria, 4, 12 [in Ukrainian].
2. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: the actualization of the customary tradition. Kyiv, 72 [in Ukrainian].
3. Valikhnovska, Z. (2004) Church-singing school in Stanislaviv and its founder Ignatiy Polotniuk. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo, VI, 94 [in Ukrainian].
4. Zvarychuk, Zh., & Father Novitskyi, Yu. (Eds) (2009). Divine Liturgy of Ivan Zolotoustyi. Vybrani khorovi tvory ukrainskykh kompozytoriv dlia Sluzhby Bozhoi. Z repertuaru kamernoho khoru «Kredo». Ivano-Frankivsk: Nova Zoria, 7 [in Ukrainian].
5. Hrabovetskyi, V. (1999). Pages of the chronicle of the Ivano-Frankivsk Cathedral of Holy Resurrection. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria, 26 [in Ukrainian].
6. Dudyk, R. (2000). The choral culture of Precarpathia at the end of the 19th - the first third of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis: Kyiv, 18 [in Ukrainian].
7. Zvarychuk, Zh. (2007). Revisiting Galician church-singing traditions. Studii mystetstvoznavchi Kyiv, 2 (18), 26–33 [in Ukrainian].
8. Kyianovska, L. (2002). The church singing of Halychyna Composers School. Kalofonia: Nauk. zb. z istorii tserkovnoi monodii ta hymnohrafii. Do 70-littia Oleksandry Tsalai-Yakymenko. Lviv, 1,140–149 [in Ukrainian].
9. Kyianovska, L. (2007). Halychyna music culture of the XIX-XX centuries. Chernivtsi: Knyhy [in Ukrainian].Kozarenko, O. (2000). Ukrainian spiritual music and the process of national musical language formation. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, 1, 139–156 [in Ukrainian].Credo. Ukrainska muzychna entsyklopediia. Kyiv: IMFT im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, II, 596–597 [in Ukrainian].
10. Kostiuk, N. O. (2018). Ukrainian liturgical music culture of 1801-1916 (scientific-didactic, singing, concert-performing, and composing aspects). Kyiv [in Ukrainian].
11. Cherepanyn, M. (1997). Musical culture of Halychyna (the second half of the 19th - first half of the 20th century). Kyiv [in Ukrainian].
12. Yasinovskyi, Yu. (1994). Church music in the history of Ukrainian musical art. Relihiia v Ukraini: doslidzhennia i materially, 1,122–127 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2020
Прийнято до публікації 03.05.2020

УДК 78.082.4
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221757

Цитування:
Кушнірук О. П. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука: до питання еволюції жанру. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 101-104.

Kushniruk O. (2020). Concert for cello with orchestra by A. Jacobchuk: to the question of genre evolution. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 101-104 [in Ukrainian].

Кушнірук Ольга Панасівна,
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0766-2555
okushniruk@yahoo.com

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ О. ЯКОВЧУКА: ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

Мета роботи: висвітлити жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром (2006) О. Яковчука в контексті співвідношення традиційних й інноваційних рис жанру. **Методологія** дослідження заснована на застосуванні культурологічного підходу, джерелознавчого і текстологічного методів, а також методів цілісного аналізу й інтерв'ювання. Зазначений підхід дозволяє розкрити художньо-виразові якості даного твору в аспекті оновлення жанрових рис інструментального концерту. **Наукова новизна.** Уперше досліджено жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром (2006) О. Яковчука з огляду на інноваційність підходу композитора до розуміння жанру (впровадження симфонічних принципів, тематичні зв'язки між частинами циклу, філософський характер каденції) та поєднання їх із первинними засадами. **Висновки**. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука виходить за рамки інструментального концерту, сягаючи жанрового симбіозу "концерт–камерна симфонія". Присвята жертвам політичних репресій в Україні зумовила трагедійність концепції, різнопланове представлення протилежних образних сфер. Це відобразилося в продуманій драматургії, художніх характеристиках образів борців-мучеників і підступно-цинічного зла, у яскраво вираженій національній складовій і впливі симфонічних принципів мислення.

Ключові слова: українська музика, інструментальний концерт, віолончельний концерт, О. Яковчук.

Кушнирук Ольга Афанасьевна, *кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, старший научный сотрудник отдела музыковедения и этномузыкологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины*

Концерт для виолончели с оркестром А. Яковчука: к вопросу эволюции жанра

Цель работы: осветить жанрово-стилевые особенности Концерта для виолончели с оркестром (2006) А. Яковчука в контексте соотношения традиционных и инновационных черт жанра. **Методология** исследования основана на применении культурологического подхода, источниковедческого, текстологического методов, а также методов целостного анализа и интервьюирования. Указанный подход позволяет раскрыть художественно-выразительные качества данного произведения в аспекте обновления жанровых черт инструментального концерта. **Научная новизна.** В статье впервые исследованы жанрово-стилевые особенности Концерта для виолончели с оркестром (2006) А. Яковчука, учитывая инновационность подхода композитора к пониманию жанра (внедрение симфонических принципов, тематические связи между частями цикла, философский характер каденции) и сочетание их с первичными принципами. **Выводы.** Концерт для виолончели с оркестром А. Яковчука выходит за рамки инструментального концерта, достигая жанрового симбиоза "концерт-камерная симфония". Посвящение жертвам политических репрессий в Украине обусловило трагедийность концепции произведения, разноплановое представление противоположных образных сфер. Это отразилось в продуманной драматургии, художественных характеристиках образов борцов-мучеников и коварно-циничного зла, в ярко выраженной национальной составляющей и влиянии симфонических принципов мышления.

Ключевые слова: украинская музыка, инструментальный концерт, виолончельный концерт, А. Яковчук.

Kushniruk Olga, *Ph.D. in Musicology, Senior Associate, Department of Musicology and Ethnomusicology, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine*

Concert for cello with orchestra by A. Jacobchuk: to the question of genre evolution

The purpose of the article is to highlight genre-style features of the Concert for cello and orchestra (2006) by A. Jacobchuk in the context of correlation of traditional and innovative features of the genre. **The methodology** of the research is based on the application of the cultural approach, source study, textual methods, as well as methods of holistic

©Кушнірук О. П., 2020

analysis and interviewing. This approach allows us to reveal the artistic and expressive qualities of this work in terms of updating genre features of concerto. **Scientific novelty.** For the first time, genre-style features of the Concert for cello and orchestra (2006) by A. Jacobchuk have been researched in view of the innovativeness of the composer's approach to understanding the genre (the introduction of symphonic principles, thematic connections between parts of the cycle, the philosophical nature of the cadence) and their combination with the original principles. **Conclusions.** Concert for cello and orchestra A. Jacobchuk goes beyond the instrumental concert, reaching the genre symbiosis "concert-chamber symphony". The dedication to the victims of political repression in Ukraine was due to the tragedy of the concept of the work, the diverse representation of the opposite figurative spheres. This was reflected in thought-out drama, artistic characteristics of the images of martyrs and insidious-cynical evil, in a pronounced national component and the influence of symphonic principles of thinking.

Key words: Ukrainian music, concert, concert for cello, A. Jacobchuk.

Актуальність теми дослідження. Творча постать сучасного композитора-симфоніста О. Яковчука в контексті розвитку інструментального концерту представляє великий інтерес, оскільки в його доробку знаходимо 14 творів у даному жанрі для різних інструментів з оркестром. Написані переважно в добу Незалежності, вони демонструють щоразу індивідуальний підхід до розуміння жанру, засвідчуючи творчу інвенцію їх автора та яскраве залучення симфонічних принципів письма. На сьогоднішній день наукове пізнання цієї ділянки написаного митцем лише розпочинається [6], потребуючи подальшого дослідження для розуміння процесів жанроутворення в сучасній українській музиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання новацій у розвитку жанру інструментального концерту в 2-й половині XX ст. широко актуалізовано в працях К. Білої, М. Бондаренко, В. Заранського, В. Іванченка, І. Кузнєцова, Л. Мінкіна, Н. Вакули, Л. Раабена, В. Сумарокової, М. Лобанової, М. Тараканова та ін. дослідників, де об'єднуючим твердженням виступає факт кардинальних змін у житті даного жанру, різноманітність векторів його існування. Одним із найперспективніших, як доводить практика, виявилося впровадження симфонізації музичного матеріалу. "Сучасні концерти, ... становлять собою приклади органічної взаємодії концертності і симфонізму як двох внутрішньо споріднених, що переходять один в одного, первнів" [10, 185]. Крім того, композиторами змінюється саме розуміння концертності, яка вже виступає "семантичним пластом, що несе у своєму ейдосі матрицю концертності як типу висловлення", як зазначила, звертаючись до сучасного українського віолончельного концерту, В. Сумарокова [9, 351].

Мета дослідження полягає у висвітленні жанрово-стильових особливостей Концерту для віолончелі з оркестром (2006) О. Яковчука в контексті співвідношення традиційних й інноваційних рис жанру.

Виклад основного матеріалу. 2006 року композитор завершив Концерт для віолончелі з оркестром, присвячений жертвам політичних репресій в Україні. Уперше його виконала Ганна Нужа у супроводі симфонічного оркестру НРКУ п/к В. Шейка у Великому залі НМАУ в 2010 році, у наступному – 29 вересня під час КиївМузикФесту – із Національним симфонічним оркестром України п/к Наталії Пономарчук у Національній філармонії України.

За силою сконцентрованості вкладених автором почуттів, його роздумів про природу політичних репресій, тоталітаризму, твір є інструментальною драмою, драмою трагічного протистояння між свободою і тиранією, одвічним прагненням до відкритого волевиявлення й репресивною державною машиною. З огляду на політичні події кінця 2013 – початку 2014 року, що привернули до українців увагу всього світу, Віолончельний концерт О. Яковчука можна розглядати і як передчуття митця нового витка виборювання демократичних засад у становленні України як незалежної держави, позначеного тривалим протистоянням у суспільстві, кривавими жертвами, загальним настроєм збуреності та тривоги.

Твір має тричастинну циклічну структуру, віддзеркалюючи начебто традиційне бачення автором жанру. Проте концепція концерту виходить далеко за рамки пріоритетної для нього ідеї змагальності поміж солістом й оркестром, "модулюючи" в напряму симфонізації інтонаційного матеріалу, зіткнення різних образних сфер, сягаючи жанрового симбіозу "концерт–камерна симфонія". Сам О. Яковчук з іронією ставиться до жанру камерної симфонії, вважаючи його показником професійної невдачі композитора у жанрі великої симфонії.

Перша частина твору, спираючись на сонатність, формує зав'язку драми. Вона розпочинається словом від автора – темою вступу в соліста, що містить музичну символіку хреста з барокової доби. Зіткана з коротких мотивів із поступовим досягненням b^1 на незмінному фоні – витриманому *g* у струнних, декламаційна за характером, вона раптово переривається саркастичними репліками оркестру. На зміну їм приходить Головна партія, відтворюючи романтично бурхливий образ борців-мучеників, потерпілих за свої переконання, за власну гідність. Спершу її насичено проводять скрипки й альти в тріольному схвильованому супроводі соліста (тт. 60–72). Наступна ж її з'ява

безпосередньо в соліста закріплює інтонаційно місткий музичний образ борців. Викладена в нижньому регістрі тема позначена експресивністю вислову, яку надають переважно ямбічні мотиви з висхідним спрямуванням руху. Її кульмінація у верхньому регістрі віолончелі з динамікою *ff* збігається з новою короткочасною атакою оркестру, котрий, окрім саркастичних реплік, ще містить тріумфуюче хижу маршоподібну тему в струнних seccо й арфи – Побічну партію, символізуючи сили зла. Саме вона захоплює наступне розгортання подій, заполонюючи собою майже всю розробку: згадані акорди seccо супроводжують стрімку токатність викладеної тріолями партії соліста (ц. 9 т. 6), піднімаючись двома хвилями звукового наростання. Поява Г. п. у соліста створює враження певної тривоги, затишшя перед чимось страшним і невідворотним унаслідок супроводу унісонними мікро короткими репліками групи дерев'яних духових на інтервалі м. 2.

У скороченій репризі увага композитора концентрується лише навколо теми борців (Г. п.). Спершу її провадять у сексту скрипки, наповнюючи фактуру теплом свого тембру, у супроводі пасажів-інкрустацій staccato в соліста та контрапункту в кларнета і фаґота. Наступне проведення звучить більш соковито внаслідок долучення до викладу теми ще й нижніх дерев'яних (тт. 178–189).

Наступний розділ І частини Концерту пов'язаний із переключенням дії у сферу індивідуальної медитації над тим, що відбулося раніше. Тому логічним тут є уведення каденції соліста, яка мало відповідає віртуозному спрямуванню своїх первинних засад, вона радше виступає полем насиченого роздуму-переживання, де злегка проступають інтонації теми вступу та Г. п., розкріпачено плине рефлексія за їх мотивами. Розглядаючи каденцію частиною жанрової системи сольного концерту, цілком справедливо стверджує М. Бондаренко: "Їх співвідношення визначається абсолютним виразом у ній якісних показників концертного опусу, що дозволяє бачити в каденції його генетичну пра-форму" [3, 92].

Третій розділ частини – велика Кода – розпочинається з теми вступу (тт. 274–296), що здобуває тут іншої характеристики, аніж на початку Концерту. Викладена в соліста на підтримці заколисного фону струнних, вона, втрачаючи декламаційність, збагачується рисами кантиленності, розгортається в часі як лірична тема широкого діапазону. Наступна фаза Коди стосується вже Г. п., що у віолончелей імітаційно із солістом полонить увесь оркестровий простір, досягаючи генеральної кульмінації. Після неї промовистим з погляду концепційності є наступна фаза коди (ц. 25 т. 3), заснована на двох образних елементах. Перший з них, це, так би мовити, підступно-цинічний образ зла, викладений паралельними тризвуками тематичний матеріал у темброво мікста кларнетів, фаготів, валторни і соліста pizzicato. Другий образ – це проведена в соліста Г. п., яка завдяки штриху sul ponticello здобуває ірреального колориту, стає неживою, зовсім втративши свою бунтарську інтенсивність і ставлячи першу трагічну крапку у творі.

Друга частина Концерту, нібито острівець нетривкого людського щастя, змальовує мрії-спогади про кохання, про дитячу пору безтурботності, тим самим спрямовуючи музичну оповідь у сторону споглядальності, певного "перепочинку" в становленні загального трагедійного образу твору. Тому для посилення виразності головної теми частини композитор звертається в її інтонаційному оформленні до зворотів фольклорного походження, як-от інтервалу зб. 2, оспівування устоїв, що разом із використанням модальності творить самобутню тему у флейти соло. Матеріал цієї частини Концерту формується застосуванням поліфонічної техніки (фуґато) в останніх розділах її тричастинної композиції.

Завершення драми відбувається у фінальній частині, де крізь влучно знайдені художні характеристики композитор змалював пекельну машину тоталітаризму, що косить людські життя. Перша тема (Головна партія сонатної форми) – токата – з її розгорнутим у часі нестримним цілеспрямованим рухом тріолей уособлює безжалісний образ зла, яке знищує все живе на своєму шляху. Їй протиставляється друга тема – Побічна партія, – схвильоване ліричне одкровення-звернення особистості. Невипадково О. Яковчук майже непомітно інтонаційно пов'язує цю тему з головним образом з ІІ ч., конотуючи із чистотою душі народу крізь фольклорні джерела. Розвиток Побічної партії виростає до могутнього протесту-кульмінації, яка стає цілим епізодом (тт. 105–118) замість традиційної розробки. Реприза стає новим витком зіткнення антагоністичних образних сфер. Так, токатний образ зла двічі перебивається темою борців (Г. п. з І ч.), ритмічно збільшеною в труб con sord. у супроводі військового барабана (тт. 133–141, тт. 149–157). Результатом подальшого наростання виявляється генеральна кульмінація, перемога зла. Моторошність картини, загальна розгубленість органічно втілюється в епізоді на основі алеаторики в струнних, супроводжуючих низхідні репліки соліста. Поступово із цих пригноблених інтонацій зломленості зринає поривання протесту – тема вступу з І ч. у соліста. Її ініціативу підхоплює й оркестр: валторни провадять фрагмент з Г. п. з І ч. на співзвуччях-спалахах tutti (тт. 212–217).

Підсумок Концерту композитор акумулює в розгорнутій коді твору, яка складається з трьох

епізодів. Перший з них, вже відомий з коди I ч. образ зла, що затаїлося, характерний паралелізмом ч. 5 у діалозі між дерев'яними та струнною групами (тт. 218–229). Другий епізод пов'язаний з образом теми борців, їх загиблих душ, відтвореним у соліста sul tasto у збільшенні на органному пункті віолончелей і поодиноких репліках-переборах арфи (тт. 234–252). Третій епізод несе звукозображальну функцію: згасання-розчинення звучності на основі алеаторики та різних виконавських прийомів у партії соліста (spiccato, legato sul ponticello, staccato, sul tasto, col legno) у супроводі імітуючого поривання вітру еоліфону.

Наукова новизна. У статті вперше висвітлено жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром (2006) О. Яковчука з огляду на інноваційні риси в тлумаченні композитором жанру інструментального концерту (впровадження симфонічних принципів, тематичні зв'язки між частинами циклу, філософський характер каденції) та поєднанні їх із первинними засадами (тричастинність, діалог соліста з оркестром, елемент віртуозності крізь токатність у фіналі).

Висновки. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука виходить далеко за рамки інструментального концерту, сягаючи жанрового симбіозу "концерт–камерна симфонія". Присвята жертвам політичних репресій в Україні зумовила трагедійність концепції твору, різнопланове представлення протилежних образних сфер. Відповідно це відобразилося в детально продуманій драматургії, художніх характеристиках образів борців-мучеників і підступно-цинічного зла, у яскраво вираженій національній складовій та впливі симфонічних принципів мислення. Серед творів української музики сучасності Концерт посів одне з почесних місць віолончельного репертуару, визначаючи тенденцію глибини змісту, логіки формотворення та яскравості художніх засобів.

Література

1.Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба). Дис. ... канд. мист. Київ, 2011. 20 с.

2.Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство. 2010. Вип. 36. С. 76–83.

3.Бондаренко М. Поэтика концертной каденции (генетические свойства и характерные признаки) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. 2009. Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства. III. Vivere est cogitare. С. 82–93.

4.Іванченко В. Г. Інструментальний концерт у творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. 2001. С. 137–144.

5.Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): автореф. дисс. … канд. искусств. Москва, 1980. 20 с.

6.Кушнірук О. Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (до проблеми еволюції жанру в українській музиці). Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 3. С. 98–102.

7.Мінкін Л. Джерела жанру // Музика. 1984. № 6. С. 6–7.

8.Раабен Л. Советский инструментальный концерт. 1968–1975. Ленинград : Музыка, 1976. 80 с.

9.Сумарокова В. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі. С. 338–352.

10. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. Москва : Советский композитор, 1988. 271 с.

References

1.Bila, K. S. (2011). The instrumental concert genre-style model and concept principles of the composer's interpretation (on the examples of pieces by L. Kolodub). Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv: NMAU [in Ukrainian].

2.Bila, K. (2010). The peculiarities of development instumental concerto as a genre and its kinds on the modern stage. Ukrajinsjke muzykoznavstvo, 36, 76-83 [in Ukrainian].

3.Bondarenko, M. (2009). Poetics of the concert cadenza (genetic properties and characteristics). Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky osvity, 26, 82-93 [in Russian].

4.Ivanchenko, V. Gh. (2001). Instrumental concerto in works of composers from Donecjk region (toward problem implementation of symphonic principles). Muzychne mystectvo Donbasu: vchora, sjoghodni, zavtra, 137-144 [in Ukrainian].

5.Kuznetsov, I. K. (1980). Piano concert (to the history and theory of the genre). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK [in Russian].

6.Kushniruk, O. (2014). Concerto № 2 for violin and orchestra by A. Jacobchuk: towards the problem of the genre evolution in Ukrainian music). Studiji mystectvoznavchi, 3, 98-102 [in Ukrainian].

7.Minkin, L. (1984). Sources of the genre. Muzyka, 6, 6–7 [in Ukrainian].

8.Raaben, L. (1976). Soviet instrumental concerto. 1968–1975. Leningrad: Muzyka [in Russian].

9.Sumarokova, V. (2001). Ukrainian cello concerto in context of world music culture. Naukovyj visnyk NMAU im. P. I. Chajkovsjkogho, 17: Ukrajinsjka tema u svitovij kuljturi, 338–352 [in Ukrainian].

10. Tarakanov, M. (1988). Symphony and instrumental concerto in Russian Soviet music (60–70s). Ways of development. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.04.2020
Прийнято до друку 04.05.2020

УДК 78.087.51:788.6
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221760

Цитування:
Палійчук І. С., Теремко О. С. Збірник «Аплікатурні етюди для кларнета» С. Ригіна в аспекті виховання професіоналізму кларнетистів. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 105-109.

Paliichuk I., Teremko A. (2020). Collection of «Applicative Sketches for Clarinet» by S. Rigin in the aspect of clarinetist professionalism education. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 105-109 [in Ukrainian].

Палійчук Ірина Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9641-5240
paliichuk@i.ua

Теремко Олександр Степанович,
магістрант ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника»

ЗБІРНИК «АПЛІКАТУРНІ ЕТЮДИ ДЛЯ КЛАРНЕТА» С. РИГІНА В АСПЕКТІ ВИХОВАННЯ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ КЛАРНЕТИСТІВ

Мета пропонованої статті полягає в окресленні доцільності використання збірки етюдів для кларнета С. Ригіна у вихованні професіоналізму майбутніх виконавців. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні джерелознавчого методу при опрацюванні різножанрових джерел з обраної теми; аналітичного – для визначення жанрово-стильових і виконавських особливостей аналізованих етюдів; особливу увагу приділено методу персоналізації, що дозволило окреслити внесок автора в розвиток педагогічного репертуару для кларнета та духової традиції загалом. **Наукова новизна** роботи полягає у введенні в науковий обіг певного нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше та увиразненні його специфічних рис. **Висновки.** Збірка «Аплікатурні етюди для кларнета» С. Ригіна є вагомим внеском у розвиток української дидактичної літератури для цього інструмента. Аналізовані мініатюри спрямовані на вироблення технічних навичок, виразовості звучання, розкриття тембрового потенціалу інструмента, є досить об'ємними за структурою, що виховує витривалість у молодих музикантів. Ці прикмети роблять затребуваною пропоновану збірку етюдів С. Ригіна у педагогічному репертуарі кларнетистів.

Ключові слова: жанр, етюди, кларнет, педагогічний репертуар для духових інструментів, С. Ригін, українська музика.

Палийчук Ирина Степановна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»;* ***Теремко Александр Степанович,*** *магистрант ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Сборник «Аппликатурные этюды для кларнета» С. Рыгина в аспекте воспитания профессионализма кларнетистов

Цель предлагаемой статьи заключается в определении целесообразности использования сборника этюдов для кларнета С. Рыгина в воспитании профессионализма будущих исполнителей. **Методология исследования** основана на применении источниковедческого метода при обработке разножанровых источников по выбранной теме; аналитического – для определения жанрово-стилевых и исполнительских особенностей анализируемых этюдов; особое внимание уделено методу персонализации, что позволило определить вклад автора в развитие педагогического репертуара для кларнета и духовой традиции в целом. **Научная новизна** работы заключается во введении в научный оборот определенного нотографичного материала, проанализированного впервые и определении его специфических черт. **Выводы.** Сборник «Аппликатурные этюды для кларнета» С. Рыгина является весомым вкладом в развитие украинской дидактической литературы для этого инструмента. Рассматриваемые миниатюры направлены на выработку технических навыков, выразительности звучания, раскрытия тембрового потенциала инструмента, достаточно объемные по структуре, воспитывают выносливость у молодых музыкантов. Эти приметы делают востребованным предлагаемый сборник этюдов С. Рыгина в педагогическом репертуаре кларнетистов.

Ключевые слова: жанр, этюды, кларнет, педагогический репертуар для духовых инструментов, С. Рыгин, украинская музыка.

Paliichuk Iryna, *Ph.D. of Art, undergraduate, undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University;* ***Teremko Alexander,*** *undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University*

©Палійчук І. С., 2020
©Теремко О. С., 2020

Collection of «Applicative Sketches for Clarinet» by S. Rigin in the aspect of clarinetist professionalism education

The purpose of the article is to outline the expediency of using a collection of sketches for clarinet by S. Rigin in fostering the professionalism of future performers. **The methodology** of the study is based on the application of the source method – when developing different genre sources on a selected topic; analytical – to determine the genre-style and performance features of the analyzed sketches; special attention was paid to the method of personalization, which made it possible to outline the author's contribution to the development of the pedagogical repertoire for the named instrument and the spiritual tradition in general. **The scientific novelty** of the work is the introduction into the scientific circulation of certain notographic material, analyzed for the first time, and the expression of its specific features. **Conclusions.** The collection of «Applicative Sketches for Clarinet» by S. Rigin is a significant contribution to the development of Ukrainian didactic literature for this instrument. The miniatures analyzed are aimed at developing technical skills, expressiveness of sound, unlocking the timbre potential of the instrument, which are quite voluminous in structure, which nurtures the endurance of young musicians. These signs make the proposed collection of sketches by S. Rigin in the pedagogical repertoire of clarinetists.

Key words: genre, sketches, clarinet, the pedagogical repertoire for wind instruments, S. Rigin, Ukrainian music.

Актуальність теми дослідження. Етюд – один із провідних жанрів інструктивної та художньої літератури, призначений для вироблення і вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. Зростання художніх завдань, поставлених перед виконавцями сучасним музичним мистецтвом, робить цей жанр вельми затребуваним у підготовці висококваліфікованих музикантів.

Становлення і розвиток етюдів для кларнета в українській музичній культурі припадає на середину XX ст. До їх створення залучились, насамперед, самі виконавці-кларнетисти, які заповнили прогалину педагогічного репертуару етюдними збірками, як-от В. Гурфінкель, О. Штарк, В. Носов, З. Буркацький та інші. Також свого часу цю жанрову галузь збагатили «Аплікатурні етюди для кларнета» (1967) та Концерт для кларнета з фортепіано (1965) доцента Київської консерваторії С. Ригіна, аналітична характеристика яких досі залишається актуальним і перспективним завданням.

Аналіз досліджень і публікацій. Важливу інформацію стосовно творчого шляху С. Ригіна містить стаття Р. Вовка [4]. Жанровий спектр, виконавські особливості кларнетового доробку українських авторів окреслено в дисертаційній роботі В. Метлушка [5], а також у розробках В. Борецького [1; 2], М. Тиновського [6]. Базовою для пропонованої статті стала дисертація З. Буркацького [3], присвячена дослідженню інструктивно-художнього репертуару для кларнета та його значення в системі формування майстерності виконавців.

Мета пропонованої статті полягає в осмисленні збірки етюдів для кларнета С. Ригіна як важливого чинника у формуванні професіоналізму майбутніх виконавців.

Виклад основного матеріалу. «Аплікатурні етюди» автора являють собою комплекс складних вправ для пальців лівої та правої рук і їх координації. У їх основі використано принцип незнімання пальців з отворів і клапанів, що дає змогу заздалегідь підготувати деякі пальці для участі у виконанні складних місць і створити своєрідні «опорні пункти», які б сприяли надійній їх роботі. Цей принцип застосовується для розвитку техніки пальців лівої та правої рук при одночасному або роздільному їх незніманні.

«Аплікатурні етюди» С. Ригіна розраховані на кларнети німецької системи, але можуть бути використані також і тими, хто грає на інструментах французької системи.

Перший та третій етюди призначені для пальців лівої руки. Зокрема, в Етюді № 1 (c-moll) особливу увагу зосереджено на другий палець. Також слід зазначити, що текст мініатюри повинен виконуватися штрихом legato, що додає додаткової складності виконавцеві.

Структуру аналізованого твору утворюють три розділи, які апелюють до складної неконтрастної двочастинної форми типу AA_1. Розділи, водночас, складають різні в ритмічному аспекті побудови, що укладаються в просту тричастинну форму. Так, перші вісім тактів наповнюють гамоподібного характеру мотиви шістнадцятих. Їх змінює кантабільного плану середній епізод, що вносить контраст у драматургію твору. Мелодико-тематичну лінію, збагачену хроматизмами, складають ходи на широкі інтервали, які урівноважуються плавним рухом. У репризі (f) експозиційний музично-тематичний матеріал звучить у нижчому регістрі та набуває незначних інтонаційних змін.

Друга частина твору (A_1) контрастує з попередньою граничним динамічним нюансом (pp), а також проведенням кантабільного характеру розділу на терцію нижче.

Четвертий етюд (C-dur) написаний для пальців правої руки. За викладом музично-тематичного матеріалу, ритмічними особливостями він кореспондує до простої тричастинної форми. Її перший розділ ґрунтується на секвенційному розвиткові тематизму, що виконується legato. Середня частина контрастує із попередньою в артикуляційному аспекті – з'являється комбінований штрих; звучання, в основному,

сконцентроване в малій октаві. В аналізованій мініатюрі автор дещо розширює діапазон інструмента – з'являється des.

Поміж етюдів збірки С. Ригіна виокремлюється Етюд № 5 (d-moll), написаний для пальців правої руки. Він являє собою варіації на тему української народної пісні «Ой матінко-зірко», що виводить цей твір за рамки інструктивного матеріалу й може відноситись до художнього репертуару. Тема яскраво відтворює особливості української народної пісенності – плавна мелодико-тематична лінія, збагачена мелізмами, змінний метр і розмір, розмаїтий ритмічний малюнок.

Перша варіація контрастує із темою в темповому аспекті, ґрунтується на тріольних мотивах, які виконуються штрихом stacc. Мелодико-тематичну лінію складають лапідарні ходи, що чергуються з низхідними гамоподібними зворотами.

Друга варіація ґрунтується на арпеджованого плану репліках, викладених шістнадцятими тривалостями. Поміж інтонаційних і артикуляційних особливостей відзначимо ходи на широкі інтервали, що виконуються комбінованим штрихом.

Третя варіація своїм ліричним характером вносить контраст у драматургію твору – являє собою мініатюру, яка своїми мелодико-інтонаційними контурами нагадує тему. Музично-тематичний матеріал характеризується плавністю, поступальним рухом, багатим ритмічним малюнком, як-от синкопи, мелізми, пунктирний ритм, тріольні мотиви, витриманий у нюансуванні в межах mp–pp.

Четверта варіація позначена стрімким розгортанням музично-тематичного матеріалу, яке досягається секвенційним розвитком тріольних мотивів. Вона відіграє роль фіналу цього невеликого варіаційного циклу, тож характеризується енергійністю, жвавим характером.

Кода за своїми жанровими ознаками кореспондує з темою, створюючи з нею арку та надаючи композиції рис симетрії.

Шостий етюд (B-dur) призначений для пальців правої руки, містить певні метро-ритмічні та виразові труднощі. Поміж них – розмір 2/8, в якому потрібно точно виконати пунктирний малюнок із шістнадцятої з крапкою та тридцять другої, що чергуються з тріолями; переважаючою динамічною шкалою є p–ppp. Певні труднощі виникатимуть у молодих музикантів під час виконання ліги зі слабкої долі на сильну. Інтонаційні особливості полягають у численних хроматизмах мелодико-тематичної лінії, що надають їй гамоподібного характеру. Відзначимо також великий масштаб аналізованого твору – проста тричастинна форма (ABA_1) із контрастним середнім розділом. Він вносить певне сповільнення в динамічне розгортання музично-тематичного матеріалу, змінивши темп Presto на Meno mosso та тріольні мотиви на комбінацію з чотирьох шістнадцятих. У репризі відновлюється стрімкий рух, незначним змінам підлягає музично-тематичний матеріал у заключному реченні, на яке припадає кульмінація всієї композиції, закріплюючи її динамічним нюансом ff.

Етюди №№ 7–9 призначені для мізинців. Сьомий етюд (h-moll) вирізняється метро-ритмічними особливостями, це, зокрема, складніший розмір – 5/8, який змінюється 9/8, 5/8, 7/8, 2/4, 3/8, 2/8. Отже, при такій частій зміні розміру потрібно рівно і чітко виконувати основну одиницю пульсації – восьму. Особливо важким для юних виконавців може видатися перехід із розміру 3/8 у 2/4 (т. 9–11). Контраст у драматургію твору, написаного у простій тричастинній формі (ABA_1), вносить середній розділ (Piu mosso). Музично-тематичний матеріал звучить, в основному в малій октаві на pp, викликає стильові алюзії зі скерцозними образами. Завдяки секвенційному розвиткові, який вдало розкриває тембровий потенціал кларнета, тематизм поступово сягає другої октави, в якій розпочинається реприза аналізованого твору. Порівняно з експозицією мелодико-тематична лінія проводиться на чисту квінту вище – у тональності мінорної домінанти. Її розвиток приводить до генеральної кульмінації всієї композиції (ff), в якій виокремлюється репетиційного характеру мотив, що почергово охоплює третю, другу, першу та малу октаву. Отже, автор ще раз, окрім технічних можливостей, поціновує темброві особливості інструмента.

Восьмий етюд (A-dur), структуру якого визначає проста тричастинна форма (ABA_1), відрізняється від попередніх мініатюр складнішим тональним планом, як-от зіставлення далеких тональностей експозиційного та середнього розділів – A-dur–Des-dur, відхиленнями впродовж композиції в тональності cis-moll, As-dur, f-moll, b-moll, а також енгармонічної модуляції, що приводить в A-dur у репризі етюду.

Також слід відзначити рельєфність музично-тематичного матеріалу, який в експозиції характеризується рішучим характером, а в середньому розділі (Meno mosso) апелює до лірико-романтичних образів. Мелодико-тематична лінія укладена в тріольний ритмічний малюнок, вимагаючи від юних музикантів рівного виконання порівняно з попередніми мотивами із чотирьох шістнадцятих.

У репризі тематизм підлягає незначним інтонаційним змінам, проводиться у вищому регістрі на f, що засвідчує генеральну кульмінацію аналізованого твору. Відзначимо варіанти аплікатурних комбінацій, запропонованих автором для зручного виконання композиції.

Етюд № 9 написаний у досить незручній тональності – b-moll, тож розвиватиме рухливість мізинців. Відзначимо великі масштаби аналізованих творів, покликані виховувати витривалість молодих музикантів. Так, структуру Дев'ятого етюду визначає складна тричастинна форма (ACA_1), в якій помірного характеру середні розділи обрамлюють більш рухливий середній.

Мелодико-тематичну лінію першої частини (два квадратні періоди 8+8 і 4+4 такти) складають різнорідні гамоподібні та репетиційного плану пасажі, які розвиваються в секвенційному русі. Поміж інтонаційних і виконавських особливостей виокремимо лігування, завершення першої та початок другої долей, збагачення тематизму хроматизмами.

Структуру середньої частини (Piu mosso) визначає проста тричастинна форма (ABA). Вона контрастує із попередньою в тональному (As-dur) і емоційному аспектах – характеризується жвавішим характером, який досягається, зокрема, ускладненням штрихів. Окрім артикуляційних особливостей (комбінований штрих) відзначимо необхідність точного переходу з інтервалу на інтервал, що вимагатиме від молодих музикантів певних виконавських умінь.

У середньому розділі (Meno mosso, B-dur) перший мотив теми викладений довшими тривалостями – четвертними та восьмими, який змінюється гамоподібними та лапідарними ходами. Реприза середньої частини (Piu mosso) є статичною. Натомість реприза першої частини містить зміни – останній період звучить у малій октаві, ґрунтується на каденційно-домінантових інтонаційних мотивах.

Десятий етюд (Fis-dur) виступає своєрідним підсумком попередніх композицій – призначений для обох рук. Перша частина (Allegro molto) аналізованого твору, написаного у простій тричастинній формі (ABA_1), характеризується секвенційним розвитком музично-тематичного матеріалу, спрямованого виробити біглість пальців молодих музикантів, а також розкрити тембровий потенціал інструмента. Поміж ладо-інтонаційних особливостей відзначимо насичення мелодико-тематичної лінії хроматизмами, а ближче до завершення першого розділу – зміну Fis-dur на B-dur. Також ця частина характеризується граничними динамічними відтінками; певні труднощі в учнів виникатимуть під час виконання квінтолей, правильного відтворення прихованого двоголосся та репетиційних мотивів.

Мелодико-тематична лінія середньої частини (Meno mosso) характеризується експресивністю та виразністю. Їх посилюють активного плану лапідарні ходи, що змінюються гамоподібними мотивами. У процесі розгортання вони приводять до кульмінації аналізованого твору (ff), в якій мелодія проводиться у високому регістрі. Певної свободи розгортанню тематизму надає змінний метр: 5/4, 4/4, 5/4.

Реприза аналізованого твору містить певні зміни: у ній відсутня експозиційна побудова в B-dur, натомість її змінюють каденційного плану мотиви, побудовані на звуках кадансового квартсекстакорду та домінанти.

Вельми оригінальним в аспекті форми та змістового наповнення видається Одинадцятий етюд (as-moll). Його структуру визначає складна тричастинна форма (ACA), яка дає змогу авторові втілити багатий образний зміст. Так, перша частина написана в простій двочастинній формі, складається із двох контрастних розділів (A+B). Перший із них (Larghetto) характеризується ніжністю, звучить у повільному темпі, не допускає різкого виконання (amoroso). Мелодико-тематичну лінію складають лапідарні ходи, які урівноважуються протилежним поступеневим рухом.

Наступний розділ (B, Andante con moto) складає 24-тактовий період, який ділиться на 3 речення по 8 тактів. Тематизм першого із них своєю жанровою ґенезою нагадує хоралоподібну мелодію, викладений цілими та половинними тривалостями. Друге та третє речення є більш гнучкішими та рухливішими в плані розвитку мелодії. У другому реченні вона ґрунтується на лапідарних низхідних ходах, а в третьому – висхідним поступеневим рухом, який плавно підводить до початку середньої частини (Allegretto). Вона ґрунтується на контрастному скерцозному образі. Він досягається, зокрема, змінним метром (2/2, 2/4, 2/2, 3/4, 2/2), отже, частою зміною ритмічного малюнку, штрихів, динамічних відтінків, що сприяє оздобленню мелодичної лінії мелізмами.

Вельми цікаво автором вирішено репризу, яка є дзеркальною: спершу звучить епізод Andante con moto, а потім Allegretto, надаючи, таким чином, композиції рис симетрії.

Останній, Дванадцятий етюд (C-dur) зі збірки слугує своєрідним підсумком в аспекті інтонаційних та технічних труднощів. В основі крайніх розділів аналізованого твору, написаного в простій тричастинній формі, лежить скерцозний образ, що вимагає від учнів правильного відтворення. Так, мелодико-тематична лінія оздоблена мелізмами, збільшеними та

зменшеними інтервалами, багатим ритмічним малюнком, покликаних втілити необхідний характер. Його посилює й часта зміна метру, тонке нюансування в межах mf–pp.

Середня частина є нестійкою в ладово-інтонаційному аспекті – ґрунтується на різнорідних гамоподібних пасажах, мелодико-тематична лінія яких насичена хроматизмами. Вони охоплюють різні регістри інструмента, демонструючи колористичні можливості кларнета. Цей розділ контрастує із крайніми своїм ліричним характером. Реприза, в якій на відміну від експозиції з'являється наприкінці твору стрімкий гамоподібний пасаж, утверджує скерцозний образ.

Тож, наукова новизна пропонованої роботи полягає в здійсненні аналітичної характеристики збірки етюдів С. Ригіна з точки зору стилістики, засобів виразності та доцільності їх використання в навчально-виховному процесі молодих музикантів.

Висновки. Отже, збірка «Аплікатурні етюди для кларнета» С. Ригіна є вагомим внеском у розвиток української дидактичної літератури для цього інструмента. Поміж інших збірок етюдів це видання виокремлюється своїм призначенням: «для пальців лівої руки», «для пальців правої руки», «для мізинців», «для обох рук», вказаних автором, що досить рідко зустрічається в етюдній літературі. Аналізовані мініатюри спрямовані на вироблення технічних навичок, виразовості звучання, розкриття тембрового потенціалу інструмента, є досить об'ємними за структурою, що виховує витривалість молодих музикантів. Ці прикмети роблять затребуваною пропоновану збірку етюдів С. Ригіна в педагогічному репертуарі кларнетистів.

Література

1.Борецький В. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці XX століття // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка : музикознавчі студії. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 290–297.

2.Борецький В. Я. Шляхи розвитку тембрального звукообразу кларнета в творчості українських композиторів впродовж XX століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 82–91.

3.Буркацкий З. П. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста : дисс. … канд. искусств. : 17.00.03. Одеса, 2004. 351 с.

4.Вовк Р. А. Ригін Степан Васильович // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 101. С. 463–464.

5.Метлушко В. О. Кларнет як сольно-ансамблевий інструмент в творчості композиторів XX століття : автореф. дис. … канд. мистецтв. Харків, 2014. 20 с.

6.Тиновський М. Дидактичний репертуар як основа формування виконавської вправності кларнетиста // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2013. Вип. 6. С. 119–138.

7.Тиновський М. Кларнетові твори в доробку українських композиторів (до питання типології виконавських складів) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 96. С. 155–164.

References

1.Boretsky, V. (2010). Transformation of folk-instrumental tradition in Ukrainian clarinet music of the twentieth century. Scientific collections of LNMA by M. V. Lysenko: music studies studios. Lviv: Spolom, issue 22, 290–297 [in Ukrainian].

2.Boretsky, V. Ya. (2014). Ways of development of timbre clarinet sound in the works of Ukrainian composers during the twentieth century. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Vladimir Hnatyuk. Series : Art Studies. Ternopil : TNPU by V. Hnatyuk, 2, 82–91 [in Ukrainian].

3.Burkatsky, Z. P. (2004). Instructional and artistic material in the system of formation of the clarinet mastery. Doctor's thesis [in Russian].

4.Vovk, R. (2013). Rigin Stepan Vasylovych. Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky, issue 101, 463–464 [in Ukrainian].

5.Metlushko, V. A. (2014). Clarinet as a solo-ensemble instrument in the work of composers of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

6.Tynovsky, M. (2013). Didactic repertoire as a basis for the formation of clarinetist's performing skills. Topical issues of humanities: an intercollegiate collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Drohobych, issue 6, 119–138 [in Ukrainian].

7.Tynovsky, M. (2011). Clarinet's works in the works of Ukrainian composers (to the question of the typology of performing compositions). Scientific Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine by P. I. Tchaikovsky. Kyiv, issue 96, 155–164 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.03.2020
Прийнято до друку 06.04.2020

УДК 091"15":027.54(477-25)НБУВ
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221764

Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2678-5147
nikolauspidg@gmail.com

Цитування:
Підгорбунський М. А. Археографічний аналіз рукописних збірників Октоїхів XVI ст. з колекції Інституту рукопису НБУВ *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 110-115.

Pidhorbunskyi M. (2020). Archaeographic analysis of manuscript collections of Oktoikhov XVI century from the collection of the Institute of Manuscript (Vernadsky National Library Of Ukraine). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 110-115 [in Ukrainian].

АРХЕОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ РУКОПИСНИХ ЗБІРНИКІВ ОКТОЇХІВ XVI СТ. З КОЛЕКЦІЇ ІНСТИТУТУ РУКОПИСУ НБУВ

Метою статті є аналіз рукописних збірок Октоїхів у колекції Інституту рукопису НБУВ, а також археографічний опис та виявлення характерних особливостей у півчих збірниках української Православної церкви в XVI ст. **Методологія дослідження** ґрунтується на системному аналізі, що дає змогу проаналізувати та дослідити рукописні півчі збірники. Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було використано статистичний і хронологічний методи. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні відмінностей: в оформленні тексту рукописних збірників, у використанні екфонетичного та невменого нотопису і поступовій модернізації українського півуставу. **Висновки.** Археографічний опис рукописних Октоїхів дав змогу виявити загальні риси в оформленні рукописних стародавніх збірок, тексти яких написані українським півуставом. Кожен розділ починається заголовком, написаним кіноварною в'яззю, а закінчення оформлене у вигляді колофону або невеликого графічного зображення. Відмінності полягають в оформленні богослужбових текстів і поступовій модернізації українського півуставу. Екфонетична і невмена нотації в півчих рукописних збірниках Октоїхах XVI ст. має певну варіативність. Церковні ієрархи не вважали це порушенням церковних норм, але будь-яка варіативність щодо текстів богослужіння була неприпустима, оскільки вони були канонічними. Невирішеним питанням залишається розшифрування екфонетичного та невменого нотопису, який супроводжує тексти півчих збірників. Вирішити цю проблему можна при активній співпраці українських вчених-медієвістів із науковцями західноєвропейських країн.

***Ключові слова*:** рукописні Октоїхи, екфонетична та невмена нотація, український півустав, ініціали, колофони.

Подгорбунский Николай Анатольевич*, кандидат исторических наук, доцент, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Археографической анализ рукописных сборников Октоихов XVI ст. из коллекции Института рукописи НБУВ

Целью статьи является анализ рукописных сборников Октоиха в коллекции Института рукописи НБУВ, а также археографическое описание и выявление характерных особенностей в певчих сборниках украинской Православной церкви в XVI в. **Методология исследования** основана на системном анализе, который позволил проанализировать и исследовать рукописные певчие сборники. Для определения временных и количественных характеристик проанализированного материала были использованы статистический и хронологический методы. **Научная новизна** заключается в выявлении различий: в оформлении текста в рукописных сборниках, в использовании екфонетической и невменной нотации и постепенной модернизации украинского полуустава. **Выводы.** Археографическое описание рукописных Октоихов позволило выявить общие черты в оформлении древних рукописных сборников, тексты которых написаны украинским полууставом. Каждый раздел начинается заголовком, написанным киноварной вязью, а окончание оформлено в виде колофона или небольшого графического изображения. Различия заключаются в оформлении богослужебных текстов и постепенной модернизации украинского полуустава. Екфонетическая и невменная нотации в певчих рукописных сборниках XVI в. имеет определенную вариативность. Церковные иерархи не считали это нарушением церковных норм, но любая вариативность по отношению к текстам богослужения была недопустима, поскольку они были каноническими. Нерешенным вопросом остается расшифровка екфонетической и невменной нотации, которая сопровождает тексты певчих сборников. Решить эту проблему можно при активном сотрудничестве украинских ученых-медиевистов с учеными западноевропейских стран.

Ключевые слова: рукописные Октоихи, екфонетическая и невменная нотации, украинский полууставъ, инициалы, колофоны.

©Підгорбунський М. А., 2020

***Pidhorbunskyi Mykola**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Kyiv National University of Culture and Arts*

Archaeographic analysis of manuscript collections of Oktoikhov XVI century from the collection of the Institute of Manuscript (Vernadsky National Library Of Ukraine)

The purpose of the article is to analyze the manuscript collections of Oktoikhov in the collection of the Institute of Manuscript of the Vernadsky National Library Of Ukraine; conducting an archaeographic description and identifying characteristic features in the songbooks of the Ukrainian Orthodox Church in the 16th century. **The research methodology** includes system analysis, which made it possible to analyze and explore handwritten singing collections. To determine the temporal and quantitative characteristics of the analyzed material, statistical and chronological methods were adopted. **Scientific novelty** – is to clarify the differences: in the design of the text in manuscript collections, in the use of ekfonetics and neume notations, and the gradual modernization of the Ukrainian half-order. **Conclusions.** The archaeographic description of the manuscript Oktoikhs revealed common features in the design of ancient collections. The texts of manuscript collections are written by the Ukrainian half-mouth. Each section begins with a heading written in the cinnabaric script, and the end of each section has a certain design in the form of a colophon or a small graphic image. And also certain differences were revealed: in the design of liturgical texts and the gradual modernization of the Ukrainian half-order. Ekfonetics and neume notations in the singing manuscript collections of Oktoikha of the 16th century has a certain variability. Church hierarchs did not consider this a violation of certain norms, but any variability in relation to the texts of worship was unacceptable since they were canonical. The unresolved issue is the decoding of ekfonetics and neume notations, which accompanies the texts of the songbooks. It is possible to solve this problem with the active cooperation of Ukrainian medieval scholars with scientists from Western European countries.

Key words: hand-written Oktoikhi, ekfonetics and neume notations, the Ukrainian half-mouth, initials, colophons.

Актуальність теми дослідження пов'язана зі зростаючим інтересом у суспільстві до церковного та богослужбового співу української Православної церкви. З огляду на це важливим є ґрунтовне дослідження колекцій богослужбових півчих збірок, які зберігаються в рукописних фондах бібліотек України. Значна частина рукописних півчих збірок залишається недостатньо дослідженою українськими музикознавцями, що певною мірою стримує рух з точки зору розшифрування екфонетичного та невменого нотопису. Потрібно також зазначити, що внаслідок неякісного зберігання рукописних збірок їхній стан із кожним роком погіршується і призводить до втрати цінного матеріалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням рукописних збірок із колекції фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського займалися О. Іванова та Л. Дубровіна. Вони здійснили аналіз рукописних півчих збірок Міней, Тріодей і Октоїха у своїх працях «Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (2016) та «Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського» (2003) [6, 7]. Маючи філологічну освіту, О. Іванова та Л. Дубровіна сконцентрували свою увагу на загальному описі рукописів, залишивши поза увагою екфонетичний і невмений нотопис, який супроводжує текст півчих збірок.

Метою статті є аналіз українських рукописних збірок Октоїхів XVI ст. з колекції Інституту рукопису НБУВ, а також археографічний опис і виявлення характерних особливостей у богослужбових півчих збірниках.

Виклад проблеми. Богослужбові півчі збірники, такі, як Тріодь, Мінея та Октоїх охоплюють коло змінних піснеспівів на весь календарний рік. Саме Октоїх є найбільш давнім богослужбовим півчим збірником, поширений у Київській Русі з XI ст. Октоїх (від грецьких слів ὀκτώ – вісім, і ἦχος – голос, – Осьмогласник) – богослужбова книга, що містить тексти змінних молитов восьми гласів на кожен день тижня. Богослужбовий церковний рік поділяється на два головні періоди: період співу Октоїха і період співу Тріоді [8].

Піснеспіви Октоїха входили до єдиного комплексу співів тропарно-стихирного типу, що сформувався у Візантії в VII ст. і мав назву Тропологій (Τροπολόγιον) «Troparologion», або «Tropologion». Найбільш ранні папірусні джерела Тропологіона в Антиохійському Патріархаті можуть бути датовані VI ст. У той час ці гімни ще не були головним жанром Октоїха [1]. Так, Tropologion, присвячений репертуару Октоїха, був написаний патріархом Северусом Антиохійським із Гази, сирійським єпископом Павлом із Едесси в період 512–518 рр. Саме цей рукопис зберігся тільки в сирійському перекладі Іакова Едеського і датується 675 роком [2].

Монахи Іоанн Дамаскін і Косма Маюмський (приблизно 676–749 рр.), які перебували в монастирях Saint Catherine на Синайській горі та Mar Saba (Лавра святого Савви) у Палестині, створили цикл стихир [3]. Іоанна Дамаскіна вважають також творцем Агіополітичного Октоїха (від hagios polis, «Святе місто» – Єрусалим). Цей трактат повністю зберігся в копії XIV ст. Є гіпотеза про його існування в період між Нікейським собором (787 р.) та часів Іосифа Гимнографа (816–

886 рр.), коли трактат являв собою книгу Tropologion [4]. Косма Майюмський написав урочисті канони для утрені в Лазареву суботу, Вербної неділі, тріоди, які вигукували під час Страсного тижня, перший канон Різдва, і найкращий твір – «Канон на Різдво». У богослужбових книгах Православної Церкви йому приписують авторство чотирнадцяти канонів [9].

Пізніше Тропологи були доповнені Феодором Студитом (759–826 рр.) і його одним із молодших братів Іосифом Фессалонічним. Феодор Студит створив Тріодіон, П'ятидесятницю та три антифона Октоїха. Іосиф склав піснеспіви до пісного Тріодіона, канон до недільного тижня блудного сина та інші гімни. Феофан Нікейський (775–845 рр.) написав канон Троїці для недільної вечірньої служби. Ряд творів написали ігуменя та гимнограф Кассіані (Кассіа) (810–865 рр.), монахиня Фекла із Нікеї, митрополит Митрофан Смирнський (IX ст.), митрополит Пауль із Аморії, імператори Лев VI та Константин VII (X ст.), а також інші анонімні автори [5].

Основа сучасного Октоїха сформувалася в Палестині наприкінці VII – початку IX ст., коли там склалася сучасна структура так званих седмичних пам'ятей, наприклад, неділя – день Воскресіння Ісуса Христа, понеділок – день покаяння і святих ангелів, вівторок – день покаяння і св. Іоанна Хрестителя та ін. У цей же час виникли основні жанри пісень Октоїха: стихира, тропар, канон. У результаті сформувався самостійний богослужбовий півчий збірник восьми гласів. Із часів Середньовіччя система восьми гласів використовувалася для складання релігійних піснеспівів у візантійській, сирійській, вірменській, грузинській, латинській і слов'янській церквах. Візантійська книга «Октоїх» спочатку була частиною Стихиеріона – це була одна з перших збірок гімнів із музичною нотацією, її копії збереглися, починаючи з X ст. Згодом цей єдиний кодекс розпався на мінейний (тексти нерухомого річного кола), тріодний (тексти рухомого великоднього кола) і Октоїх (тексти седмичного кола). На ранній стадії розвитку осьмогласні комплекти седмичних співів отримали назву Октоїх або Паракліт [12].

Репертуар пісень ранніх грецьких списків Октоїха є набагато ширшим за сучасний Октоїх. До більш пізнього періоду відноситься складання буденних канонів Октоїха, а також канонів св. Трійці на недільній полунощниці Митрофана, єпископа Смирнського (IX ст.). Студійська редакція Октоїха, зазначає О. А. Крашенинникова, набула поширення в грецьких списках наприкінці XI – початку XII ст., і являла собою тип повного літургійного Октоїха, в якому піснеспіви утворювали закінчені богослужбові послідовності [8].

Наприкінці IX ст. перекладом грецьких піснеспівів Октоїха на слов'янську мову займалися святі Кирило і Мефодій. Складання 1-ї редакції слов'янського Октоїха пов'язано з ім'ям св. Климента Охридського (прибл. 840–916 рр.), який не лише переклав тексти грецького Октоїха, а й доповнив їх своїми оригінальними канонами і деякими стихирами. У південно-слов'янських країнах спочатку набула поширення не студійська, а палестинська редакція грецького Октоїха, яка наприкінці X – початку XI ст. була перенесена в Київську Русь [8].

З IX до XIII ст. збірки Октоїха були розширені і до них були додані піснеспіви щоденних богослужінь іншими авторами, зокрема й давньоруськими: деякі піснеспіви у недільній службі полунощниці були додані єпископом Кирилом Туровським (1130–1182 рр.). За красномовність його називали другим Златоустом, збереглася велика кількість повчань, урочистих Слів і молитовних текстів Кирила Туровського. Старокиївський Октоїх XII–XIV ст. не нотувався, однак пов'язані з ним цикли пісень іноді виписувалися з нотацією в інших книгах. Велика кількість таких піснеспівів міститься в Типографському статуті після Кондакаря – нотовані псалмодійні вірші кафизм і тропарі, степених антифонів, а також добірка подобнов. Євангельські стихири на вісім гласів збереглися в Благовіщенському кондакарі та Стихирарях XII ст. [10].

З XV ст. відбувається процес становлення системи півчих книг, які фіксували церковні піснеспіви та класифікували їх за видами. Повний Октоїх сучасного типу почав формуватися на початку XV ст. під впливом південно-слов'янських зразків. Він містив єрусалимську редакцію Октоїха, що виникла у Візантії під час поширення там Новоєрусалимського богослужбового статуту. Важливим етапом у становленні Октоїха-Стихираря стала поява нотованих розспівів, в яких уперше стихири седмичного циклу були записані з невменими знаками. Їхня графічна редакція на той час ще не склалася остаточно, стверджує І. Є. Лозова, проте вже була близька до тієї, яка стане основною, починаючи зі списків останньої чверті XV ст. [11].

У XVI ст. Октоїх у результаті відповідних змін стає більш повним і різноманітним за складом піснеспівів. Усі піснеспіви Октоїха (стихири, тропарі, канони) розподіляються відповідно до восьми гласів. Кожна з восьми частин Октоїха (гласів) містить піснеспіви всіх седмичних днів цього гласу з неділі (суботи вечора) до ранку суботи. У чергування кожного седмичного дня входять тексти змінних піснеспівів вечірні, повечір'я, утрені та літургії; чергування недільного дня включає також

піснеспіви малої вечірні та полунощниці. Починаючи з вечора Світлої Суботи, Октоїх співається на повечірні. Фомина неділя (перша неділя після Пасхи) і наступні за ним шість днів – це перший глас, Тиждень дружин мироносиць (друга неділя після Пасхи) і наступні за ним шість днів – це другий глас, і далі по порядку кожні сім днів. Коли проходить вісім седмиць, або 56 днів, то знову починається перший глас із богослужіння вечора перед неділею. Така послідовність зберігається впродовж всього року. Спів Октоїха закінчується в Лазареву суботу. Піснеспіви всіх восьми тижнів (неділь) у церковному Статуті називаються «стовпом». Таких стовпів протягом року шість і всі вони починаються в певний час. Кожен стовп Октоїха в певному році починається в різні числа, – це зазначено в Пасхалії зрячій [8].

Серед унікальних рукописних зібрань XVI ст., які зберігаються в колекції Інституту рукопису НБУВ, є богослужбові півчі збірки Октоїхи. Ця колекція півчих богослужбових книг представлена шістьма рукописами: одна болгарська і п'ять українських збірок. Про історію виникнення та побутування цих богослужбових книг свідчать різноманітні записи: купчі, дарчі, записи замовників, однак більшість з них – вкладні. Півчі збірники Октоїхи, як правило, складаються з двох книг: кожна по чотири гласи (1–4 і 5–8). Більшість збірників Октоїхів збереглися зі значними пошкодженнями, з утраченими зошитами, відірваними аркушами, деякі з аркушів збереглися лише у фрагментах (ф. 309, № 566, ф. VIII, № 545) [15, 17]. Активне використання цих збірок під час богослужіння призводило до погіршення їхнього стану внаслідок залиття, відриву окремих аркушів, а іноді й цілих розділів, потрапляння воску на текст тощо. У результаті Октоїхи ставали непридатними для подальших служб і потребували реставрації. Доволі часто реставрування рукописів було неякісним, тому послідовність аркушів у цих збірках переплутана, а певні частини тексту взагалі втрачені (ф. 309, № 566, ф. 312, № 87) [15, 16]. У рукописних півчих збірках на особливу увагу заслуговують записи писців, які в більшості випадків вказують на дату та місце написання кодексу, визначають соціальний стан особи, яка переписувала рукопис, та на територію функціонування. Записи розміщувалися писцями здебільшого безпосередньо після тексту твору [6].

Здійснюючи археографічний опис Октоїха (ф. 309, № 566), можна виокремити певні особливості в оформлені цього рукопису. Він написаний приблизно наприкінці XV ст. – початку XVI ст. Оправа рукопису – це дошка в темно-коричневій шкірі, застібки втрачені. Сліпе тиснення на шкірі майже не зберіглося. Рукопис частково реставрований, верхні поля аркушів мають сліди горіння. На аркушах збірника також є воскові плями, що свідчить про тривале використання рукопису під час богослужіння. Значна частина аркушів відірвані, розірвані та мають ветхій стан. Рукопис потребує реставрації. Формат письма Папір 4° (195x158). Загальна кількість аркушів – 426. Рукопис написаний українським півуставом наприкінці XV ст. – початку XVI ст. Почерків – вісім, чорнило світло- і темно-коричневе, кіновар. Зміст рукопису 1–420 арк. – це гласи з п'ятого по восьмий. Текст супроводжують екфонетичні та невмені знаки, які зустрічаються і на бічних полях рукопису. Заставки з елементами рослинного живопису по краях. Заголовки гласів днів тижня з елементами в'язі. Заголовні ініціали невеликі, тонкі, іноді оздоблені рослинними елементами, написані кіновар'ю. Заставка на першому аркуші плетінчаста, виконана темно-коричневим чорнилом, оздоблена кіновар'ю, фон заповнений коричневою та зеленою фарбами. На 50 арк. – 50 зв. є сліди проби пера українським півуставом та скорописом. На 50 арк. зображений нотний стан із квадратними нотами. Кінцівки розділів часто відмічені орнаментальною смужкою з крапок, ком, рисок, виконаних чорнилом і кіновар'ю [15].

Октоїх (ф. VIII, № 545) написаний у 60–80 рр. XVI ст. Рукопис без початку і кінця, кількість аркушів становить 211. Формат рукопису Папір 4° (190x130). Текст написаний українським півуставом другої половини XVI ст. Багато аркушів відірвані, текст зберігся фрагментарно. Рукопис має сліди давньої реставрації, про це свідчать підклеєні аркуші до корінця. Збірка потребує нової реставрації. Рукопис має два почерки: перший – 2–129 і другий – 130–211. Текст написаний коричневими, темно-коричневими чорнилами та кіновар'ю. Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю із зазначенням певного гласу до виконання. Заголовні ініціали написані кіновар'ю з елементами рослинного живопису. Текст рукопису супроводжується екфонетичними та невменими знаками. Оправа – дерев'яна дошка без покриття, застібки не збереглися. Текст починається тропарем п'ятої пісні канону утрені неділі першого гласу «Иже апостоли посреди твари утверди». Закінчується рукопис стихирою євангельською воскресною шостого гласу «Воистину Христе ко учеником Божиим мир свой подавая» [17].

Октоїх (ф. 307, № 434) написаний приблизно в 30–40 рр. XVI ст. У рукопису відсутній початок і кінець (бракує кілька аркушів на початку і в кінці). Загальна кількість аркушів – 345. Формат рукопису – Папір 4° (185x145). Збірник реставрований на початку XIX ст. Обкладинка картонна, корінець та кутики обкладинки виконано з коричневої

шкіри. Текст написаний раннім українським півуставом першої половини XVI ст. Почерків дев'ять, чорнило світло-коричневе, коричневе та кіновар. На вільному аркуші форзаца штамп «Бібліотека Кіево-Златоверхо-Михайльвського монастиря 189… №…». Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю. Заголовні ініціали виділені кіновар'ю, текст рукопису супроводжують екфонетичні та невмені знаки, які зустрічаються і на бічних полях рукопису. Зміст з 1 по 343 арк. – це Служби 1–4 гласів, рукопис починається з тропарів восьмої пісні канону служби суботи вечора і закінчується світильними воскресними (343 зв. по 345 зв.). Кінцівки піснеспівів прикрашені хвилястими та крапками [14].

У наступному Октоїху (ф. 312, № 87) також відсутній початок і кінець. Сам рукопис має 113 арк., написаний у першій половині XVI ст., реставрований у XIX ст., має картонну обкладинку, корінець та кутики обкладинки виконано з темно-коричневої шкіри. Формат рукопису – Папір 2° (257х185). Текст написаний раннім українським півуставом у першій половині XVI ст. Рукопис має сліди залиття. Почерк один, коричневе чорнило і кіновар. Октоїх зберігся у фрагментарному вигляді й містить розрізнені піснеспіви восьми гласів. На форзаці штамп «Бібліотека Кіево-Софійскаго Собора № 90». Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю. Заголовні ініціали кіноварні, наприкінці рукопису виділені рослинним живописом. Позначення окремих піснеспівів (богородичнів, троїчнів, мученичнів, іноді – троїчнів, слав і нині) містяться на бічному полі. Зміст рукопису – це євангельські й апостольські читання. На нижньому полі 1 арк. скорописом написано «Кіево-Софійской бібліотеки 1854, а на правому бічному полі цього аркушу штамп «Бібліотека Кіево-Софійскаго собора №…»». Текст рукопису починається богородичним четвертої пісні воскресного канону «Жезль ис корені іесеѡва…». Текст рукопису супроводжують екфонетичні та невмені знаки, які зустрічаються і на бічних полях рукопису. Починаючи з 10 зв. і по 19 арк. є запис на нижньому полі: «во имя ѡца и сина и свіатого Дха Аминь Сию книгу глаголмую октѡихъ писаний купил рабъ Бжии Авраамъ Хменицкий в селе Забелоче в ченаго ѡца Стефана Грохоского превитера Родомыского на то часъ будещаго за чири дойнице пшенице Кіевско мери року аѱко ануарія ё дніа дліа потребы своей которой не возбраніае и до цекви до слушнаго часу поки Бгъ да поможе». Текст рукопису закінчується тропарем першої пісні воскресного канону третього гласу «Победітель оуделенїе на сърмть» [16].

Октоїх (ф. 1, № 4056) написаний у 70–90 рр. XVI ст. У рукопису відсутні початок і кінець. Текст написаний українським півуставом у другій половині XVI ст. Кількість аркушів – 132. Рукопис без оправи, вкладений у картонну папку. Блок розбитий, аркуші випадають, рукопис потребує реставрації. Формат рукопису – Папір 2° (300х200), темно-коричневе чорнило та кіновар. Заголовки розділів написані кіноварною в'яззю із зазначенням гласів. Заголовні ініціали написані кіновар'ю. Над текстом проставлені екфонетичні та невмені знаки. Майже на кожному аркуші в колонтитулі проставлений глас до виконання. На 100 арк. є прямокутна заставка у вигляді плетінки з витягнутими ромбами, виконана чорнилами та кіновар'ю. По кутах заставки рослинний живопис, зверху по центру знаходиться хрест. Заповненням ромбів є крапки, виконані чорнилом, і хрести, виконані чорнилом та кіновар'ю. На 101 арк. закінчення тексту виконано у вигляді трьох колофонів. Перші два мають звичайний вигляд, а третій колофон – у перевернутій формі, під яким риски, виконані чорнилом, і кіноварні крапки у вигляді конуса. Зображення трьох колофонів у такій послідовності нагадує хрест. Зміст рукопису з 1 арк по 99 арк. гласи третій і четвертий починаються мученичним утрені понеділка. З 99 арк. до 132 арк. глас п'ятий обривається на хрестобогородичні в п'ятницю утрені [13].

Висновки. Археографічний опис рукописних Тріодей XVI ст. із колекції Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського дав змогу виявити загальні риси в оформленні стародавніх півчих збірок – в оздобленні спостерігається більш активне використання плетінки балканського стилю, яка стає різнокольоровою. Поширеним в оформленні півчих збірок є також рослинний стиль: мотивами такого орнаменту є листя, квіти, бруньки. Тексти рукописних збірників написані українським півуставом. У колонтитулі рукописних збірок розміщені позначення гласів, іноді до них додаються назви свята. Кожен розділ починається заголовком, написаним кіноварною в'яззю. Відповідно закінчення кожного розділу має певне оформлення у вигляді колофону чи будь-яких фігур (хреста, чаші), або невеликих графічних зображень, де використовуються крапки, коми, хвилясті лінії, хрестики тощо. Потрібно визначити і певні відмінності в півчих рукописах, а саме в оформленні тексту та поступовій модернізації українського півуставу. Екфонетична і невмена нотації в півчих рукописних збірниках мають певну варіативність, що не засуджувалось Православною церквою. Натомість будь-яка варіативність стосовно текстів богослужіння була неприпустима, оскільки вони були канонічними.

Невирішеним залишається питання розшифрування екфонетичного та невменого

нотопису, який супроводжує тексти Пісних та Цвітних Тріодей. Подальші ґрунтовні дослідження півчих рукописних збірок української Православної церкви наблизять вчених-медієвістів до розшифрування та перекладення їх на сучасну нотацію.

Література

1. Frøyshov, Stig Simeon R. (2012). The Georgian Witness to the Jerusalem Liturgy: New Sources and Studies. Eastern Christian Studies. 12. Leuven, Paris, Walpole: Peeters. pp. 227–267.
2. Kujumdzieva, Svetlana (2012). The Tropologion: Sources and Identifications of a Hymnographic Book. Българско музикознание.
3. Nikiforova, Alexandra (2013). Tropologion Sinait. Gr. NE/МГ 56–5 (9th c.): A new source for Byzantine Hymnography. Scripta & E-Scripta. International Journal for Interdisciplinary Studies. 12: 157–185.
4. Raasted, Jørgen, ed. (1983). The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory.
5. Wolfram Gerda (2003). Der Beitrag des Theodoros Studites zur byzantinischen Hymnographie. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 53: 117–125.
6. Іванова О. А. Кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: Історико-кодикологічне дослідження. Альбом філіграней, відп. ред. Л. А. Дубровіна. Київ : НБУВ, 2016. 256 с.
7. Іванова О. А., Дубровіна Л. А. Півчі богослужбові книги у репертуарі рукописних книг XVI ст. у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Рукописна та книжкова спадщина України. 2003. Вип. 8. С. 71–79.
8. Крашенинникова О. А. Древнеславянский Октоих св. Климента архиепископа Охридского. Москва : Языки славянских культур, 2006. 386 с.
9. Кэтрин Цай. Хронология истории Восточной Церкви (Divine Ascent Press, Станция Пойнт Рейес, Калифорния, 2004.
10. Лифшиц А. Л. О датировке Стихираря из Троице-Сергиевой лавры. Сборник статей в честь 75-летия Г. З. Быковой. Москва, 2003. С. 96–101.
11. Лозовая И. Е. Знаменный распев URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_rospiev_znamiennoie_pieniie_kriukovoie_pieniie
12. Триодь Постная и Цветная. URL: https://ruvera.ru/triod
13. НБУВ, ф. 1, № 4056. Октоїх рукопис XVI ст.
14. НБУВ, ф. 307, № 434. Октоїх рукопис XVI ст.
15. НБУВ, ф. 309, № 566. Октоїх рукопис XVI ст.
16. НБУВ, ф. 312, № 87. Октоїх рукопис XVI ст.
17. НБУВ, ф. VIII, № 545. Октоїх рукопис XVI ст.

References

1. Frøyshov, Stig Simeon R. (2012). The Georgian Witness to the Jerusalem Liturgy: New Sources and Studies. Eastern Christian Studies. 12. Leuven, Paris, Walpole: Peeters. pp. 227–267 [in French].
2. Kujumdzieva, Svetlana (2012). The Tropologion: Sources and Identifications of a Hymnographic Book. Българско музикознание [in Bulgarian].
3. Nikiforova, Alexandra (2013). Tropologion Sinait. Gr. NE/МГ 56–5 (9th c.): A new source for Byzantine Hymnography. Scripta & E-Scripta. International Journal for Interdisciplinary Studies. 12: 157–185 [in Russian].
4. Raasted, Jørgen, ed. (1983). The Hagiopolites: A Byzantine Treatise on Musical Theory[in Norwegian].
5. Wolfram Gerda (2003). Der Beitrag des Theodoros Studites zur byzantinischen Hymnographie. Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 53: 117–125 [in German].
6. Ivanova O. A. Cyrillic Cyrillic manuscript book of the XVI century. from the holdings of the Institute of Manuscripts of the VI National Library of Ukraine Vernadsky: Historical and codicological study. Filigree Album. Rep. ed. L.A. Oakwood. Kyiv: NBUV, 2016. 256 p. [in Ukrainian].
7. Ivanova O. A., Dubrovina L. A. Semi liturgical books in the repertoire of manuscripts of the XVI century. in the holdings of the Institute of Manuscripts of the VI Vernadsky National Library of Ukraine. Manuscript and book heritage of Ukraine. 2003. Issue 8. C. 71–79 [in Ukrainian].
8. Krasheninnikova O. A. Ancient Slavic Oktoih sv. Clement of the Archbishop of Ohrid. M.: Languages of Slavic cultures, 2006. 386 p. [in Russian].
9. Katherine Tsai. Timeline of the History of the Eastern Church (Divine Ascent Press, Point Reyes Station, California, 2004 [in English].
10. Lifshits A. L. On the dating of the Verse from the Trinity-Sergius Lavra. Collection of articles in honor of the 75th anniversary of G.Z. Bykova. M., 2003. S. 96-101 [in Russian].
11. Lozova I. E. Znamenny chant URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_rospiev_znamiennoie_pieniie_kriukovoie_pieniie [in Russian].
12. Lean and Color Triode. URL: https://ruvera.ru/triod. [in Russian].
13. NBUV, f. 1, No. 4056. Oktoih manuscript of the XVI century [in Ukrainian].
14. NBUV, f. 307, No. 434. Oktoih manuscript of the XVI century [in Ukrainian].
15. NBUV, f. 309, No. 566. Oktoih manuscript of the XVI century [in Ukrainian].
16. NBUV, f. 312, No. 87. Oktoih manuscript of the XVI century [in Ukrainian].
17. NBUV, f. VIII, No. 545. Oktoih manuscript of the XVI century [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2020
Прийнято до друку 06.02.2020

УДК 784.5
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221776

Цитування:
Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat Mater). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 116-123.

Tatarnikova A. (2020). Choral creativity Gioacchino Rossini in the context of spiritual-religious researches of the Italian culture of the era of Risorgimento (on the example of Stabat mater). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 116-123 [in Ukrainian].

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна,
кандидат педагогічних наук, докторант,
викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6310-8276
angelikatatarnikova75@gmail.com

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ДЖОАККІНО РОССІНІ В КОНТЕКСТІ ДУХОВНО-РЕЛІГІЙНИХ ШУКАНЬ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ РІСОРДЖИМЕНТО (НА ПРИКЛАДІ STABAT MATER)

Метою роботи є виявлення поетико-інтонаційних особливостей хорових творів Дж. Россіні, в тому числі Stabat Mater, у контексті специфіки побутування духовних жанрів в культурно-історичних реаліях Рісорджименто. **Методологічна основа** роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі стилістичного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-смислові та поетико-інтонаційні особливості Stabat Mater Дж. Россіні у річищі італійської культури першої половини XIX століття. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному культурознавстві і мистецтвознавчих розробках зосереджена увага не тільки на жанрово-стильовій еволюції творчості композитора, але й на істотній для його часу ідеї духовного єднання нації, що ґрунтувалася на засадах відновлення християнських традицій та сакрально-етичної функції музичного мистецтва. **Висновки.** Осмислення багаторівневої якості Stabat mater, в рамках якого ідея хресного страждання і його внутрішнього співпереживання-осмислення стає не тільки запорукою духовного преображення людини, але і передоднем образу Божественної слави як одного з визначальних в християнському світосприйнятті. Позначений смисловий підтекст твору Дж. Россіні виявляє його співвіднесеність не тільки з глибинними традиціями італійської хорової музики, а й з духовними настановами Рісорджименто і європейського романтизму в цілому.

***Ключові слова*:** хорова творчість Дж. Россіні, Stabat Mater Дж. Россіні, Рісорджименто, італійська культура першої половини XIX століття.

Татарникова Анжелика Анатольевна, *кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Хоровое творчество Джоаккино Россини в контексте духовно-религиозных исканий итальянской культуры эпохи рисорджименто (на примере Stabat mater)

Цель статьи – выявление поэтико-интонационных особенностей хоровых сочинений Дж. Россини, в том числе Stabat Mater, в контексте специфики бытия духовных жанров в культурно-исторических реалиях Рисорджименто. **Методологическая основа** работы опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе стилистического анализа, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, позволяющие выявить духовно-смысловые и поэтико-интонационные особенности Stabat Mater Дж. Россини в русле итальянской культуры первой половины XIX столетия. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в отечественном культуроведении и искусствоведческих разработках сосредоточено внимание не только на жанрово-стилевой эволюции творчества композитора, но и на существенной для его времени идеи духовного единения нации, основанной на принципах восстановления христианских традиций и сакрально-этической функции музыкального искусства. **Выводы.** Осмысление многоуровневого качества Stabat mater, в рамках которого идея крестного страдания и его внутреннего сопереживания-осмысления становится не только залогом духовного преображения человека, но и предвосхищением образа Божественной славы как одного из определяющих в христианском мировосприятии. Обозначенный смысловой подтекст произведения Дж. Россини выявляет его соотнесенность не только с глубинными традициями итальянской хоровой музыки, но и с духовными установками Рисорджименто и европейского романтизма в целом.

***Ключевые слова*:** хоровое творчество Дж. Россини, Stabat Mater Дж. Россини, Рисорджименто, итальянский культура первой половины XIX века.

©Татарнікова А. А., 2020

Tatarnikova Anzhelika, *Candidate of Pedagogical Sciences, Doctoral Student, Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies at the A.V. Nezhdanova Odessa National Music Academy*

Choral creativity Gioacchino Rossini in the context of spiritual-religious researches of the Italian culture of the era of Risorgimento (on the example of Stabat mater)

The purpose of the article is to identify the poetic and intonational features of the choral works of G. Rossini, including Stabat Mater, in the context of the specifics of the existence of spiritual genres in the cultural and historical realities of Risorgimento. **The methodology** of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of stylistic analysis, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches that allow revealing the spiritual-semantic and poetical-intonational features of Stabat Mater G. Rossini in line with Italian culture of the first half of the 19th century. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time in cultural studies and art studies, attention is focused not only on the genre-style evolution of the composer's work but also on the idea of the spiritual unity of the nation, which is essential for his time, based on the principles of restoring Christian traditions and sacred-ethical function musical art. **Conclusions.** Comprehension of the multilevel quality of the Stabat mater, within the framework of which the idea of suffering on the cross and its inner empathy-comprehension becomes not only a guarantee of a person's spiritual transformation but also an anticipation of the image of Divine glory as one of the defining ones in the Christian worldview. The indicated semantic subtext of G. Rossini's work reveals its correlation not only with the deep traditions of Italian choral music but also with the spiritual attitudes of the Risorgimento and European romanticism in general.

***Key words*:** choral creativity by G. Rossini, Stabat Mater by G. Rossini, Risorgimento, Italian culture of the first half of the 19th century.

Актуальність теми. Дж. Россіні – одна з найбільш одіозних фігур західноєвропейської музичної культури першої половини XIX століття. Його ім’я пов’язане з масштабним музичним спадком, в рамках якого головне місце належить музичному театру. Проте, Дж. Россіні був також автором численних духовних вокально-хорових композицій, багато з яких (кантата «Аврора», Stabat Mater, «Маленька урочиста меса» та ін.) активно затребувані в сучасній виконавській практиці. Разом з тим, більшість з них поки не стала предметом фундаментальних музикознавчих і мистецтвознавчих узагальнень, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена творчості Дж. Россіні, досить різноманітна і представлена головним чином іншомовними джерелами. Кількість вітчизняних досліджень, пов’язаних з вивченням творчого шляху і спадщини великого італійського композитора, порівняно невелика і носить головним чином науково-популярний характер. Серед таких виділяємо роботи О. Бронфін, Л.Синявер, О. Клюйкової. Відомості про оперну творчість Дж. Россіні в руслі традицій італійської культури першої половини XIX століття представлені в якості одного з нарисів в монографії А. Хохловкіної, а також в історичних оглядах Г. Маркезі. Інтерес викликають також окремі переклади досліджень Г. Вейнстока, Стендаля, А. Фраккаролі, а також публікації спогадів сучасників композитора – Ф. Гіллера, Е. Мішотта, Е. Наумана та ін., які закарбували досвід безпосереднього спілкування з великим італійським композитором. Їх доповнюють видання листів Дж. Россіні, вивчення яких дозволяє скласти сукупне уявлення як про поетику творчості композитора і його жанрово-стильові уподобання, так і про коло його спілкування.

Серед досліджень останніх десятиліть виділяємо також ряд дисертацій, зосереджених головним чином на оперній творчості композитора. У їх числі показові роботи Л. Садикової «Опери seria Джоаккіно Россіні: вокальне мистецтво і особливості драматургії», а також О. Михайлової «Біблійний переказ в італійській опері першої половини XIX століття («Мойсей» Дж. Россіні, «Навуходоносор» Дж. Верді)». Остання з названих дисертацій безпосередньо звернена до духовної складової творчості композитора та її інтерпретації в сфері музичного театру. Метою даної роботи є виявлення поетико-інтонаційних особливостей хорових творів Дж. Россіні, в тому числі Stabat Mater, в контексті специфіки побутування духовних жанрів в культурно-історичних реаліях Рісорджименто. Методологічна основа роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі стилістичного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-смислові та поетико-інтонаційні особливості Stabat Mater Дж. Россіні у річищі італійської культури першої половини XIX століття. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному культурознавстві і мистецтвознавчих розробках зосереджена увага не тільки на жанрово-стильовій еволюції творчості композитора, але й на істотній для його часу ідеї духовного єднання нації, що ґрунтувалася на засадах відновлення християнських традицій та сакрально-етичної функції музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. XIX століття і один з провідних його напрямків –

романтизм – являє собою якісно новий етап у розвитку світової і європейської культури. Характеризуючи сутність романтичного світовідчуття і його духовні настанови, співвідносні з істотним зростанням ролі особистісного чинника, О. Демченко зазначає, що «романтичний темперамент часто пов'язаний з такими характеристиками, як підкреслена загостреність вираження, підвищена експресія, патетика, афектація, екстатичність. Жага екстремального заявляє про себе і через потяг до особливого, незвичайного, виняткового, унікального, чим певною мірою пояснюється його схильність до гіперболи, парадоксу, фантастиці <...> Романтизм як тип світовідчуття і як метод художньої творчості – це перш за все етика і естетика крайнього, граничного, інспірована прагненням до абсолюту».

Сказане багато в чому визначає істотну роль в романтичному світосприйнятті духовного християнського фактору. «Релігія, віра, християнство, ідеал, нескінченність, дух, трон і вівтар, світ і порядок – такі перші слова нового століття», – констатує Ф. де Санктіс. Відзначимо, що подібного роду духовні пошуки показові і для італійського романтизму, в рамках якого стильові якості даного напрямку і його духовно-філософські настанови виявилися також співвідносними і з ідеями національно-визвольного руху Рісорджименто. Християнська символіка і релігійні мотиви у всій різноманітності їх проявів склали базис ідеології карбонаріїв, неогвельфізму, а також духовних лідерів «Молодої Італії», в тому числі і А. Мандзоні, в світогляді якого з'єдналися історичні та релігійні мотиви. Останні в свою чергу визначили сутність біблійного історизму в італійській культурі першої половини XIX століття, а також поетику біблійних опер-драм Дж. Россіні, що мали безпосередній вплив і на хорову творчість даного автора.

Епоха Рісорджименто являла собою досить складний і суперечливий період історії Італії, що асоціюється з підйомом національної самосвідомості, боротьбою за незалежність, яка завершилася в другій половині XIX століття політичним об'єднанням країни і виникненням незалежної італійської держави. Віхи історії Рісорджименто позначені ідеями карбонаріїв, ідеологією представників «Молодої Італії», репрезентованими не тільки в політичних маніфестах і деклараціях, а й в художній творчості (А. Мандзоні, Дж. Мадзіні, У. Фосколо, Дж. Леопарді та ін.). На думку більшості істориків і мистецтвознавців, релігійно-християнський фактор становив істотну якість світогляду репрезентантів даної епохи. Він являв собою не тільки значущий компонент італійського «образу світу», а й розглядався як найбільш дієвий засіб духовного згуртування-єднання італійської нації. Висунуте «Молодою Італією» гасло «Dio e popolo» («Бог і народ») «було покликано до переконання італійців в тому, що участь в національно-визвольному русі є їх релігійним обов'язком: "Бог і обов'язок – воістину це ті два священних слова, які людство твердить в кожен зі своїх важких періодів і які сьогодні вказують шлях позбавлення"».

Показовою в цьому плані виступає також і духовна позиція А. Мандзоні, який був переконаний, що «на чолі світової історії стоїть релігія. Історія – це воля Бога, і особистість підпорядкована Творцеві. Проводячи червоною ниткою в своїй творчості патріотичні мотиви, він безпосередньо пов'язував їх з ідеєю Промислу Божого. У його творах "події приватні та події історичні" осмислюються як прояв морально-релігійного конфлікту між вірністю обов'язку перед Богом і перед ближнім, з одного боку, і забуттям Євангелія – з іншого».

Релігійність характеризує також духовно-ідеологічні установки італійських карбонаріїв. Порівнюючи їх таємні організації з діяльністю масонських лож, С. Бугашев зазначає наступне: «Суттєва різниця між масонством і карбонарізмом була в підході до релігії <...> Карбонаріям прищеплювалася думка, що Ісус Христос, великий майстер Всесвіту, був першим карбонарієм. Про першорядне значення релігійного забарвлення в діяльності карбонаріїв говорять і назви деяких вент: "Хрест", "Святий Дух", "Спаситель"». Відзначимо також, що релігійні ідеї були рушійною силою неогвельфізму як показового явища духовного життя Італії в названий період, а також соціально-політичної діяльності К. Б. Кавура, який бачив реальні шляхи об'єднання своєї батьківщини в реалізації принципу «вільна церква у вільній державі».

Своєрідним «рупором» позначених ідей в культурі і мистецтві італійського романтизму, на думку більшості дослідників, виступали типологічні якості історичного роману, ліричної поезії, а також музичного театру. Сказане співвідноситься із завданнями, які представники Рісорджименто покладали на італійську оперу, апелюючи в тому числі і до творчості Дж. Россіні. Дж. Мадзіні в своєму трактаті «Філософія музики» «закликає художників повернути італійську музику на позиції релігійності, надаючи їй "характер філософської значущості" <...> Автор підкреслює, що "музика не може відродитися, не ставши духовною"». Шляхи оновлення оперного жанру бачилися лідеру Рісорджименто в тому числі і в посиленні в ньому ролі хорового початку (на противагу поетиці

опери-серіа як «опери солістів»), що сприяло його послідовному зближенню як зі сферою духовної кантатно-ораторіальної музики, так і з давньогрецькою трагедією: «Чому б хору, який був так важливий в давньогрецькій трагедії, де він представляв мораль народу і його настрій, – зазначає Дж. Мадзіні, – не зайняти того ж місця в сучасній музичній драмі? Чому не стати йому втіленням народного початку, величним і цілісним».

Відзначимо, що цим вимогам відповідали багато творів італійських композиторів першої половини XIX століття, в тому числі й «Мойсей» Дж. Россіні, в якому (так само як і в «Набукко» Дж. Верді) через концепційно-драматургічний авторський задум фактично реалізовувався принцип біблійного історизму, настільки показовий і для італійського романтизму в цілому. На думку О. Михайлової, «біблійні опери» названих авторів та їхніх сучасників «сприймалися не тільки як маніфести, але й як якісь Пророцтва (про майбутнє звільнення Італії від австрійської окупації), на яких, власне, і збудований історичний концепт Біблії». Позначена якість найбільш повно виявлялася в кульмінаційних сценах подібних опер, що являють собою зразки «арій-молитов з хором», генетично висхідних не тільки до біблійних першоджерел, а й до християнської богослужбово-співочої практики, відображеної в тому числі і в поетиці меси, Stabat Mater.

Бібліографічні матеріали свідчать про те, що для Дж. Россіні головним в мистецтві є його етична функція, здатність впливу на духовний і емоційний світ людини. Даний підхід визначив також і позицію автора до музики як «ідеального» в своїй основі мистецтва. Обстоюючи «природність і невимушеність» художнього вираження при категоричному неприйнятті «екстравагантності і чортівні» «заради жалюгідного задоволення дивувати і приголомшувати», Дж. Россіні фактично обґрунтовує той факт, що в момент розквіту своєї кар'єри він залишає діяльність в музичному театрі, віддаючи перевагу іншим жанровим сферам: «Я, останній із класиків, слідую законам природи, урочисто і свято дотримуюся цього одного разу обраного шляху. Тому я відмовився від комічної музики і звернувся до серйозної церковної музики».

Реальним свідченням глибини духовної позиції композитора стала його творчість, у тому числі й оперна. О. Михайлова в цитованій вище дисертації констатує рубіжний характер його «Мойсея», що співвідноситься з «релігійно-філософською трагедією», яка стала своєрідним «вододілом» у творчості Дж. Россіні. Як зазначає даний автор, «в цілому творчість Дж. Россіні можна умовно розділити на два періоди, ранній і зрілий. Другий відноситься до часу створення композитором його "біблійного шедевру", опери "Мойсей в Єгипті", і знаменує "поворот" до серйозної тематики, коли наступні окремі відступи від неї вже не могли змінити загальну спрямованість його творчої особистості. Духовну гілку творчості композитора доповнює ряд творів, серед яких, Stabat Mater, меси, хори і псалми».

Перший з названих хорових творів відноситься до початку 1830-х років. У цей період Дж. Россіні разом зі своїм другом і меценатом, іспанським банкіром маркізом де Агуадо, відвідав Іспанію. У Мадриді композитор був представлений королю, що був присутній на виставі «Севільського цирульника», а також архідиякону Мадрида Маноелю Фернандесу Варелі. Останній через свого друга Агуадо домігся згоди прославленого композитора написати для нього Stabat Mater. Початковий (неповний) варіант партитури даного твору створювався в зв'язку з низкою об'єктивних причин (хвороба композитора) у співавторстві з Джованні Тадоліні. У березні 1832 року дана композиція була урочисто представлена в Мадриді.

Подальша історія «буття» цього твору аж до появи повного авторського (россініївського) варіанту пов'язана з цілим рядом драматичних ситуацій і судових розглядів. «Після смерті Варели в 1837 році рукопис Stabat Mater, знайдений серед його паперів, був проданий французькому видавцеві. Россіні, який вважав, що тільки йому належить право публікації, подав до суду за шахрайство і твердо вирішив "переслідувати видавців до самої смерті, якщо вони опублікують у Франції або за кордоном Stabat Mater без мого дозволу"». Прем'єра даного твору спровокувала широкий потік критики, що демонструвала розподіл думок в питаннях трактування і сприйняття духовної хорової музики в культурно-історичних реаліях романтизму. Автора, з одного боку (критики німецько-протестантського спрямування), звинувачували у надмірній «театральності», «оперності», що не співвідноситься з канонами християнського співочого мистецтва. Інші коментатори-кореспонденти, навпаки, бачили в даному творі втілення істинної християнської якості, що відповідала духу часу і епохи.

У числі останніх виділяють коментарі Г. Гейне. Говорячи про успіх прем'єри даного твору, він підкреслює, що Stabat Mater все ще «є злободенною темою, і сама критика, спрямована проти великого майстра з боку північно-німецьких джерел, дає ясне підтвердження його глибини і геніальності. Критики кажуть, що підхід занадто світський, занадто чуттєвий, занадто грайливий

для релігійної теми, занадто легкий, дуже приємний, дуже розважальний <...> Хоча ці джентельмени не претендують на перебільшену духовність, вони, безумовно, заражені дуже обмеженими і помилковими концепціями щодо священної музики».

У кінцевому підсумку автор приходить до протиставлення твору Дж. Россіні та ораторій Ф. Мендельсона (анітрохи не применшуючи при цьому достоїнств останнього). «В результаті я вважав "Стабат" Россіні, – пише Г. Гейне, – в значно більшій мірі християнським твором, ніж ораторію "Святий Павло" Фелікса Мендельсона-Бартольді, яку вороги Россіні звеличують як модель християнського підходу в мистецтві». Створення даного твору Г. Гейне насамперед пов'язує з духовно-музичним досвідом Дж. Россіні, отриманим ще в дитячі і юнацькі роки, до якого композитор повернувся в зрілий період своєї діяльності. «Тепер, коли він відмовився від нього [світу оперної музики] і мріє повернутися до своєї католицької юності, до того часу, коли він хлопчиком співав у хорі Пезарського собору або в якості псаломщика брав участь в месі, – тепер, коли звуки органу спливли в його пам'яті з далеких часів його юності і він потягнувся за пером, щоб написати "Стабат", йому немає необхідності реконструювати для себе дух християнства якимось науковим шляхом або, більш того, рабськи копіювати Генделя або Себастьяна Баха. Йому необхідно лише пригадати чудові звуки його юності!» Історія жанру «Stabat mater dolorosa» свідчить про те, що він генетично сходить до однієї з п'яти середньовічних секвенцій, канонізованих Тридентським собором, що використовувалася під час свята Семи Скорбот Марії (15 вересня), а також в якості офіційного гімну, який звучав в Страсну п'ятницю. Додамо також, що традиція культу-шанування материнських страждань Богородиці, яка переживає мученицьку смерть свого Сина, була широко відома вже починаючи з XII століття, породивши в Італії так званий орден сервитів, причетних саме до культу скорботної Богородиці. Сказане знаходить відтворення і в еволюції іконографічної інтерпретації страждань Діви Марії, пов'язаних зі страстями Христовими. На думку Н. Боровської, очевидні зміни в іконографії скорботної Марії припадають на XIII – XV століття. «Мова йде про поступову перестановку акценту з умовно-символічного значення образу на його психологічний зміст. У мистецтві, починаючи з середини XIII століття поряд з Марією – богословською метафорою земної церкви – все частіше з'являється Марія-особистість, яка приваблює до себе унікальністю свого життєвого шляху. Марія, що пропускає через серце кожен земної крок Ісуса».

Однак, при всіх позначених метаморфозах іконографії Страстей і суттєвій ролі в ній образу Діви Марії, властивий йому «метафізичний дуалізм», проте, зберігав свою значущість і в своїх основах був співвідносним в тому числі і зі східнохристиянською (візантійською) традицією. Остання, як відомо, характеризується пануванням символічної якості, що відображає високий духовно-богословський зміст Страстей Христових як Шляху до тріумфальної перемоги Спасителя над смертю, оскільки «сам Хрест є знаком слави». За словами Г. Флоровського, «Хрест розглядається не стільки як крайня ступінь приниження Христа, скільки як розкриття Божественної сили і слави», яка, як відомо, була явлена світу і до Страстей Христових і після пасхального воскресіння. Зазначена ідея взаємозв'язку і взаємовпливу «теології хреста» і «теології слави» знайшла опосередковане відкладення і в образі Діви Марії скорботної («Stabat Mater dolorosa»). Як писав М. Псьол, «чи не є Діва Марія, мати Господа, тут як живий ідеальний образ чеснот? У своїх стражданнях Вона не втратила гідності. Швидше здається, що Вона таємно розмірковує. Її погляд спрямований на невимовні ідеї, а в глибині її душі постає ще раз все, що передувало цій смерті».

Для Італії цей образ набував особливого сенсу, оскільки безпосередньо був співвідносним з трагічними долями країни, яка протягом багатьох століть була предметом політичних чвар і поділу території. Італія в образі скорботної жінки (в підтексті – Діви Марії) – один з показових символів її літератури, починаючи ще з часів Петрарки. Найбільш яскраве його відбиття знаходимо в поезії Дж. Леопарді – сучасника Дж. Россіні. Його вірш «До Італії» апелює, з одного боку, до даного образу як символу скорботи, з іншого – до великого минулого героїв Італії, гідних слави і хвали.

Різноманітна смислова символіка Stabat Mater, таким чином, виявляється зосередженою на широкому спектрі ідей-образів (Хрест, бичування, рани, сльози, скорбота тощо) з ключовою роллю слова «dolorosa». Відповідно, в авторських музичних композиціях XVIII століття на даний текст поступово викристалізовується і коло інтонаційно-виразних засобів, що апелюють до домінування мінору (*g-moll, f-moll, c-moll, d-moll*), до експресивних музично-риторичних фігур (*passus diriusculus, catabasis, suspiration, parrhesia, aposiopesis, saltus diriusculus* та ін.), підвищеного рівня диссонантності тощо. «Контраст виступає найважливішим принципом формоутворення». Окреслені якості поетики Stabat Mater знайшли

найбільш яскраве втілення в відомій кантаті Дж. Перголезі. Відзначимо, що в номерний структурі даного твору широко і різнобічно представлені не тільки образи скорботи («*dolorosa*»), але й радості і тріумфу. Крім цього Ю. Блюме вказує на факти виконання Stabat Mater Дж. Перголезі під час богослужіння. «Це призводить до висновку, що афекти, втілені композитором в даному творі, можливо, були близькі певним модусам молитовних станів, характерних для того часу: зосереджений роздум, екстатичний підйом, піднесене споглядання, переможна урочистість». Остання з позначених якостей, очевидна і в № 9, і у фінальній фузі № 12, яка, на наш погляд, відображає зазначений вище спосіб відтворення Божественної слави. Остання становить духовно-символічний підтекст даного сюжету, котрий репрезентувався в тому числі і через типологічні якості опери-серіа (арії, дуети), ґенеза якої, як відомо, також сходить до містеріальних-літургійної традиції.

Зв'язок даного твору Дж. Перголезі з поетикою опери-серіа проявляється і на рівні використання прийому *chiaroscuro* (італ. «світлотінь»), який в свою чергу «передбачає драматургічний і музичний розподіл світлих і темних плям в лібрето і музичному тексті. Коментуючи суть даного «правила», показового і для музично-літературної діяльності П. Метастазіо, Є. Кисельова відзначає, що «автор тексту [лібретист] повинен забезпечувати композитора різноманітними нюансами, що складають світлотінь музики <...> Chiaroscuro – це не просто контраст, а контраст, розглянутий при стократному збільшенні». Якості даного прийому істотні і в композиції Stabat Mater Дж. Перголезі, для якої показова не тільки акцентуація образів скорботи, а й сфера лірико-оповідних образів і танцювальності.

У висловлюваннях Дж. Россіні, а також у спогадах його сучасників неодноразово згадується факт його великого інтересу до творчості Дж. Перголезі, зокрема, до Stabat mater. У бесіді з Ф. Гіллером композитор констатував еталонність цього шедевру, який став для нього зразком у сфері духовної хорової музики. Коментуючи перипетії створення свого циклу на цей текст, композитор відзначав: «Вже одна відома Stabat mater Перголезі втримала б мене від обробки того ж тексту для твору, призначеного до публічного виконання».

Stabat mater Дж. Россіні написаний для чотирьох солістів, хору і оркестру і представляє собою композицію кантатного типу, що складається з десяти номерів. Твір являє собою оригінальний симбіоз, з одного боку, традицій духовної співочої практики, що співвідноситься з бароко та його жанрово-стильовими якостями, з іншого – апелює до окремих елементів поетики оперного жанру як одного з визначальних в спадщині Дж. Россіні, в тому числі на рівні рудиментів опери-серіа, «драми бельканто» (С. Бархатова) і «релігійно-філософської трагедії», реалізованої в тому числі в опері «Мойсей».

Від культової традиції в даному творі виступає власне духовний текст, виразність і смислова багатозначність якого істотно доповнюється у Дж. Россіні широким використанням комплексу музично-риторичних засобів, безпосередньо пов'язаних з поетикою Stabat mater. У їх числі і визначальна роль тональної семантики *g-moll*, що відкриває і завершує весь твір, і комплекс відповідних музично-риторичних фігур (теми Хреста, «кола», «ритм бичування» тощо). Барокова традиція відчутна також у використанні в № 1 контрастного протиставлення груп *solo* і *tutti*. Нарешті, фінальна частина (№ 10) вибудовується у вигляді грандіозної подвійної фуги, яка демонструє високий рівень поліфонічної майстерності Дж. Россіні. Стверджуючий характер тематизму, що викликає асоціації не тільки з музично-інтонаційним матеріалом бахівської музики, але й і з тематичним комплексом «тем долі» Л. Бетховена, підкреслює зміст введеного композитором тексту, що був відсутній в першоджерелі Stabat mater: «In sempiterna saecula, amen» – «Відтепер і довіку, амінь».

З іншого боку, Stabat mater Дж. Россіні несе на собі також і відбиток оперної традиції, що є очевидним в номерній структурі самої кантати. Не випадково, як зазначалося раніше, сучасні композитору німецькі критики стверджували, що даний твір носить занадто світський, занадто земний для духовної музики характер. «Вокальні мелодії по-оперному широкі, з ефектними верхніми нотами і віртуозними каденціями, оркестр грає акомпануючу роль, а ансамблі будуються на русі голосів в терцію або на імітаціях однієї теми. Показовим є авторське позначення номерів: сольні названі арією, каватиною, арією з хором і навіть речитативом з хором, перший і останній квартети з хором – інтродукцією та фіналом».

Поряд з «ламентозними» епізодами твору, сполученими з його поетикою, тут представлена також (відповідно до принципу *chiaroscuro*) героїчна арія (№ 2) маршового типу, що оповідає про стійкість «душі, що пронизана мечем». № 7 – каватина альта – являє собою своєрідну арію-молитву, інтонаційна мова якої істотно доповнюється семантикою «ідеальної» тональності у творчості романтиків – *E-dur*. Нарешті, арія № 8 (арія сопрано з хором) нагадує

цілу оперну сцену з її послідовним рухом «від темряви до світла» із згадкою про «судний день» (від *c-moll* до *C-dur*), підсумком якої стає молитва-перетворення, співвідносна і з кульмінаційним моментом россініївського «Мойсея».

Разом з тим, не забуваємо про те, що зазначені прийоми оперної виразності, висхідні в своїх витоках до культової традиції, все ж більш тяжіють до узагальнено-афектованого «подання» і «прочитання» багаторівневої смислової якості Stabat mater, в рамках якого ідея хресного страждання і його внутрішнього співпереживання-осмислення стає не тільки запорукою духовного преображення людини, але і передоднем образу Божественної слави як одного з визначальних в християнському богослов'ї і світосприйнятті. Так само і традиції бельканто, показові для вокальних партій аналізованого твору Дж. Россіні, генетично пов'язані також з концепцією «ангелогласного співу».

Висновки. Осмислення багаторівневої якості Stabat mater, в рамках якого ідея хресного страждання і його внутрішнього співпереживання-осмислення стає не тільки запорукою духовного преображення людини, але і передоднем образу Божественної слави як одного з визначальних в християнському світосприйнятті. Позначений смисловий підтекст твору Дж. Россіні виявляє його співвіднесеність не тільки з глибинними традиціями італійської хорової музики, а й з духовними настановами Рісорджименто і європейського романтизму в цілому.

Література

1. Боровская Н. Stabat Mater dolorosa. Иконография Марии в сценах Страстей Христовых в итальянской живописи XIII–XIV в. // Страницы: Богословие, культура, образование. 2009. № 4. Т. 13. С. 560–583.

2. Бронфин Е. Великий оперный композитор // Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Москва: Правда, 1990. С. 3–14.

3. Бронфин Е. Джоаккино Россини. Москва: Советский композитор, 1973. 188 с.

4. Бугашев С. И. Идеология итальянского карбонаризма первой четверти XIX века // Studia Kulturae. 2012. № 14. С. 84–102.

5. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музыки. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003. 495 с.

6. Галатенко Ю. Н. Пьетро Метастазио – гений итальянской либреттистики // Театр. Живопись. Кино. 2012. № 3. С. 159–169.

7. Гиллер Ф. Беседы с Россини // Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Москва: Правда, 1990. С. 446-472.

8. Демченко А. И. Концепты романтического мирочувствования. URL: http://old.sarcons.ru/tl_files/Publikacii/Demchenko/08%20Koncepty%20romantichesko go%20mirochuvstvija.pdf (дата звернення: 26. 12. 2019 р.).

9. Де Санктис Ф. История итальянской литературы: в 2-х т. Москва: Прогресс, 1964. Т. 2. 652 с.

10. Иванько Н. Г. Stabat Mater в богослужении и композиторском творчестве (к проблеме жанровой модели): автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2006. 22 с.

11. Кенигсберг А. Россини. Stabat Mater. URL: https:www.belcanto.ru/or-rossini-stabat.html (дата звернення: 07.04. 2019 р.).

12. Киселева Е. Е. Drammi per musica Пьетро Метастазио «Артаксеркс» и «Король-пастух» // Театрон. 2011. № 2. С. 35–46.

13. Клюйкова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини. Москва: Музыка, 1990. 192 с.

14. Михайлова О. С. Библейское предание в итальянской опере первой половины XIX века («Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди): дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 191 с.

15. Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX века (эпоха Рисорджименто). Москва: Высшая школа, 1970. 206 с.

16. Садыкова Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: автореф. дисс. …канд. искусствоведения: 17.00.02 / Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова. Казань 2016. 28 с.

17. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: автореф. дисс. … доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2007. 42 с.

18. Синявер Л. С. Джоаккино Россини: жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1964. 191 с.

19. Флоровский Г., прот. Этос Православной Церкви // Православие: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. С. 451-466.

20. Фраккароли А. Россини. Письма Россини. Воспоминания. Москва: Правда, 1990. 544 с.

21. Языкова В. Е. Церковь и государство в Италии в политической концепции К. Б. Кавура: автореф. дисс. … канд. исторических наук: 07.00.03 – всеобщая история (новое время) / Институт всеобщей истории РАН. Москва, 2009. 27 с.

22. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 p.

23. Osborn R. Rossini. Oxford: Oxford University Press, 2007. 432 p.

24. Weinstock H. Rossini. A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1968. 560 p.

References

1. Borovskaya, N. (2009). Stabat Mater dolorosa. Iconography of Mary in the scenes of the Passion of Christ in Italian painting of the 13th – 14th centuries [Stabat Mater dolorosa. Ikonografija Marii v scenah Strastej Hristovyh v ital'janskoj zhivopisi XIII–XIV v.]. *Pages: Theology, culture, education [Stranicy: Bogoslovie, kul'tura, obrazovanie]*. 4, 13, pp. 560–583 [in Russian].

2. Bronfin, E. (1990). Great opera composer [Velikij opernyj kompozitor]. *Fraccaroli A. Rossini. Letters from Rossini. Memories [Frakkaroli A. Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominanija]*. Moscow: Pravda, pp. 3–14 [in Russian].

3. Bronfin, E. (1973). Joacchino Rossini [Dzhoakkino Rossini]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 188 p. [in Russian].

4. Bugashev, S. I. (2012). The ideology of Italian carbonarism in the first quarter of the 19th century [Ideologija ital'janskogo karbonarizma pervoj chetverti XIX veka]. *Studia Kulturae* [*Studia Kulturae*]. 14, pp. 84–102 [in Russian].

5. Veynstok, G. (2003). Gioacchino Rossini Prince of music [Dzhoakkino Rossini. Princ muzyki]. Moscow: ZAO Centrpoligraf, 495 p. [in Russian].

6. Galatenko, Yu. (2012). Pietro Metastazio is a genius of Italian librettistics [P'etro Metastazio – genij ital'janskoj librettistiki]. *Theatre. Painting. Cinema [Teatr. Zhivopis'. Kino]*. 3, pp. 159–169 [in Russian].

7. Giller, F. (1990). Conversations with Rossini [Besedy s Rossini]. *Fraccaroli A. Rossini. Letters from Rossini. Memories [Frakkaroli A. Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominanija]*. Moscow: Pravda, pp. 446–472 [in Russian].

8. Demchenko, A. I. (2019). Concepts of romantic worldview [Koncepty romanticheskogo mirochuvstvovanija]. Retrieved from http://old.sarcons.ru/tl_files/Publikacii/Demchenko/08%20 Koncepty%20romanticheskogo%20mirochuvstvija.pdf (Accessed: 26 December 2019).

9. De Sanktis, F. (1964). History of Italian literature: in two volumes [Istorija ital'janskoj literatury: v dvuh tomah]. Moscow: Progress, T. 1. 652 p. [in Russian].

10. Ivan'ko, N. G. (2006). *Stabat Mater in worship and composer creativity (on the problem of the genre model) [Stabat Mater v bogosluzhenii i kompozitorskom tvorchestve (k probleme zhanrovoj modeli)]*: extended abstract of Diss. … Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Rostov-on-Don: Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) im. S. V. Rahmaninova, 22 p. [in Russian].

11. Kenigsberg, A. (2019). Rossini Stabat mater [Rossini. Stabat Mater]. Retrieved from https:www.belcanto.ru/or-rossini-stabat.html (Accessed: 07 April 2019).

12. Kiselev, E. E. (2011). Drammi per musica Pietro Metastasio Artaxerxes and the Shepherd King [Drammi per musica P'etro Metastazio «Artakserks» i «Korol'-pastuh»]. *Theatron [Teatron]*. 2, pp. 35–46 [in Russian].

13. Klyuykova, O. V. (1990). A Little Tale of the Great Composer, or Gioacchino Rossini [Malen'kaja povest' o bol'shom kompozitore, ili Dzhoakkino Rossini]. Moscow: Muzyka, 192 p. [in Russian].

14. Mikhailova, O. S. (2014). *Biblical tradition in the Italian opera of the first half of the 19th century (Moses by J. Rossini, Nabucco by J. Verdi) [Biblejskoe predanie v ital'janskoj opere pervoj poloviny XIX veka («Moisej» Dzh. Rossini, «Navuhodonosor» Dzh. Verdi)]*: Diss … Cand. Degree of Ph. D in History of Arts: 17.00.02 – Musical Arts. Rostov-on-Don: Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) imeni S. V. Rahmaninova, 191 p. [in Russian].

15. Poluyakhtova, I. (1970). The history of Italian literature of the XIX century (the era of Risorgimento) [Istorija ital'janskoj literatury XIX veka (jepoha Risordzhimento)]. Moscow: Vysshaja shkola 206 p. [in Russian].

16. Sadykova, L. A. (2016). Opera seria Gioacchino Rossini: vocal art and features of drama [Opery seria Dzhoakkino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii]: extended abstract of Diss. … Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Kazan: Kazanskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni N. G. Zhiganova, 28 p. [in Russian].

17. Simonova, E. R. (2007). A singing voice in Western culture: from early liturgical singing to bel canto [Pevcheskij golos v zapadnoj kul'ture: ot rannego liturgicheskogo penija k bel canto]: extended abstract of Diss. … Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.02 – Musical Arts. Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Chajkovskogo, 42 p. [in Russian].

18. Sinyaver, L. S. (1964). Gioacchino Rossini: life and work [Dzhoakkino Rossini: zhizn' i tvorchestvo]. Moscow: Muzyka, 191 p. [in Russian].

19. Florovskiy, G., prot. (2001). Ethos of the Orthodox Church [Jetos Pravoslavnoj Cerkvi]. *Orthodoxy: Pro et contra [Pravoslavie: Pro et contra]*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, 451–466 p. [in Russian].

20. Frakkaroli, A. (1990). Rossini Letters from Rossini. Memories [Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominanija]. Moscow: Pravda, 544 p. [in Russian].

21. Yaz'kova, V. E. (2009). Church and State in Italy in the Political Concept of K. B. Cavour [Cerkov' i gosudarstvo v Italii v politicheskoj koncepcii K. B. Kavura]: extended abstract of Diss. ... cand. History: 07.00.03 – general history (new time). Moscow: Institut vseobshhej istorii RAN, 27 p. [in Russian].

22. Grempler, M. (1996). Rossini and the homeland [Rossini e la patria]. Kassel: G. Bosse Verlag, 241 pp. [in German].

23. Osborn, R. (2007). Rossini [Rossini]. Oxford: Oxford University Press, 432 p. [in England].

24. Weinstock, H. (1968). Rossini. A Biography [Rossini. A Biography]. New York: Alfred A. Knopf, 560 pp. [in USA].

Стаття надійшла до редакції 14.03.2020
Прийнято до lhere 20.04.2020

УДК 784.3
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221781

Цитування:
Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 124-128.

Shevchenko N. (2020). Elements of advanced vocal techniques in modern performance. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 124-128 [in Ukrainian].

Шевченко Наталія Степанівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»
*ORCID: https://orcid.org/*0000-0003-2983-7915
natsheva83@gmail.com

ЕЛЕМЕНТИ РОЗШИРЕНИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Метою статті є означення елементів розширених вокальних технік у контексті виконавства як основного аспекту розвитку технічної майстерності сучасного співака. **Методологія** дослідження базується на наступних методах: аналізу, історичного, узагальнення, котрі стали важливими у вивченні процесу еволюції виконавських вимог до вокалістів в умовах різних епох. **Наукова новизна** полягає в окресленні елементів розширених вокальних технік в академічному виконавстві сьогодення й актуальності реформування освітніх програм відносно означеної проблеми. **Висновки**. Тенденції світового сучасного виконавства сприяють розвитку вітчизняної наукової думки, вивченню технологічного аспекту. Аналіз досліджень підтверджує актуальність заявленої теми – практика композиторів вимагає необхідних умінь від співака. Кожен вокаліст, представник академічної школи має усі задатки для інтерпретування елементів розширених вокальних технік, однак формування пріоритетів у виборі репертуару відбуваються через самоаналіз смаків, уподобань, вокальних можливостей. Також необхідно вказати визначну роль педагога у формуванні вищезгаданих якостей, та й, загалом у становленні вокаліста-музиканта.

Ключові слова: розширені вокальні техніки, спів, вокальне навчання, сучасна академічна музика, фізіологія, психологія, виконавець.

Шевченко Наталия Степановна, *кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры исполнительского искусства Учебно-научного института искусств Прикарпатского национального университета имени В. Стефаника*

Элементы расширенных вокальных техник в современном исполнительстве

Целью работы являются элементы расширенных вокальных техник в контексте исполнительства как главного аспекта развития технического мастерства современного певца. **Методология** исследования базируется на следующих методах: анализа, исторического, обобщения, которые стали важными при изучении процесса эволюции исполнительских требований к вокалистам в условиях разных эпох. Научная новизна заключается в определение элементов расширенных вокальных техник в академическом исполнительстве, а также актуальности реформирования учебных программ относительно означенной проблемы. **Выводы.** Тенденции мирового современного исполнительства способствуют развитию отечественных научных положений, изучению технологического аспекта. Анализ исследований подтверждает актуальность заявленной темы – практика композиторов требует необходимых певческих умений. Каждый вокалист, представляющий академическую школу имеет все возможности для интерпретации элементов расширенных вокальных техник, однако формирование приоритетов репертуара происходит через самоанализ вкусов, предпочтений, вокальных возможностей. Также необходимо подтвердить выдающуюся роль педагога в формировании вышеуказанных качеств, и в целом, становлении вокалиста-музыканта.

Ключевые слова: расширенные вокальные техники, пение, вокальное обучение, современная академическая музыка, физиология, психология, исполнитель.

Shevchenko Natalia, *Ph.D., Lecturer, Department of Performing Arts at the Institute of the Art on Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Elements of advanced vocal techniques in modern performance

The purpose of the article is the definition of elements of expanded vocal technique in the contest of artistic performance as the main aspect of improvement of modern singer's technical skills. **The methodology** of the research is based on the methods of analysis and historical colligation, which became important in the study of the evolution process of performing requirements to vocalists during different epochs. **The scientific novelty** is the delineation of the elements of advanced vocal techniques in modern academic performance and the relevance of educational programs reforming in relation to the problem. **Conclusions**. Trends of the world modern performance promote the development of national scientific thought, the study of technological aspects. Analysis of studies confirms the relevance of the stated theme - practice of composers requires the necessary skills from the singer. Each vocalist, representative of the academic school has all inclinations for interpretation of the elements of advanced vocal techniques, but the formation of priorities in the choice of

©Шевченко Н. С., 2020

repertoire occurs through the self-analysis of tastes, preferences, vocal capabilities. It is also necessary to point out the prominent role of the teacher in the formation of the above qualities, and in general, in the formation of a vocalist-musician.

Key words: advanced vocal techniques, vocal, vocal study, modern academic music, physiology, psychology, performer.

Актуальність теми дослідження. Вокальне виконавство сьогодення знаходиться на стадії невпинного розвитку. Найрізноманітніші звукові інтерпретації – саме те, що вимагають від сучасного вокаліста. На перший погляд, внесення елементів розширених вокальних технік до класичного виконавства може видатися абсурдом, особливо, якщо зважати на певні ознаки консервативності означеного жанру. Часто педагоги скептично ставляться до питання розширення вокальних технік, оскільки, вважають це неприродним і таким, що може завдати шкоди голосу співака.

Слідуючи усталеним традиціям академічної вокальної школи спостерігаємо певну залежність від відчуття цілковитої зручності в області голосового апарата. Це призводить до постійного контролю, «прислухування», аналізу власних дій у процесі співу. Тому, кожен новий звук для академічного співака це нове усвідомлення дії. Іншими словами, здійснюється обережна спроба формування «нового звучання», такі прийоми як йодль, субтон, тремоло, з використанням звукопідсилювальних засобів, спів у інструмент, мультифонія (створення кількох звуків), зміна обертонів та ін.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукова думка стосовна питання різностильової інтерпретації співацького звуку обмежена кількома дослідженнями, у той час коли композитори дедалі частіше застосовують подібні прийоми у своїй практиці. Варто зауважити, що для вирішення означеної проблеми не достатньо звернення до музичних наукових та методичних джерел. Обов’язковим для нас стало опрацювання наукових розвідок присвячених історії розвитку вокального виконавства Б. Гнидя, В. Антонюк, О. Стахевича; вивченню роботи голосового апарата, праці Л.Дмитрієва, Л. Работнова, Р. Юссона; методичні та практичні засади вокального навчання і виконавства, дослідження М. Микиші, Д. Євтушенка, Н. Гребенюк, С. Рігтса, К. Садолін.

Необхідно сказати про наукову роботу української дослідниці О. Приходько «Хорова музика a cappella другої половини XX – початку XXI ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи». Авторка окреслює актуальні проблеми виконавства, зауважує все частішу присутність технік, котрі не входять до класичного арсеналу засобів формування співацького звуку. Основою дослідження стало «широке трактування хорового письма» [7, 12]. Увагу зосереджено на хорових партитурах Л. Беріо, Д. Лігеті, К. Пендерецького, Б. Фьорніхоу, Х. Холігера, К. Штокхаузена та ін. Звідси типологізація прийомів: 1) мовно-шумові; 2) мовно-співочі; 3) екстремальні вокальні техніки; 4) вокально мануальні; 5) інтонаційні; 6) прийоми пов'язані з особливостями прочитання нотного тексту [7, 6]

Мета дослідження. Означення елементів розширених вокальних технік у контексті виконавства як основного аспекту розвитку технічної майстерності сучасного співака.

Виклад основного матеріалу. Вітчизняні науковці, загалом, не зовсім охоче розглядають технологічний аспект проблеми «розширених вокальних технік», очевидно основною причиною є відданість класичним законам звукоутворення і вокального навчання. Проте, актуальність цього феномена є беззаперечною. Підтвердженням є камерно-вокальна і хорова музика кінця XX – початку XXI століття.

Відома українська композиторка, виконавиця Алла Загайкевич в інтерв’ю для інтернет-видання «Фокус» стосовно виконання сучасної української музики каже: «...з виконанням саме української сучасної музики, складно. Якщо подивитися на європейські країни – Францію, Англію, Німеччину, то там дуже сильна політика захисту і пропаганди власної музики. Якщо в Парижі відкривається нова філармонія, то там звучить нова, сучасна музика, і більшість її програм – з музики французької» [5, 6-9]

Цікаве авторське трактування мистецької ситуації продемонстровано у роботі вітчизняної дослідниці О. Баланко. Тут розглянуто камерно-вокальну музику кінця XX – початку XXI століть як виконавський феномен, взаємотворчість композитора і виконавця. Особливої уваги заслуговують представлені у роботі камерно-вокальні твори українських композиторів означеного періоду де яскраво репрезентовано «новаторсько-експериментальні» риси [2, 6] Необхідно зауважити також думку авторки стосовну «вокально-артистичної мобільності», яка включає широкий спектр виконавських можливостей, обумовлений розвинутою здібністю й умінням розкривати художній зміст творів за допомогою відповідних засобів виконавської виразності» [2, 181; 2, 161 - 181]. Дослідниця слушно підкреслює визначну роль виконавця у тріаді «композитор-виконавець-слухач»: «Інтерпретатор вокальної партії має володіти певним інтелектуально-виконавським арсеналом — від доведених до рівня бездоганності, природного автоматизму вокально-технічних навичок до теоретичних знань, які дозволяють

«розкодувати» зафіксований композиторами нотний запис»[2, 180].

Проблема готовності до сприйняття, а тим паче виконання певної музики безпосередньо пов'язана з психологією творчої діяльності. Чимала кількість вітчизняних та зарубіжних науковців присвячують свої праці вивченню цього складного процесу. На думку дослідниці Кінарської потрібна спеціальна професійна підготовка, ознайомлення потенційних виконавців з різною музикою. У ході навчання виконавець сприймає не тільки звук, манеру, але й форму. І коли, ставши професійним музикантом він зіштовхується з певними, незнаними до цього композиційними чи звуковими вирішеннями, його свідомість відкине ідею будь якої інтерпретації цього музичного матеріалу. Аналогічно слухач, не маючи минулого досвіду сприйняття певного жанру музики – не слухатиме її. [4, 86-88]. «Їх реакції на ці твори можуть бути настільки ж поверхневими, неповноцінними, обмеженими стихійними емоційними відгуками і враженнями, як у тих, кого прийнято називати дилетантами» [4, 86].

Виклад основного матеріалу. Вимоги композиторів зростають щомиті, виконавська палітра коливається від шепотіння до надривного крику. Одне із завдань для інтерпретатора – це неабияка гнучкість у сенсі володіння власним інструментом (голосом). Книга Шерон Мебрай [12] є цінною через подання незвичних систем нотацій сучасного композиторського письма, а також ряду вокальних вправ для підготовки виконавця сучасної музики із застосуванням нетрадиційних технік звукоподання.

Про розширені вокальні техніки часто пишуть, власне, виконавці. Зокрема стаття Джейн Шелдон «The strage world of extended vocal techniques» видана в австралійському журналі класичної музики та мистецтва «Limelight» пронизана основною думкою авторки щодо готовності виконання елементів «неакадемічної» вокальної музики. Зокрема, йдеться про формування вокального звука у процесі вдоху повітря (звук подібний до того, яким ми висловлюємо здивування). Співачка називає такий прийом «ingressive singing» (інгресивний спів), проте наголошує на тому, що нотні позначення не є стандартом, тобто кожен композитор вказує на специфіку відтворення з допомогою авторської ремарки. [11]. Найчастіше такий штрих позначають стрілочкою, або знаком зміни напряму смичка (вниз).

Вартою уваги є стаття Дебори Каваш «An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performace Problems» у котрій розглянуто прийоми «розширеної вокальної техніки» не окремо , а в контексті композиції, та зроблено спробу проаналізувати деякі виконавські проблеми. Гармонічний спів (рух язика), назалізований спів гармонік, техніка «залякування» (навмисне переривання звуку ковтком), різні завивання у головному регістрі та ін. Наведено ряд творів, за основу взято роботу вокального колективу Extended Vocal Techniques Ensemble of San Diego. Також, авторка заявляє про значення мікрофона в інтерпретації прийомів розширеної вокальної техніки, оскільки важливо при певних розщепленнях звука втримати динамічний баланс, тобто якщо подати голосніше, то розщеплення просто унеможливвимо.

Про важливість звукопідсилювального сегмента зазначає й українська дослідниця естрадного вокального виконавства Самая Т: «...робота звукорежисера стає плідною, невід'ємною творчою складовою у обробці звучання голосу естрадного співака. Академічні ж вокалісти, перш за все, орієнтуються на акустичний резонанс залу.» [8, 197]. Не можна цілком погодитися з думкою авторки, оскільки академічний співак завжди орієнтується на власні м'язові відчуття під час відтворення звуку, а вже потім подає і бачить його у контексті акустики. Реалії сьогодення не дають нам можливості заявляти, що співаки, представники академічної манери співу незалежні від техніки підсилення звуку, особливо, коли йдеться про авангардну вокально-інструментальну музику, а також спів у сучасних будівлях концертних залів.

Досвід минулих епох демонструє постійний пошук певного звучання інструментів, у тому числі й голосу. Це, своєрідний, «ідеальний» звук, що відповідає настрою, темпоритму життя епохи. Слухаючи і аналізуючи вокальну музику різних епох можемо простежити чітке розмежування особливостей звукоутворення. Старовинне і класичне bel canto яскраво відрізняються у тембральному, технічному, штриховому сенсі. До прикладу діяльність композитора, педагога, видатного співака Дж. Каччіні. Він – представник флорентійської школи, винахідник гомофонно-гармонічного стилю. Проте, найбільшої уваги з позиції виконавства заслуговує внесення до системи стилістичних прийомів декламаційно-вокальної звукоінтерпретації. Його праця «Le nuove musiche» (1602р.) стала першим науковим доробком, котрий стосувався безпосередньо сольного співу.

Діяльність композиторів Дж. Россіні, В. Белліні, Ґ. Доніцетті асоціюється із розквітом італійської національної опери. Надалі, оперні партії насичені колоратурами , проте, від виконавців композитори вимагають деякого поєднання емоції і техніки. Унаслідок цього співак чи не вперше долає проблему тембрального пошуку, узгодження (як приклад партія Норми з опери В. Белліні «Норма») Тому, кожен

аналогічний вплив композиторських практик на діяльність вокалістів-виконавців можемо сміливо розрізняти як використання розширених вокальних технік.

Відому класифікацію співацьких голосів порушив, свого часу, видатний композитор Дж. Верді. Унаслідок його творчості вводиться до тезаурусу вокального виконавства і педагогіки поняття «вердіївський баритон». Варто зауважити, що раніше в епоху старовинного bel canto чоловіки використовували фальцетне звучання у верхньому регістрі. Проте, поява драматичного оперного репертуару спонукала до внесення нот емоційного напруження у звучання голосу виконавців. Так, притаманним для кінця XIX століття, епохи класичного bel canto є повна заміна фальцетного звучання «прикритим» [3, 60]. Техніка динамічного подання вокального звуку та всіх елементів біглості і мелізматики має залишатися на високому рівні.

Не можемо залишити поза увагою творчість Р. Вагнера, вагому її роль у формуванні німецької національної вокальної школи, та загалом, розширенні техніки звучання голосу вокаліста. Відомо, що у відповідь на композиторський запит Р. Вагнера значно збільшилася кількість науково-методичних праць авторства німецьких педагогів. Серед них «Німецьке навчання співу» (1886) Ю. Гея. Він один з перших, хто зумів знайти відповідні методичні підходи у підготовці «потрібних голосів». Основу його навчання склали наступні позиції: діафрагмальний тип дихання, низьке положення гортані, прикриття певних голосних створення так зв. «золотого моста» між регістрами з лопомогою резонування в області носових пазух, проте без призвуку гнусавості.

Також певними натяками на універсальність відзначається позиція німецького педагога Ю. Штокгаузена. У його працях простежується власна позиція щодо способу вирівнювання регістрів голосу співака (затемнення і висвітлення) [3,138-139].

Не можливо залишити поза увагою й психологічний та фізіологічний аспекти виконавства. Процес формування вокального звуку, як відомо, безпосередньо пов'язаний із внутрішньою роботою організму виконавця. Варто зазначити, що кожен співак-початківець, не кажучи уже про зрілого виконавця, повинен вивчати, усвідомлювати супровідну внутрішню роботу організму. Спочатку хотілось би зауважити фізіологічну складову та її надзвичайно вагому роль у процесі співу загалом, а також у спробах виконання елементів, що входять до арсеналу прийомів «розширених вокальних технік», зокрема. Механізми нервово-м'язової системи, а саме: слух (внутрішній і зовнішній), зір (опрацювання нотного матеріалу, спостереження за роботою викладача і колег-студентів), голос (спів по нотах, копіювання звучання голосів майстрів вокального мистецтва), рух (тактування при розборі, комплекс рухів, танці тощо), емоція. У вокальному виконавстві емоція відіграє одну з вирішальних ролей, проте надзвичайно важливим є процес володіння нею. І тут також завданням педагога є вказати, спрямувати студента на розуміння своїх почуттів, формування образу, характеру. Власне, це усвідомлення має призвести до виникнення справжнього творчого мислення і стовідсоткового самоконтролю на сцені.

Оцінка, аналіз виступу – це не менш вагомий момент у формуванні особистості музиканта. Часто, невміння або небажання помітити і зрозуміти власні недоліки стають вагомою перешкодою на шляху професійного зростання. І тут також маємо вказати на роль педагога. Критичні зауваження до власного виступу неодмінно мають бути, оскільки від цього залежать усі аспекти професійного зростання. Сьогодні це легко зробити, провівши аудіо-, чи відеозапис концертного виступу, заняття.

Наукова новизна. З точки зору традиційної вокальної методики для співака, який в основному працює у межах академічної манери, виконання сучасної, зокрема авангардної музики з урахуванням елементів розширеної вокальної техніки – завдання доволі складне. Проте, якщо подивитися на процес звукоутворення як на усвідомлену дію, злагоджену роботу м'язів, котру можна продумати й проконтролювати – це можливо! Небажання експериментувати з власним голосом, переважно, з'являється через ряд причин (страх, нерозуміння, категоричне несприйняття). У свою чергу, кожен педагог зауважить, що це небезпечний процес. Звісно, усі прийоми згадані вище, заборонено виконувати без контролю викладача, якщо йдеться про студентів. Що стосується професіоналів, то здебільшого, співак для себе чітко вибирає жанр, форму діяльності враховуючи певні уподобання, смаки. У всякому разі, будь яка діяльність студента має бути проконтрольована наставником, а особливо коли йдеться про використання некласичних засобів інтерпретації звуку, таких як спів на вдих, різка зміна розмовної мови на вокальну, йодль, горловий субтон, тремоло, використанням звукопідсилювальних засобів, спів у інструмент, мультифонія (створення кількох звуків), зміна обертонів, звукові ефекти екстремального співу, фольклорні, народні, автентичні звуки, вибухи емоцій (плач, сміх) та ін.

Навчальними програмами і планами не передбачено роботу над подібним музичним матеріалом, звісно, це суперечить реаліям сьогодення. Арсенал звукових прийомів класичного виконавця (випускника ВНЗ)

обмежений «чистим» звуком, незначним динамічним діапазоном і певними технічними прийомами (штрихи, біглість, мелізматика). Тут позиціонуємо питання розширених вокальних технік у площині професійного вокального виконавства. Часто, джерелом для втілення подібних голосових експериментів є народна музика. Але також, спостерігаємо цікаві проекти де класична музика постає перед слухачем абсолютно «новою».

Висновки. Отже, композиторська практика вимагає вдосконалення виконавської техніки вокаліста. При чому ця тенденція існує з давніх часів. Бачимо, що від традицій старовинного bel canto до сучасного розуміння вокальної техніки один крок відстанню у багато століть. Для виконання завдань мало володіти красивим тембром голосу та вокальною технікою. Співак має бути підготовлений як фізично так і психологічно до виконання сучасної музики. Елементи розширеної вокальної техніки потребують витончених якостей музиканта (слух, рухи, манера співу, широкий діапазон звуковий і динамічний). Навчальні програми з «Сольного співу» потребують постійного оновлення, оскільки стрімко змінюються вимоги до виконавця.

Література

1.Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. В. Г. Антонюк. – Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.

2.Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. Як виконавський феномен : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Баланко Орися Миколаївна. Київ, 2016. – 246 с.

3.Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Підручник. / Б. П. Гнидь. – Київ : ННМА, 1997. – 320 с.

4.Кинарская Д. К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. / Д. К. Кинарская. – Москва, 2003. – 368 с.

5.Лавренюк Л. Живые звуки. Как Алла Загайкевич соединяет гармонию с алгеброй. Л. Ларенюк. Культура. 30 ноября.2017. С. 4 – 6 URL https://focus-ua.cdn.ampproject.org (дата звернення 15.10.2019)

6.Левко В. І. Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ – ХХІ століття / В. І. Левко // Культура і сучасність. – Київ, 2016. – № 1. – С. 98 - 104

7.Приходько О. В. Хорова музика a cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. «Музичне мисецтво» / О. В. Пртходько. – Київ, 2017. – 16 с.

8.Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві я // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – Київ, 2015. – Вип. ІІ (5). – С. 193 – 199.

9.Хаєцька А. Солісти опери Хліб. Сіль. Пісок – про те, чому український глядач особливий і навіщо нам слухати цей твір. 15 червня 2017. URL http://www.m-r.co.ua (дата звернення 14.10.2019)

10. Deborah Kavasch. An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performace Problems. Center for Music Experiment, 1980. 20 p.

11. Jane Sheldon. The strange world of extended vocal techniques. Limelight, 2015. September 4

12. Sharon Mabry. Exploring Twentieth-century Vocal Music. Oxford University Press, 2002. 192 p. https://limelightmagazine.com.au/the-strange-world-of-extended-vocal-techniques/ (дата звернення 17.10.2019)

References

1.Antoniuk V.H. (1999). Performance Forms of Solo Singing: to the Matter of Diverse Vocalist Personalities. Kyiv: Ukr.idea [in Ukrainian]

2.Balanko O.M. (2016). The Ukrainian Chamber Vocal Music of the End of XX – Beginning of XXI Centuries as a Performance Phenomenon. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]

3.Hnyd B.P. (1997). History of Vocal Art. Textbook. Kyiv: NNMA [in Ukrainian]

4.Kinarska D.K. (2003) Music Psychology. Theory and Practice. Moscow. [in Russian]

5.Lavreniuk L. (2017) Live Sounds. How Alla Zahaikevych Combines Harmony and Algebra. Focus. Culture. Retrieved from https://focus-ua.cdn.ampproject.org [in Ukrainian]

6.Levko V.I. (2016). Actual Tendencies of Concert Life of Ukraine of the End XX - Beginning of XXI century. Culture and Modernity, 1, 98 – 104 [in Ukrainian]

7.Prykhodko O.V. (2017). A Capella Choir Music of the Second Half of XX – Beginning of XXI Century: Theoretical Comprehension and Performance Strategies. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]

8.Samaia T.V. (2015). Aesthetic Problems of Sound in Pop Vocal Performance. International Bulletin: Culture Science, Philology, Music Studies, II (5), 193 – 199 [in Ukrainian]

9.Khaietska A. (2017). Solo Performers of Opera Bread. Salt. Sand. – of Why the Ukrainian Audience is Special and Why Do We Need to Listen to This. URL: http://www.m-r.co.ua [in Ukrainian]

10. Deborah Kavasch. An Introduction to Extended Vocal Techniques: Some Compositional Aspects and Performace Problems. Center for Music Experiment, 1980. 20 p. [in English]

11. Jane Sheldon. (2015). The strange world of extended vocal techniques. Limelight. September 4 https://limelightmagazine.com.au/the-strange-world-of-extended-vocal-techniques/ [in English]

12. Sharon Mabry. (2002). Exploring Twentieth-century Vocal Music. Oxford University Press. 192 p. [in English]

Стаття надійшла до редакції 16.04.2020
Прийнято до друку 18.05.2020

УДК 78.03 (78)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221782

Цитування:
Іванова Л. О. Фортепіанне мистецтво композиторської школи Одеси: передумови і реалії (від XIX до XX століття). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 129-133.

Ivanova L. (2020). Piano art of composer schools of the Odessa: premises and reality (from XIX to XX century). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 129-133 [in Ukrainian].

Іванова Людмила Олександрівна,
викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5363-0685
Luda93603@gmail.com

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ОДЕСИ: ПЕРЕДУМОВИ І РЕАЛІЇ (ВІД XIX – ДО XX СТОЛІТТЯ)

Мета роботи – зазначити стильову домінанту одеського композиторського творчого співтовариства на основі аналізу фортепіанних творів значимих для цього міста творчих особистостей від XIX до XX ст. **Методологічна база** дослідження – у руслі інтонаційного підходу, тобто через уявлення про єдність процесуальних показників музики і мовлення, як то заповідано у працях Б.Асаф'єва і його нащадків в Україні, розгорнуті вказані міждисциплінарні узагальнення, за прикладом текстів книг О.Лосєва, Р.Інгардена, Є.Назайкінського, О.Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи зумовлена оригінальністю стильової класифікації композиторської регіоналістики Одеси, оскільки даний підхід по відношенню до фортепіанних творів з об'єктивних історичних причин не висувався. **Висновки.** Фортепіанні твори композиторів, що представляли одеську творчу школу цього роду від XIX до XX століття, тобто в пору розквіту Одеси як центра Півдня України і найкрупнішого її міста демонстрували реактивність, по-перше, на віяння модерну-авангарду цього історичного етапу, в деяких випадках випереджаючи творчі відкриття Петербургу й Москви, по-друге, співвідношення українського-російського та инших національних вкраплень складали гармонічну взаємодію і тим відрізнялись від інших крупних центрів України рівня Київа, Львова и перевищуючи активність Харкова на зазначеній часовій ділянці. У цілому ж фортепіанна творчість, як і мистецтво взагалі, надзвичайно органічно рв'язана була з культурою салону як аристократичного культурного здобутку, що визначалося офіційним статусом Одеси – третього міста імперії, інерція положення якого зберігалася аж до початку Другої світової війни.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, композиторська школа, регіональна культура Одесси, національний стиль, стиль в музиці.

Иванова Людмила Александровна, *преподаватель кафедры общего и специализированного фортепианоОдесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Фортепианное искусство композиторской школы Одессы: предпосылки и реалии (от XIX – к XX веку)

Цель работы – обозначить стилевую доминанту одесского композиторского творческого сообщества на основе анализа фортепианных починений значимих для этого города творческих личностей от XIX к XX ст. **Методологическая база** исследования – в русле интонационного подхода, то есть посредством представлений о единстве процессуальных показателей музыки и речи, как это завещано в трудах Б.Асафьева и его последователей в Украине, развернуты указанные междисциплинарные обобщения, по примеру текстов книг А.Лосева, Р.Ингардена, Е.Назайкинкого, Е.Марковой и др. **Научная новизна** работы обусловлена оригинальностью стилевой классификации композиторской регионалистики Одессы, поскольку данный подход по отношению к фортепианным произведениям по объективным историческим причинам не выдвигался. **Выводы.** Фортепианные сочинения композиторов, представлявших одесскую творческую этого рода школу от XIX к XX столетию, то есть в пору расцвета Одессы как центра Юга Украины и крупнейшего ее города демонстрировали отзывчивость, во-первых, на веяния модерна-авангарда этого исторического этапа, в некоторых случаях опережая творческие открытия Петербурга и Москвы, во-вторых, соотношения украинского-русского и иных национальных вкраплений составляли гармоническое взаимодействие и этим отличались от других крупных центров Украины уровня Киева, Львова и превышая активность Харькова на означенном временном участке. В целом же фортепианное творчество, как и искусство вообще, чрезвычайно органично связано было с культурой салона как аристократического культурного достояния, что определялось официальным статусом Одессы – третьего города империи, инерция положения которого сохранялась вплоть до начала Второй мировой войны.

Ключевые слова: фортепианное искусство, композиторская школа, региональная культура Одессы, национальный стиль, стиль в музыке

©Іванова Л. О., 2020

Ivanova Ludmila, *lecturer of the pulpit general and specialized piano, Odesa National Music Academy named after* A.V. Nezhdanova

Piano art of composer schools of the Odessa: premises and reality (from XIX to XX century)

The purpose of the article is to mark the style main position of Odessa composer creative community on the base of the analysis piano works of the significant for this city's creative personalities from XIX to the XX century. **The methodology** of the study is revealed in riverbed intonation approach that is to say by means of beliefs about the unity of process factors in music and speech, as this bequeathing in works of B.Asafiev and his followers in Ukraine, unrolled specified interdisciplinary generalization, on the example textbooks of A.Losev, R.Ingarden, E.Nazaykinkij, E.Markova, and others. **The scientific novelty** of the work is conditioned by originality style categorizations of composer regionalism of the Odessa since the given approach to piano works on objective history reason was not brought forth. **Conclusions**. Piano compositions of composers presented Odesa creative this sort school from XIX to XX century that is to say in time of the bloom of the Odesa as the center of the South of Ukraine and the largest her city demonstrated reaction, first, on winnowing the modernist style-vanguard this history stage, in some cases overtaking creative openings Petersburg and Moscow, secondly, correlations of the Ukrainian-Russian and other national introductions formed the harmonic interaction and this differed from another large center of the Ukraine level Kyiv, Lviv and exceeding activity Harkov on meant temporary area. As a whole piano creative activity, either as art in general, exceedingly harmonious is bound was with culture of the salon as an aristocratic cultural donation that was defined by the official status of the Odessa - the third city to empires, which inertia of the position was saved up to begin Second world war.

Key words: piano art, composer school, a regional culture of the Odessa, national style, style in music

Актуальність дослідження визначена необхідністю засвоєння у загальнонаціональному обсязі регіональних особливостей буття національної композиторської школи, яким за своєю суттю являється фортепіанне мистецтво Одеси, визначене у XX столітті достоїнством творчості К. Данькевича, С. Орфеєва и числених учнів останнього аж до сьогодення. У працях педагогів Одеської консерваторії, перш за все, О. Маркової, В. Миронова, С. Мирошніченко, О. Муравської, Р. Розенберг та інших давались характеристики композиторського буття Одеси, однак без спеціальної оцінки уникальності стилістичного вибору регіона у цілому, тим більш у фортепіанному переломленні творчості, хоч виділені феноменологічності фігур П. Сокальського, В. Ребикова, К. Данькевича в культурній аурі Одеси давало виход на регіональний лик композиторів, що представляють дане місто і тип мислення.

Мета роботи – зазначити стильову домінанту одеського композиторського творчого співтовариства на основі аналізу фортепіанних творів значимих для цього міста творчих особистостей від XIX до XX ст. Методологічна база дослідження – у руслі інтонаційного підходу, тобто через уявлення про єдність процесуальних показників музики і мовлення, як то заповідано у працях Б.Асаф'єва і його нащадків в Україні, розгорнуті вказані міждисциплінарні узагальнення, за прикладом текстів книг О. Лосєва, Р. Інгардена, Є .Назайкінського, О. Маркової та ін. Наукова новизна роботи зумовлена оригінальністю стильової класифікації композиторської регіоналістики Одеси, оскільки даний підхід по відношенню до фортепіанних творів з об'єктивних історичних причин не висувався.

Одеська композиторська школа склалася на перетині етно-культурних установок, зумовлених релігійно-політичною стратегією заснування Одеси як міста, покликаного стати форпостом наступу християнської Європи на світ Ісламу і відвоювання Константинополя у Стамбула. Тому першонаселенням Одеси стали греки та арнаути, які персоніфікували ідею християнського Воздання за захват Причорномор'я і Криму як земель протослов'янського і руського заселення.

Відповідно, саме в Одесі могла скластися особистість П.Сокальского, композитора і педагога, журналіста і організатора-просвітителя, який переконано відстоював у значущості ґрунтовного положення єдність українського й російського національного достоїнства у представництві слов'янської складової обох. У дослідженні С.Мирошніченко проакцентовані особливості проявлення освітньої діяльності П.Сокальского [8, 16-35]: він створив у 1860-ті роки в Одесі музичні класи, вибудувані за принципом європейських консерваторій. І цей заклад, не отримав офіційного статусу консерваторій, до 1880-х років успішно працювало як середня і вища музичні школи на кошти меценатів, які запалив своїм ентузіазмом П.Сокальський.

Купкістські тяжіння П. Сокальського живили його публікації в одеській пресі у підтримку Нової російської школи. Одночасно даний композитор, за вдалим спостереженням С.Мирошніченко, побудував жанрово-стильову стратегію української композиторської школи в особі М.Лисенка, аж до співпадання ідеї опери за повістю «Тарас Бульба» М.Гоголя. А назва опери П.Сокальського «Осада Дубно» передувала принципу переломлення повісті Гоголя в лібрето твору Лисенка: судячи з усього, «поклик часу», порівняно з гоголівськими 1840-ми, вказував на

інші гасла. Лисенко зберіг назву, дану письменником («Тарас Бульба»), хоча сутність сюжету із завершенням опери картиною гнівної помсти запорожців польській шляхті замість спокутувальної вогняної смерті Тараса у Гоголя, - співпадає із подійовим поворотом в лібрето опери за Гоголєм у П.Сокальського.

Як бачимо, творчість П.Сокальського засвідчила регіональну специфіку його особистості на Півдні України: єдність українського й російського в національно-стилістичних перевагах автора опери «Осада Дубно». А це принципово відмінне від традицій переплетіння скоріше українського й польського, як то маємо в особі М.Завадського, що символізував ці національні поєднання, показові для Києва й Львова [2, 421-422]

Адже загальна історична обумовленість і архітектури, і культурної генези, й історичного призначення Одеси як нової столиці (що не склалося, але дало почесний титул Третього міста імперії), в цілому наслідуваністю стосовно Петербургу (Південна Пальміра, на відміну від Північної Пальміри другої столиці імперії), - визначили й російськомовність вкрай багатонаціонального складу Одеси і особливе положення в ньому українства як неконфліктного з російським геном показника культурного наповнення міста.

Не можемо не відзначити також тяжіння Одеси до визначеність в ній модерністичного принципу мистецького самоствердження. Досить для цього назвати кілька символічних фігур: початок тут М.Врубеля, органіку «вписаності» в культурну ауру міста В.Ребикова (з 1880-х!) з його «психодрамами», що складають унікальне явище всеросійського і всеукраїнського мистецького простору, вагомість творчих внесків у 1910-ті В.Кандинського і К.Шимановського (фортепіанні «Маски» останнього мали визнання й захоплене прийняття в Одесі задовго до ствердження у Варшаві і у європейському бутті).

У роботі В.Миронова представлена феноменальність ряду музично-історичних фігур Одеси [6], а в їх числі - К.Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч як ректор Одеської консерваторії вкрай складних післявоєнних років.

У зв'язку з характерними перетинами української й російської національних ідей у творчості корифеїв мистецької Одеси доречним є спостереження О.Маркової про «неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутов, українців, болгар, молдаван і ін. у підтримку рівноваги із множинними іншими конфесійно-національними громадами» [3, 114].

З Одесою зв'язана музична шевченкіана П. Ніщинського (‘Вечорниці’ до II дії ‘Назара Стодолі’, 1875 р.). При цьому веристський потенціал шевченсківської драми визначений першою російською версією тексту, що планувався для постановки в Александрінському театрі в Петербурзі в 1843 році. З Одесою зв'язана й опера 'Назар Стодоля', створена К. Данькевичем в в Києві у 1959 році. Тут знов посилаємося на спостереження О.Маркової: «Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й проробив до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим з активного творчого життя обставинами особистісного й політико-цивільного порядку (помер в 1984 році) ...» [3, 114].

І далі названа дослідниця відзначає «невживання» Данькевича в Київі за об'єктивними причинами – відповідно, формально київська опера «Назар Стодоля» склала органічне продовження одеського періоду 1905-1953 [там же]. Данькевич був прекрасним піаністом, вихованцем професора М.Рибицької, втіливши *просимволістські* настанови, закладені і прийняттям саме Одесою «польотного» піанізму О.Скрябіна, і творчістю В.Ребикова, що працював в Одесі з 1880-х, і активністю фортепіанно-салонних виходів В.Малішевського (див.його п’єсу із симптоматичною назвою “В салоні»), українського композитора Б.Пуло (див.про нього в роботі Д.Андросової [1, 26]), нарешті, випускників класу В.Малішевського 1917 р. і з них К.Корчмарьова, який створив чудову фортепіанну «Казку», яка відзначила фортепіанну перлину репертуару талановитого піаніста післявоєнної Одеси Ю.Некрасова.

Проверистські тяжіння К.Данькевича в оперній сфері суміщалися із саме символістськими салонними принципами у піанізмі (про це в роботі Л.Шевченко [9]). Веристский комплекс опер К.Данькевича відзначений був у роботі Е.Марковой [3, 15-18], відповідно, за психологічним принципом єдності прояву особистості в даній конкретній сфері діяльності, веристські показники тією чи іншою мірою виявляються й в інших, крім оперної, жанрових типологіях.

У роботі Лю Кетін, присвяченій регіональній культурі Тайваня в Китаї, яку вона порівнює з регіональними ж знахідками європейського музичного вжитку, приділена увага мистецькій Одесі і виділені влучні характеристики К. Данькевича, які записані були із посиланням на свідоцтва її педагогів: «Данькевич був прекрасним піаністом, однак для нього оперна творчість становила зосередження можливостей його композиторського прояву. Звідси – згорнутість фортепіанного внеску у видавані композиції, …хоча фактурна ‘розкиданість’ … вказувала на істотний вплив на нього й оркестрального піанізму Ф. Ліста… І це при тім, що в самій манері звуковидобуття К. Данькевич-

піаніст був гідним спадкоємцем завітів його ‘музичної мами’ професора М.Рибицької, що надзвичайно піклувалася про м'якість і делікатність звуковтілення. І величезний Данькевич – артистично вражав слухачів несподіваною при його комплекції ніжністю звуковедення, збереженням м'якої «оксамитності» торкань клавіш при всіх грандіозних розмахах його гри на *forte»* [7, 160].

«Поема» К.Данькевича для фортепіано склала чудовий внесок у репертуар піаністів, демонструючи одночасно неабиякі піаністичні можливості композитора, що одержав визнання, насамперед, як виконавець, лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів ще в 1930-е роки. Твір справедливо позначений як Поема, хоча показові від часів Ф.Ліста жанрово-темпові й тональні зміни Данькевич здійснив в досить стислих (пор.із «стислою драматургією» веристських опер-новел) обсягах 46-титактової (!) композиції. Відвертою стилістичною цитатою «з веристів» відзначена головна кульмінація «Поеми» Данькевича в тт. 24-27 з характерними паралелізмами септаккордів на *ff* і з підкресленим пунктиром стрибком.

Фортепіанний модерн відрізнив творчість одеських композиторів 1950-х - 1960-х років, що представлений творчістю вищезгаданого К. Данькевича, а також спадкоємця В. Малішевського, через випускника останнього М. Вілінського, С. Орфеєва. І вже наслідування його школи , через Т. Малюкову-Сидоренко, ученицю Орфеєва, здійснив О. Красотов, виховавши сьогоднішнього лідера мистецької композиторської Одеси К. Цепколенко. Зовні естетизм-традиціоналізм С. Орфеєва вельми дистанційованим є від послідовного «модернізму» його творчого «онука» О. Красотова. Але, як вище вже вказувалося, С. Орфеєв наслідував (через М. Вілінського) школу В.Малішевського, який вже у Варшаві, куди змушений був виїхати у 1921 р. (див.про це в статті О.Маркової-Л.Смирнової [7, 17-18]), став вихователєм глави польського авангарду – В.Лютославського.

Академізм В. Малішевського не протистояв модерну, але засвоювався «вибірково» - недарма вищезгаданий вихованець Малішевського катеринославський дворянин за походженням К.Корчмарьов став активним діячем футуристського мистецтва, доречі, вельми визнаного в Одесі 1910-х – початку 1920-х років. А у фортепіанному поданні це був послідовний «клавіризм» трактування фортепіано (у термінології Д.Андросової [1]). Останній наслідував С.Орфеєв, написавши у 1950-ті роки «Альбом для юнацтва» (присвятив своїм синам – Колі й Вові).

Цей твір, з одної сторони, утворює цикл як би «пісень без слів» у спадок бідермайєра Ф.Мендельсона, у якого фактурна спрощеність сполучена із багатозначною символікою музичних архетипових «нагадувань», що надають художньої ємності вираження. І ця наслідуваність бідермайєра-романтизму у Орфеєва сполучена із демонстраціями посилань на поліфонічні фактурні прикмети, тобто на церковні символи, надаючи виражені прилучення до спадщини символізму. Таким є «Листок з альбому», що відкриває збірник п'єс: тут має місце і «вальс на 2/4» як розвиток різноритмічної «російської вальсовості» П.Чайковського, і посилання на виписану в басі спадну хроматичну гаму catabasis, дану у хроматичній «жорсткості» і тим втілюючи ідею Спокутного страждання (див. тт. 1-7).

І вказаний церковний образ (а Орфеєв був з родини священника, про це свідчить і його ім’я Серафим, і “штучність» прізвища, яку надавали вихованцям семінарій старої Росії) рясно «розкиданий» у п'єсах Орфеєва. Орфеєв був переконаним шанувальником спадку М.Леонтовича (відмітимо, у роки явно стриманого відношення до мініатюризму і «церковщини» генія «українського Веберна). Автор не наполягав на циклізації п’єс при виконанні, але і не заперечував тлумачення у їх рядоположеності. Тут маємо наслідування принципів французької клавірної традиції, яка багато в чому випередила алеаторичні принципи XX сторіччя – і це має місце в ідеї композиції С.Орфеєва.

У Орфеєва спостерігаємо певну *серіалізацію* фактурного викладення через *терцієву уніфікацію* вертикалі й горизонталі, що нагадує «міні- серійність» К.Дебюссі і визиває в пам’яті “протосерійність» клавесиністів французької школи (що складали свої цикли, виходячи з «риторичної теми» інтервально-фактурного «згустку»). Звертаємо увагу на те, що сама назва № 1 «Листок з альбому» засвідчує спадкоємність до французького аристократизму, що мав продовження в бутті українського й російського салону.

Цю ж лінію спадкоємності до «м’якого символізму” підхопила у своїх фортепіанних творах Т. Малюкова-Сидоренко, учениця С. Орфеева по класу композиції (а у роки війни займалася у видатного представника школи С. Танєєва в Одесі, у С. Контратьева [7, 221-232]). У циклі «4 прелюдії для фортепіано» (Київ, 1959) знов маємо торкання імпресіонізму-символізму і салонності, від яких ніколи не відступав її вчитель С. Орфеєв.

І продовженням цієї ж значущої жанрової традиції виступають «Три прелюдії» О. Красотова, але вже з оглядкою не на Дебюссі, але скоріш на П. Хіндеміта й Б. Бартока: у цього автора уніфіковуючим викладення інтервалом виступає квартовість, що є явно більш жорстким, але парадигмально визначеним (за О. Марковою

[5, 127]). Напрошується також порівняння цієї квартовості з «Курськими піснями» Г.Свиридова, які стали у 1950-ті знаком «поклику часу» і мали великий вплив на сучасників. О. Красотов, за своїми переконаннями бувший далеким від релігійно-сповідальних настроїв, все ж через вказані парадигмальні ознаки фортепіанного мислення опинився доторканим і до «неоготичних» вподобань зламу 1950-х – 1960-х років (пор.із п'єсами Б.Шеффера, лідера і визначного теоретика авангарду тих переламних років).

Відзначаємо дещо показове для фортепіанної музики всіх названих композиторів Одеси XX сторіччя: суттєвість зв'язку із салонною культурою, уникання прямого фольклоризму (особливо яскраво це проступає у середині XX ст. на тлі виявлення «нової фольклорної хвилі», уособлюваної в Україні діяльністю М.Скорика та ін..). При цьому має місце демонстративний просалонний європеїзм мислення – і спирання на *клавіризоване* фортепіано. При схильності до поліфонічних прийомів, одеські композитори явно відстонюються від демонстративного імітаційного поліфонізму київської композиторської школи Б.Лятошинського, тяжіючи до контрастної поліфонії, солідарної з мініатюризмом М.Леонтовича, однак поданому у інструментально-фортепіанному виявленні.

Висновки. Фортепіанні твори композиторів, що представляли одеську творчу школу цього роду від XIX до XX століття, тобто в пору розквіту Одеси як центра Півдня України і найкрупнішого її міста демонстрували реактивність, по-перше, на віяння модерну-авангарду цього історичного етапу, в деяких випадках випереджаючи творчі відкриття Петербургу й Москви, по-друге, співвідношення українського-російського та інших національних вкраплень складали гармонічну взаємодію і тим відрізнялись від інших крупних центрів України рівня Києва, Львова и перевищуючи активність Харкова на зазначеній часовій ділянці. У цілому ж фортепіанна творчість, як і мистецтво взагалі, надзвичайно органічно рв'язана була з культурою салону як аристократичного культурного здобутку, що визначалося офіційним статусом Одеси – Третього міста імперії, інерція положення якого зберігалася аж до початку Другої світової війни.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с. С.79-86 Символ.в фп.Сон.Вагнера.

2. Завадский Михаил Адамович [Сидоренко Н.Н. *Музична енциклопедія в 6-ти томах Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 2.* Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 421-422.

3.Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.

4. Лю Кетин Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века. Спец. 17.00.03 – муз. искусство. Дисс. .. канд.искусствов. Одесса, 2017. 180 с.

5. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.

6. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008.* С. 238-247.

7. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и

автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.

8. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Гл.редактор Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 1998. 333

9. Шевченко Л.М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві XX – XXI століть *Вісник Нац. Академії Керівних Кадрів Культури і истецтв.* Київ, 4'2018. С. 340-346.

References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2. Zavadskiy Mihail Adamovich [Sidorenko N.N. (1974) Music encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Yu. Keldysh. V. 2. Moscow, Sov.enciklopediya, 421-422 [in Russian].

3. Kaminskaja-Markova E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work. Odesa, Astroprint [in Ukrainian]

4. Liu Ke Ting (2017) Modern Taiwan Piano School in analogies to European art of the 20th century. Dissertation for the degree of Ph.D. of Arts by specialty 17.00.03 – Musical Art. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa. [in Ukraine]

5. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian]

6. Mironov V. (2008) V.Malishevskij and N.Ogrenich as prominent musical passionarists of Odessa. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy.* Lugansk, 238-247.

7. Odessa conservatoire: vorget namens, new page. (1994) Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor-compiler E. Markova. Editor-in-chief and author of introductory article N.Ogrenich, editor of composition E. Markova. OKFA [in Ukraine].

8. Odessa conservatoire: glorious names, new pages (1998). Editor-in-chief N. Ogrenich, editor-compiler E.Markova. Odessa, Astroprint. 333 p. [in Ukrainian].

9. Shevchenko L. Odesa piano school in Ukrainian art XX – XXI centuries, Herald to National academy managing personnel of the culture and art. Kyiv, 4'2018, 340-346.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2020
Прийнято до друку 18.02.2020

УДК 78:7.079
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221784

Ткач Анна Андріївна,
викладач факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9698-1605
anna.arnasio@ukr.net

Цитування:
Ткач А. А. Відродження фольклору в сучасному просторі українців. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 134-138.

Tkach A. (2020). Revival of folklore in the modern space of ukrainians. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 134-138 [in Ukrainian].

ВІДРОДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНЦІВ

Мета дослідження полягає в дослідженні особливостей функціонування фольклору в сучасному мистецькому просторі України та наголошенні на тих чинниках, що свідчать про його відродження. Реалізація цієї мети передбачає вирішення завдань, пов’язаних із виокремленням звернення до фольклору в академічній і неакадемічній вітчизняній музичній культурі сьогодення, а також наголошенні на напрямах її теоретичного обґрунтування. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу аналізу, який використовується для виявлення фольклорних проявів у музичній культурі України. Залучення міждисциплінарного підходу дозволяє розширити уявлення про напрями дослідження фольклору. Компаративний метод надає можливість виявити специфіку трансформації ролі фольклору у творах академічних композиторів. **Наукова новизна** полягає у висвітленні тих чинників, що дають змогу стверджувати про відродження фольклору в сучасному просторі України. Це – широке опрацювання фольклору в академічній і неакадемічній музичній культурі, намагання синтезувати народні пісні із сучасними техніками композиції, а також звернення до окремих елементів народної музики – вокальної манери, інструментарію, ладової та ритмічної основи. **Висновки.** Сучасна музична культура України розвивається в тісному зв’язку із фольклором. Це рівень взаємодії, який пов'язаний не з прагненням запозичити певні елементи, а, скоріше, відкрити нові смисли в тому, що пов’язане з національним корінням і виступає джерелом етнічної своєрідності. Прояви фольклору можна віднайти в академічній музиці України, для якої така практика стала своєрідною незмінною традицією. Так само чисельні приклади синтезу народних музичних елементів із сучасними техніками наявні в неакадемічній музиці, причому ці сполучення можуть не лише вкладатися у вже відомі стилі, як-от етно-рок, фолк-рок, а й фолктроніка, який виступає одним із перспективних напрямів. Змінюються також підходи, пов’язані з дослідженням фольклору, які спрямовані на поєднання здобутків етнографії та фольклористики з математичними та фізичними науками, що свідчить про зміну вектора розробок, зумовлених розвитком новітніх технологій. Усе це дає змогу говорити про відродження фольклору в просторі українців і його потенціал для розвитку майбутнього мистецтва.

***Ключові слова*:** фольклор, музична культура, пісня, академічна музика, композитор, неакадемічна музика.

Ткач Анна Андреевна, *преподаватель факультета музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Возрождение фольклора в современном пространстве украинцев

Цель исследования заключается в исследовании особенностей функционирования фольклора в современном художественном пространстве Украины и очерчивании факторов, свидетельствующих о его возрождении. Реализация данной цели предполагает решение задач, связанных с обозначением обращения к фольклору в академической и неакадемической отечественной музыкальной культуре настоящего, а также определением направлений ее теоретического обоснования. **Методология исследования** заключается в применении метода анализа, который используется для выявления фольклорных проявлений в музыкальной культуре Украины. Привлечение междисциплинарного подхода дает возможность расширить представление о направлениях исследования фольклора. Компаративный метод позволяет выявить специфику трансформации роли фольклора в произведениях академических композиторов. **Научная новизна** заключается в освещении тех факторов, которые позволяют утверждать о возрождении фольклора в современном пространстве Украины. Проявлением вышесказанного является широкое обращение к фольклору в академической и неакадемической музыкальной культуре, попытки синтезировать песни с современными техниками композиции, а также использование отдельных элементов народной музыки – вокальной манеры, инструментария, ладовой и ритмической основы. **Выводы.** Современная музыкальная культура Украины развивается в тесной связи с фольклором. Это уровень взаимодействия, который проявляется не в стремлении позаимствовать определенные элементы, а, скорее, открыть новые смыслы в том, что связано с национальными корнями, и выступает источником этнического своеобразия. Проявления фольклора можно найти в академической музыке Украины, для которой подобная практика стала своеобразной неизменной традицией. Также многочисленные примеры синтеза народных музыкальных элементов с современными техниками можно найти в неакадемической музыке, причем эти явления могут не только вкладываться в уже известные стили, например этно-рок, фолк-рок, но и стиль фолктроника, который выступает одним из перспективных направлений. Меняются также подходы, связанные с исследованием фольклора, направленные на сочетание достижений этнографии и фольклористики с математическими и физическими науками, свидетельствующие об изменении вектора разработок, обусловленных развитием новейших технологий. Все это позволяет говорить о возрождении фольклора в украинском пространстве и его потенциале для развития будущего искусства.

©Ткач А. А., 2020

***Ключевые слова*:** фольклор, музыкальная культура, песня, академическая музыка, композитор, неакадемическая музыка.

Tkach Anna, *Lecturer, Faculty of Music, Kyiv National University of Culture and Arts*

Revival of folklore in the modern space of ukrainians

The purpose of the article is to investigate the features of the functioning of folklore in the modern art space of Ukraine and outline the factors indicative of its revival. The implementation of this goal involves solving the problems associated with the designation of appeal to folklore in the academic and non-academic domestic musical culture of the present, as well as determining the directions of its theoretical justification**. The methodology** of the research consists in applying the analysis method, which is used to identify folklore manifestations in the musical culture of Ukraine. Attracting an interdisciplinary approach allows us to expand our understanding of the directions of folklore research. The comparative method allows us to identify the specifics of the transformation of the role of folklore in the works of academic composers. **The scientific novelty** lies in the coverage of those factors that allow us to argue about the revival of folklore in the modern space of Ukraine. A manifestation of the above is a wide appeal to folklore in academic and non-academic musical culture, attempts to synthesize songs with modern compositional techniques, as well as the use of individual elements of folk music - vocal style, instrumentation, frets and rhythmic foundations. **Conclusions.** The modern musical culture of Ukraine is developing in close connection with folklore. This level of interaction, which is manifested not in the desire to borrow certain elements, but rather to discover new meanings in what is connected with national roots, acts as a source of ethnic identity. Manifestations of folklore can be found in the academic music of Ukraine, for which this practice has become a kind of unchanging tradition. Numerous examples of the synthesis of the folk musical elements with modern techniques can also be found in non-academic music, and these phenomena can not only be embedded in already known styles, for example, ethno-rock, folk-rock, but also folktronica, which is one of the promising directions. The approaches associated with the study of folklore, aimed at combining the achievements of ethnography and folklore with the mathematical and physical sciences are also changing, indicating a change in the vector of developments due to the development of the latest technologies. All this allows us to talk about the revival of folklore in the Ukrainian space and its potential for the development of future art.

***Key words*:** folklore, musical culture, song, academic music, composer, non-academic music.

Актуальність теми дослідження. Фольклор є невід'ємною частиною музичної культури народу. Проте форми його функціонування в контексті музичного простору можуть бути надзвичайно різними та демонструвати як етап розвитку, активної циркуляції, так і певного застою. У сучасній музичній культурі України наявні процеси, що свідчать про відродження фольклору. Причому ця тенденція проявляється в різних сферах, як у практичній, так і суто теоретичній царині, адже реалізується як у виконанні фольклору, так і його дослідженні в мистецтвознавчих розвідках вітчизняних авторів. Попри наявність чималої кількості робіт, де висвітлюються різні аспекти, пов'язані з фольклором, не вистачає розробок, де були б системно викладені всі магістральні напрями, що дотичні до народної творчості українців.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині наявний ряд досліджень, пов'язаних із фольклором Зокрема, робота А. Іваницького «Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики» [3], де системно висвітлюються фольклорні елементи та розкривається їх взаємозв'язок із розвитком культури. В. Максимюк та І. Фетисов [5] у спільній публікації пропонують нові підходи, пов'язані з дослідженням інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані в інструментальному награванні «Український гопак». Тему впливу фольклору на композиторську творчість окреслено в роботі Ю. Насирової [7]. Особливості використання народної співацької манери в композиторських творах представлено в статті Н. Яговенко, В. Дріневської та С. Власової [8]. Загальні питання, пов'язані зі стилем, сутністю та історичною динамікою цього поняття представлено в монографії О. Коннова [4]. Специфіка естрадного вокального мистецтва на початку XXI століття, а саме його полістилістичність окреслено в розробці С. Манько [6]. Вказані праці, хоча й становлять чималу методологічну основу, проте не вичерпують усі аспекти, пов'язані з функціонуванням фольклору в сучасній музичній культурі України.

Мета дослідження полягає в дослідженні особливостей функціонування фольклору в сучасному мистецькому просторі України та наголошенні на тих чинниках, що свідчать про його відродження.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи мистецьку практику в рамках конкретної культури, можна відмітити певні риси, які будуть спільними. Це ті інтегративні чинники, які споріднюють як академічну музику, в якій піднімаються глибокі філософські питання, так і суто розважальну, естрадну, неакадемічну, яка спрямована, насамперед, на задоволення потреб масового споживача. В останні десятиліття можна відмітити стійкий інтерес до фольклору в музичній культурі України. А. Іваницький, відомий український дослідник фольклору, зауважував, що даний тип народної творчості має надетнічний характер, тому він багато в чому зберігає своє значення поза часовими межами. «Музичний фольклор – органічна частина історії, географії та біології, продукт розвитку рефлексуючого мислення і біосфери. Римоструктурні архетипи почали складатися в

первісному мистецтві – тоді, коли не було ще сучасних етносів. Тому логічні коди фольклору в однаковій мірі є факторами як етнічними, так і надетнічного» [3, 398]. Фольклор виступає джерелом натхнення для багатьох композиторів, виконавців, спрямовуючи їх творчість, у певному сенсі, у бік, дотичний до народної творчості. Ця тенденція знаходить прояв у всіх музичних напрямах без виключення. Фольклорне начало спочатку діяло як головна визначальна структура, це була основна ідея, яка народжувала форму твору. Проте поступово ця тенденція дещо модифікується. Ю. Насирова наголошує на зміні ролі фольклору, який тепер корелює можливість створити твір, що має високу художню цінність. «І якщо на початковому етапі превалювала фольклорна ідея-сенс, на сучасному етапі пріоритети семантичної фольклорної складової та її технічної, вірніше, технологічної сторони – структури зрівнялися» [7, 49]. Міцні духовні зв'язки авторів музики з національною музичною фольклорною основою, які доповнюють майстерністю технологічного рівня, сприяють створенню справжнього твору мистецтва.

Якщо згадати мистецьку практику академічних композиторів України, то звернення до фольклору стало однією з провідних ознак національного музичного стилю. Доцільно звернутись до визначення вітчизняного дослідника О.Коннова, який у своїй монографії окреслює стиль як єдність, що історично обумовлена рядом семантичних і формальних особливостей: «Художній стиль – це ступінчата (багатошарова) система змістовних, формальних і матеріальних особливостей витвору, у яких окремий автор, мистецька група, народ, епоха виражають себе закономірно й послідовно, тобто так, що результати їхньої діяльності утворюють єдність, обумовлюють один одного» [4, 57]. Починаючи з XIX століття, прагнення до переосмислення фольклору знаходило втілення у творах українських композиторів – М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. За радянських часів така тенденція дещо зійшла нанівець, проте, починаючи від неофольклорної хвилі, яка розпочалась у другій половині XX століття, стала домінантною та незмінною рисою вітчизняної композиторської школи. Такі провідні композитори, як Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович почали звертатися до українського фольклору, використовуючи його як джерело для творчості, застосовуючи народні мелодії, лади, ритмічні побудови, інструменти, вербальні тексти. Ця риса віднайшла прояв у їх учнів, які, хоча й використовують різні техніки композиції, проте незмінно опрацьовують фольклор. Чисельні хорові твори Г. Гаврилець є надзвичайно близькими до фольклору конкретного регіону, як-от Буковини, транслюючи типові ладові та інтонаційні звороти, що наявні в авторському музичному матеріалі. Характерним прикладом може слугувати концерт для жіночого хору на народні тексти «Кроковеє колесо», музично-сценічне дійство за участю співачки Ніни Матвієнко «Золотий камінь посіємо…» та інші твори.

Поєднання фольклорних пісень, виконаних у народній манері співу, використовується в ряді творів сучасних композиторів молодшого покоління. Одним із яскравих прикладів застосування фольклору є твір В. Тормахової «Et sic in infinitum» («І так далі, у нескінченність») (1998) для симфонічного оркестру та народного вокалу. Авторка створює варіації на народну тему, проте проходить вона лише в кінці твору. «Народний вокал у даному творі є своєрідною родзинкою, адже на тлі звучання потрійного складу симфонічного оркестру три вокалісти, що співають народними голосами, дуже добре чутні без мікрофонів. За рахунок виваженості динамічного балансу їх поява є цілком обґрунтованою. Голос демонструє пісню, він асоціюється із силою народного духу, що є непереборним при жодних обставинах» [8, 700]. Семантичне значення фольклору та його потенціал для творчості композиторка підкреслює не лише на практиці, а й у своїх теоретичних працях, присвячених взаємодії фольклору й естрадної музики.

Власне, тенденція використання автентичного фольклору набуває все більшого поширення і у XXI столітті. Зокрема в ораторії «Гірка зоря» (2016) Д. Перцова, написаній до 30-х роковин Чорнобильської трагедії, використовується автентичний музичний матеріал, який обрамлюється інструментальним супроводом, що представлено в стилістиці, дотичній до авангардних течій XX століття, яким притаманна дисонантність, напруженість, гостро-експресивне начало. Таке звернення до фольклору обумовлене тим, що Данило Перцов тривалий час виступає в ансамблі «Хорея Козацька», організатором якого є Тарас Компаніченко (кобзар, бандурист і лірник).

Зовсім в іншому ключі представлений український фольклор у діяльності композиторки А. Загайкевич. Надзвичайно яскраво постають у неї фольклорні елементи. Алла Загайкевич звертається до найдавніших автентичних шарів української обрядової пісенності, майстерно обробляючи їх за допомогою комп'ютерного устаткування. Її твори, що є надзвичайно новаторськими, стали зразком, якому слідують не лише академічні композитори, а й популярні виконавці. Музика А. Загайкевич до кінострічок, серед яких варто згадати «Поводир», «Козак Мамай», стала еталоном сучасного композиторського мислення. Музичний продукт, який

створює ця композиторка, зближує різні покоління та подає фольклор таким чином, що він стає зрозумілим і близьким людям сьогодення.

Найпоширенішою формою циркуляції фольклору в академічному музичному просторі виступає жанр обробки – хорової, вокально-інструментальної, суто інструментальної, який присутній у творах фактично кожного вітчизняного композитора. Ця модель представлена й у творах популярних виконавців, які дуже часто звертаються до народних пісень, переосмислюючи їх і обрамлюючи в контексті стилістики року, джазу чи поп-музики. Таких прикладів є чимало. Зокрема, можна згадати творчість гурту «Воплі Відоплясова», який неодноразово робив різні версії пісні «Щедрик», виконуючи з дитячим хором, розкриваючи її сакральні сенси. Так само наявне звернення до такої колядки, як «Добрий вечір тобі, пане господарю», що є однією з найчастіше виконуваних. Її виконували такі естрадні виконавці, як Руслана Лижичко в альбомах «Добрий вечір тобі» (2003) та «Останнє Різдво 90-х» (1999), гурт «Піккардійська терція» в альбомі «З Неба до Землі» (2004), гурт «ВВ» на концерті «Різдвяна історія з Тіною Кароль 2020», а також є спільно записаний наприкінці 2019 року трек такими співаками, як Олег Винник, Таюне і Олександр Пономарьов.

Одним з останніх проектів Олега Скрипки – фронтмену гурту «ВВ» – є спільні виступи з Національним академічним оркестром народних інструментів, що проходять протягом останніх років. Починаючи з 2017 по 2020-ті роки їх спільна творчість дозволяє підкреслити значимість українського народного інструментарію, розкрити виразні можливості оркестрового звучання, яке добре сполучається з рок-стилістикою. Останній із серії концертів – «Різдвяний концерт «Щедрик»» за участю Олега Скрипки та НАОНІ пройшов у Львівському оперному театрі 8 січня 2020 року. Цей оркестр активно співпрацює з іншими виконавцями, у тому числі з Onuka, яка надзвичайно яскраво представила в електронній композиції «Дихати» народний інструментарій (бугай, трембіти та інші) на конкурсі «Євробачення» у 2017 році не як конкурсантка, а як запрошена зірка. «Найоригінальнішим проектом у цьому контексті можна вважати український електро-фольк-гурт «ONUKA» (існує з 2013 р., а вже у 2017 р. став особливо популярним після яскравого виступу на сцені Євробачення в ролі гостей конкурсу), вокалісткою якого є Наталка Жижченко (котра сама під час виступів також грає на окарині, омнікорді, свирілі чи перкусійних інструментах). Цей гурт органічно поєднує як українські етнічні мотиви, так і сучасні ритми електронної музики. Навіть склад гурту є оригінальним для сучасних колективів, адже до нього входять бандура, барабан, клавішні, два тромбони, валторна, а іноді навіть трембіта, і це все в гармонічному поєднанні з електронними семплами» [6, 235]. Власне, такі музичні проекти поєднують елементи різних стильових напрямів. Можна визначити його як фолькторонiку, тобто стиль, що поєднує різні елементи народної музики (інструменти, мелодії, вокальну манеру) і електроніки, яка включає електронні та танцювальні ритми, своєрідний саунд.

Для діяльності Олега Скрипки характерне прагнення актуалізувати фольклор, надавши йому «другого дихання», що проявляється не лише у використанні музичних елементів фольклору, а й у створенні проектів з іншими гуртами, у тому числі тих, які займаються етнографічною діяльністю. Мова йде про підтримку та промоушн діяльності українського ансамблю аутентичної музики «Божичі», який активно працює в напряму дослідження українських сіл із метою збирання та виконання автентичного фольклору. Етнографічні розвідки, які здійснювали учасники гурту, мали на меті запис фольклорних джерел під час байдаркових експедицій річками України, зокрема такими, як Десна, Псел, Вовча, Самара, Ворскла, Оріль, Південний Буг, Айдар, Сіверський Донець, Бик, Красна, Снов. Гурт не лише активно пропагував фольклор у його первозданному вигляді, а також спрямував свою діяльність у напряму розвитку автентичного народного танцю. «Божичі» є одним із засновників «Школи традиційного народного танцю» (з 2016 року – «Школа танців ансамблю «Божичі»).

Цікавий напрям діяльності обрав український фольклорний гурт «GG Гуляйгород». Цей колектив займається активним дослідженням українського традиційного фольклору, проте його вони виконують не суто у вокальному автентичному викладі, а додають також інструментальний супровід. Він складається не лише з таких традиційних народних інструментів, як сопілка та цимбали, а й використовуються різноманітні ударні інструменти і діджейський пульт. Такі творчі експерименти дотичні до тих проектів, які характерні для Onuki й інших виконавців, що синтезують фольклор і сучасні техніки. Отже, можна відмітити інтерес до обрядового українського фольклору, який був продемонстрований на концерті «Різдвяна історія з Тіною Кароль 2020», де були такі колядки, як «Нова радість стала» у виконанні Дзідзьо, «Роди, боже, жито» – Jerry Heil та Khayat, виконану в стилі фолькторонiка.

Інтерес до фольклору демонструють також і мистецтвознавці. В останні десятиліття з'явилася ціла низка робіт, у яких досліджуються різні аспекти фольклору, наприклад монографії

О. Ваврик «Кобзарські школи в Україні» [1], С. Грици «Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки» [2] та інші. Надзвичайно прогресивний підхід до аналізу фольклору представлений у публікації В. Максимюка та І. Фетисова, де пропонується використовувати метод тензометричних досліджень для виявлення «часових і динамічних характеристик актів виконання музики на ударних інструментах» [5, 14], що виходить за межі суто музикознавчих розвідок, а має міждисциплінарний характер. Автори пропонують використовувати LMS SCADAS Mobile – універсальний мобільний аналізатор для експериментального дослідження процесів деформування в елементах конструкцій, що відбуваються під дією ударної хвилі.

Наукова новизна полягає у висвітленні тих чинників, що дають змогу стверджувати про відродження фольклору в сучасному просторі України. Це широке опрацювання фольклору в академічній і неакадемічній музичній культурі, намагання синтезувати народні пісні із сучасними техніками композиції, а також звернення до окремих елементів народної музики – вокальної манери, інструментарію, ладової та ритмічної основи.

Висновки. Сучасна музична культура України розвивається в тісному зв’язку із фольклором. Це рівень взаємодії, який пов'язаний не з прагненням запозичити певні елементи, а, скоріше, відкрити нові смисли в тому, що пов’язане з національним корінням, виступає джерелом етнічної своєрідності. Прояви фольклору можна віднайти в академічній музиці України, для якої така практика стала своєрідною незмінною традицією. Так само чисельні приклади синтезу народних музичних елементів із сучасними техніками наявні в неакадемічній музиці, причому ці сполучення можуть не лише вкладатися у вже відомі стилі, як-от етно-рок, фолк-рок, а й фольктроніка, який виступає одним із перспективних напрямів. Змінюються також підходи, пов’язані з дослідженням фольклору, які спрямовані на поєднання здобутків етнографії та фольклористики з математичними та фізичними науками, що свідчить про зміну вектора розробок, зумовлених розвитком новітніх технологій. Усе це дає змогу говорити про відродження фольклору в просторі українців і його потенціал для подальшого дослідження та розвитку майбутнього мистецтва.

Література

1.Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.

2.Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.

3.Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця : НОВА КНИГА, 2009. 404 с.

4.Коннов О. Ф. Історична динаміка художнього стилю. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.

5.Максимюк В., Фетисов І. Дослідження інтенсивності та тривалості звуків ритмічного супроводу на барабані награвання «Український гопак». Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. Чис. 1(65). С. 7-18.

6.Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку XXI ст. (на прикладі українських сучасних артистів) // Культура України, 2017. Випуск № 57. С. 232–240.

7.Насырова Ю. К вопросу современной трактовки проблемы фольклор-композитор. European Journal of Arts, 2016. № 3. С. 47–50. DOI: http://dx.doi.org/ 10.20534/ EJA-16-3-47-50.

8.Яговенко Н. В., Дріневська В. С., Власова С. А. Застосування народного вокалу у творах Вероніки Тормахової // Молодий вчений, 2017. № 11. С. 699–702.

References

1. Vavrik, O. (2006). Kobzar schools in Ukraine. Ternopil : Zbruch [in Ukrainian].

2. Gritsa, S.Y. (2002). Transmission of the Folklore Tradition: Ethnomusicological Intelligence. Kyiv-Ternopil : Aston [in Ukrainian].

3. Ivanitsky, A. I. (2009). Historical syntax of folklore. Problems of the origin, timing, and decoding of folk music. Vinnitsa : NEW BOOK [in Ukrainian].

4. Konnov, O. F. (2015). Historical dynamics of artistic style. Kyiv: Publishing House of N.P. Drahomanova [in Ukrainian].

5. Maksymyuk, V., Fetisov, I. (2019). Investigation of the intensity and duration of sounds of rhythmic accompaniment in the «Ukrainskyi hopak». Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino. Kyiv: IMFE im. M.T.Rylskoho, 1 (65), 7–18 [in Ukrainian].

6. Manko, S. B. (2017). Polystylistic pop art in the early XXI century (on the example of Ukrainian contemporary artists). Kultura Ukrainy, № 57, 232–240 [in Ukrainian].

7. Nasyrova, Y. (2016). On the issue of contemporary interpretation of the problem of folklore-composer. European Journal of Arts, 3, 47–50 [in Russian].

8. Yagovenko, N. V., Drinevskaya V. S., Vlasova S. A. (2017). The use of folk vocals in the works of Veronica Tormakhova. Molodyi vchenyi, № 11, 699–702 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.03.2020
Прийнято до друку 01.04.2020

УДК 78.25
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221788

Енджі Пань Хунь,
аспірант Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5441-816

Цитування:
Енджі Пань Хунь. *Concerto pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів Тан Дуна в контексті фортепіанної творчості митця. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 139-143.

Andji Pan Hun (2020). Tan Dun's *Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments in terms of his piano work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 139-143 [in Ukrainian].

CONCERTO PIZZICATO ДЛЯ ФОРТЕПІАНО І ДЕСЯТИ ІНСТРУМЕНТІВ ТАН ДУНА В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Мета статті – вивчити музичну поетику і драматургію першого з чотирьох створених фортепіанних концертів Тан Дуна (КНР) – *Concerto Pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів (1995). **Методологічна база** статті – порівняльно-історичний метод та метод музично-теоретичного аналізу музичного твору. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненій в українському та китайському музикознавстві спробі поглибленого вивчення музичної поетики і драматургії цього високохудожнього твору. **Висновки.** У назві концерту відображено головну жанрову ідею, пов'язану з трактуванням фортепіано як струнно-щипкового інструмента, уподібненого до звучання китайської цитри (цинь). Партитуру супроводжують схема розташування інструментів на сцені, перелік прийомів звуковидобування та способів їх виконання. Твір присвячено пам'яті Дж. Кейджа, що знайшло відображення в лейттемі (*CAGE)* – анаграмі прізвища видатного авангардиста XX ст. Смислова сфера твору – образи природи, національних ритуалів і театру – позначена впливом китайської філософії «рідних місць» та ідей американського трансценденталізму. В одночастинній драматургічній моделі відображена ідея «органічної музики», втілена засобами полістилістики, мінімалізму, репетиційної техніки, прийомами театральної та кіномузики. У концерті домінує оркестр солістів, зі значною роллю ударних інструментів.

***Ключові слова*:** сучасний китайський фортепіанний концерт, одночастинна концертна форма, Тан Дун, Concerto Pizzicato.

Энджи Пань Хунь*, аспирант Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко*

***Concerto Pizzicato* для фортепиано и десяти инструментов Тан Дуна в контексте фортепианного творчества композитора**

Цель статьи – изучить музыкальную поэтику и драматургию первого из четырех созданных фортепианних концертов Тан Дуна (КНР) – *Concerto Pizzicato* для фортепиано и десяти инструментов (1995). **Методологическая база** статьи – сравнительно-исторический метод и метод музыкально-теоретического анализа музыкального произведения. **Научная новизна** заключается во впервые предпринятой в украинском и китайском музыковедении попытке углубленного изучения музыкальной поэтики и драматургии этого высокохудожественного произведения. **Выводы. В** названии Концерта отражена главная жанровая идея, связанная с трактовкой фортепиано в качестве струнно-щипкового инструмента, уподобленного по звучанию к китайской цитры (цинь). Партитура сопровождается схемой размещения инструментов на сцене, перечнем приемов звукоизвлечения и способов их исполнения. Сочинение посвящено памяти Дж. Кейджа, что получило отражение в лейттеме *CAGE* – анаграмме фамилии выдающегося авангардиста XX в. Смысловая сфера произведения – образы природы, национальных ритуалов и театра – отмечена влиянием китайской философии «родных мест» и идей американского трансцендентализма. В одночастной драматургической модели отражена идея «органической музыки», воплощенная средствами полистилистики, минимализма, репетиционной техники, приемами театральной и киномузыки. В концерте доминирует оркестр солистов, со значительной ролью ударных инструментов.

Ключевые слова: современный китайский фортепианный концерт, одночастная концертная форма, Тан Дун, Concerto Pizzicato.

Andji Pan Hun, *graduate student of Music theory Department of M. Lysenko Lviv National Music Academy*

Tan Dun's *Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments in terms of his piano work

The purpose of the article is to study the musical poetics and dramaturgy of Tan Dun's (PRC) first of four piano concertos – *Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments (1995). **The methodology** is a comparative-historical method and method of musical-theoretical work analysis. **The scientific novelty** of the research involves the first attempt to the in-depth study of the musical poetics and dramaturgy of this highly artistic work in Ukrainian and Chinese musicology. **Conclusions.** The *Concerto* title reflects the main genre idea associated with the interpretation of piano as a fretted instrument, assimilated in sounding to the Chinese zither (tsin). The score is accompanied by a stage-arrangement scheme of instruments,

©Енджі Пань Хунь, 2020

a list of phonation approaches, and performance methods. The composition is dedicated to the memory of J. Cage, which was reflected in *CAGE*light theme–name anagram of the outstanding avant-gardist of the XX century. Semantic sphere of the work involves nature images, national rituals, and theater with a highlight of the Chinese philosophy of "native places" and ideas of American transcendentalism. The single-frequency dramatic model reflects the idea of "organic music," embodied by means of polystylism, minimalism, rehearsal, theatrical, and film music techniques. The orchestra has soloists dominated, with a significant role of percussion instruments.

***Key words*:** modern Chinese piano concerto, single-frequency concert form, Tan Dun, Concerto Pizzicato.

.

Актуальність теми. Творчість відомого китайського композитора Тан Дуна (нар. 1957), який зараз проживає у США, охоплює різні галузі сучасного музичного мистецтва – від академічних жанрів до кіномузики. Остання посідає центральне місце у його творчості* й здійснює потужний вплив на його творчість у жанрах академічного напрямку, що яскраво виявляється на прикладі жанру фортепіанного концерту. На сьогодні Тан Дун є автором чотирьох фортепіанних концертів, серед яких аналізований твір є, по суті, першим у даному жанрі. Відсутність наукової літератури з досліджуваного питання зумовлює актуальність вивчення його музичної поетики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій у нашій статті відсутній, позаяк в результаті вивчення літератури питання було встановлено, що спеціальна розробка дослідниками даної тематики не проводилася.

Мета статті полягає у вивченні музичної поетики і драматургії першого з чотирьох створених фортепіанних концертів Тан Дуна. У них сфокусувалось чимало стильових рис, притаманних зрілому періоду творчості митця.

Виклад основного матеріалу. У композиторській творчості Тан Дуна жанр сольного інструментального концерту для різних солюючих інструментів представлений досить різноманітно. Окрім традиційних для європейської музики інструментів (фортепіано, скрипка, віолончель), він активно використовує традиційні китайські інструменти з їх специфічним не темперованим інтонуванням та «органічною тембрикою». Важливе значення митець надає інструментам групи ударних.

У жанрі фортепіанного концерту композитор виступає справжнім новатором. Жоден із його концертів не можна віднести до «другорядної» музики, яка схематизовано «копіює» інваріантні зразки жанру. Кожен із них є самобутнім новаторським твором, у якому відображений індивідуальний підхід автора до втілення головної ідеї, вирішення самобутньої змістовної концепції. Композитор намагається змінити традиційне уявлення про жанр сучасного інструментального концерту як циклічного твору для соліста з оркестром і здійснити його нове прочитання, збагативши зміст і музичну поетику національним компонентом, що трактується по-новому.

Однією з центральних тем у творчості Тан Дуна стає діалог епох і культур у сучасному музичному мистецтві, духовний пошук, відтворення найдавніших шарів національного мистецтва засобами сучасної музичної стилістики. Ці ідеї знаходять відображення у ранньому *Concerto Pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів, написаному в 1995 році – одному з найвідоміших творів Тан Дуна, створених у жанрі фортепіанного концерту. У самій назві – *Concerto Pizzicato* (тобто щипковий концерт) – відображена головна жанрова ідея, пов'язана з трактуванням фортепіано як щипкового інструмента. Це наближує звучання фортепіано до традиційних музичних інструментів китайської культури, зокрема тих, що належать до типу цитроподібних (цинь, се). Звукова специфіка твору, а також його форма і змістовне наповнення виходять за межі типових уявлень про жанр фортепіанного концерту.

Партитурі передує авторська схема розташування десяти інструментів, що оточують фортепіано і розміщені на сцені за годинниковою стрілкою – ударні (концертна маримба, десять китайських гонгів, там-там, басовий барабан, два рото-томи, палички, щітки і смичок), бас-кларнет, контрабас, два гонги (з групи ударних, але розташовані окремо від неї), скрипка, альт, віолончель, цитра, арфа, флейта і гобой. Перед партитурою автор також подає розгорнутий перелік використаних у творі сучасних прийомів та пояснення способів їх виконання.

Concerto Pizzicato автор присвятив пам'яті видатного американського композитора-авангардиста Джона Кейджа, тому музичною лейттемою концерту стала монограма його прізвища – *C A G E*. Образно-смислова сфера концерту пов'язана з відображенням образів природи, що споріднює його з китайською філософією «рідних місць» та ідеями американського трансценденталізму, які зазнали значного впливу китайської філософії. Слухач майже зримо відчуває падіння крапель води, шум листя на деревах; до нього долинають звуки глухих ударів, гомону лісових птахів, буркотіння тварин та ін. Ідеї Тан Дуна щодо створення «органічної музики» знайшли відображення через

*У 2000 р. Тан Дун здобув премію американської кіноакадемії «Оскар» за музику до кінофільму «Crouching Tiger, Hidden Dragon» режисера Енг Лі.

відтворення вічного й непорушного світу китайської природи, що уособлює національне світосприйняття та вплив ідей східної філософії. Засобами втілення образної специфіки твору слугують елементи сучасних композиторських технік, зокрема полістилістика та мінімалізм, а також деякі напрямки і течії сучасної композиторської творчості – неофольклоризм, ритуальність, театральність, прийоми кіномузики.

Концерт написано в одночастинній формі. Традиційного концертного циклу не утворено, однак успадковуються деякі риси жанрового інваріанту – темпові зіставлення розділів, рухливість початкової побудови, моторно-розвитковий характер загального викладу та ін. Обрання цієї форми можна пояснити тим, що для втілення національної образності, переосмисленої в категоріях сучасних засобів виразності, не було потреби у звертанні до циклічної структури. Навпаки, композиторові природніше було відмовитися від європейської моделі та якомога щільніше наблизитися до відображення особливостей китайської музики, до відтворення її специфіки на рівні засобів формотворення.

Загалом твір не створює враження типового фортепіанного концерту, він більше схожий на експериментування із жанровою моделлю, на пошуки засобів, які можуть посприяти розширенню меж розуміння цього жанру, коли від жанрового інваріанту зберігаються лише зовнішні, формальні ознаки – фортепіано, що розташоване посеред сцени, і група музикантів, що його супроводжує й утворює «оркестр солістів» (окрім ударної групи). Увесь зміст музики, засоби виразності й формотворення, трактування партій соліста та інструментів оркестру настільки віддалені від очікуваного звукообразу і традиційного уявлення про те, яким має бути фортепіанний концерт, що іноді буває надзвичайно складно сприйняти музичний твір, названий фортепіанним концертом, як зразок цього жанру. Саме так трапляється в аналізованому *Concerto Pizzicato* Тан Дуна.

Намагання композитора китайського походження (який декілька десятків років проживає в США і цілком інтегрувався в американську культуру) поєднати один із провідних жанрів європейської інструментальної музики зі східною філософією і культурою, збагатити його зміст ритмо-інтонаціями і тембрами національної китайської музики, позначилося на тому, що європейський жанр позбавився своїх провідних ознак і фактично перетворився на сумісне музикування ансамблю інструментів, у звучанні якого втілюється естетика й образність музичної культури китайського народу, не пов'язана з європейськими традиціями, але вартісна сама собою у своєму регіональному культурно-мистецькому середовищі. Тому через додання до суто національної за змістом китайської музики європейської жанрової назви відбувається інтеграція ознак традиційної східної та сучасної західної культур, і ця тенденція в даний час активно розвивається у сучасній американській культурі, представником якої є Тан Дун.

У *Concerto Pizzicato* Тан Дуна вказані ознаки проявляються надзвичайно яскраво і рельєфно. Окрім формотворення, в першу чергу це позначається на особливостях музичної мови, яка не спирається на європейські зразки, а відтворює специфіку мелодико-ритмічних і тембрових ідіом східної культури, узагальненій у музичному мистецтві Китаю.

Уже з перших тактів *Concerto Pizzicato* слухач поринає у неймовірну атмосферу стихійного музикування, заснованого на принципах імпровізаційності, коли музика тече єдиним потоком, у якому немає ні цілісної теми, ні провідного голосу. З-поміж загальної течії на нетривалий час періодично виділяються поодинокі голоси, яким доручено уривки музичних фраз, короткі виразні мотиви, протяглі звуки та ін. Вони виконують більше ілюстративну функцію, але у пропонованому контексті, в ситуації «очікування появи» теми, яка так і не з'являється, отримують важливе драматургічне і смислове навантаження.

Фортепіано включається у загальний процес музикування не як солюючий інструмент, а як рівний з-поміж інших інструментів ансамблю, і в цьому можна спостерегти ще одну особливість твору, визначеного автором як фортепіанний концерт. Для того, щоб позбавити фортепіано якостей музичного лідера, композитор врівноважує його роль з іншими інструментами оркестру за допомогою уніфікації способів видобування звуку. Фортепіано перетворюється з ударного інструмента на струнно-щипковий, виконавець більше защипує струни, ніж натискає на клавіші. Такий препарований інструмент має інше звучання, тембрально нагадуючи звучання китайської цитри (цинь) і зливається з інструментами ансамблю, не виділяючись для традиційного концертного змагання або хоча б для протиставлення соліста й оркестру. Партія фортепіано інтонаційно подібна партіям інших інструментів, тому і в цьому сенсі не можна говорити про солюючі позиції піаніста в ансамблі. Проте дуже добре відображена сутність програмної назви твору, *Concerto Pizzicato*, оскільки основний прийом видобування звуку в партії фортепіано практично співпадає з прийомом *pizzicato* у струнних.

Як і в партії фортепіано, у партіях інших інструментів ансамблю перевага надається не мелодії, а окремим звукам, тому важливе значення мають специфічні способи їхньої

артикуляції, виписані й пояснені на початку партитури. У такому контексті звук не може бути поданий у традиційний спосіб, під час інтонування він розхитується, обривається, перетворюється з провідного на елемент тла, повторюється шляхом застосування прийомів ритмічного *ostinato* та ін.

Концерт починається в динаміці *p* зі звучання гобоя у високому регістрі, на звуці *c2*. Цей звук асоціюється з тембром сопрано Пекінської опери і витримується протягом трьох початкових тактів, де він інтонаційно розхитується (за рахунок мі кротонового інтонування), динамічно розростається до динаміки *f* й надалі повертається до *p*, а згодом переходить у низхідне *glissando*. Такими будуть протяглі звуки в усіх партіях духових інструментів упродовж усієї партитури концерту. До звуку гобоя додаються «краплі» арфи і цитри, а також кварт-акорд струнних.

«Соло» гобоя на одному звуці в одному регістрі і з таким самим способом видобування звуку, що створює специфічний тембральний і акустичний ефект, трапляється в початковій побудові ще декілька разів, аж до моменту появи фортепіано. І за кожним разом «супровід» до цього звуку стає більш ущільненим за рахунок додавання інструментів, яким так само доручені окремі звуки чи мотиви, іноді доволі активно акцентовані та ритмізовані, а також зміни способу видобування звуку (наприклад, *arco* у струнних). У надзвичайно органічно зорганізованому контрапунктичному багатоголоссі, що утворюється за принципом мікротематичного об'єднання партій, неважко впізнати образи китайської природи, які неможливо відтворити в інший спосіб. Незважаючи на враження стихійної імпровізаційності, що підсилене повільним темпом музичного висловлювання, весь музичний потік підкорений жорстко організуючій метриці, а головним виражальним засобом є нефіксоване інтонування звуків.

Надалі (с. 40 партитури) ця гобойна тема зі специфічним тембром та інтонуванням буде повторена ще раз, що свідчить про появу репризного розділу у загальній структурі концерту.

Короткий вступний розділ добігає до кінця з появою партії фортепіано (А, т. 26), після чого починається центральний розділ твору. У ньому відбувається виклад головної музичної образності і головної думки-ідеї, носієм якої стає соліст. Зміна темпу з повільного на прискорений спричиняє загальну активізацію музичного руху. Домінуюче значення отримують інструменти ударної групи, які зорганізують потік музики і складають ритмічну основу її звучання.

Фактично центральний розділ починається від цифри В, коли в партіях інструментів виникає чітко ритмізований звуковий матеріал, заснований на комбінаторних повтореннях формули , в основу якої покладена інтонація секунди. Раніше вона була підготовлена остинатними повтореннями одного звуку, та утвердилася лише зараз, і виконання цього мотиву доручено фортепіанній партії. Різкі динамічні зіставлення, уривчасте фразування, гостра акцентованість окремих звуків, які виділяються із загального музичного потоку, створюють ефект примхливого «довільно текучого» звукового полотна, що безупинно рухається, немовби визволеного з полону, та постійно інтонаційно оновлюваного, не змінюючи своєї сутності й провідної образності.

Від цифри D (с. 16 партитури) починається наступна побудова центрального розділу концерту. Як і на початку твору, фортепіано не бере в ній участі і долучається пізніше, після доволі тривалого звучання ансамблю інструментів. Можна сказати, що тут виникає новий, ліричний образ, не настільки дієвий, як у попередній побудові, і не настільки підлеглофоновий, як у вступі. Цей великий двадцятитритактовий епізод (тт. 46-69) втілює образи азійської природи, у яких, своєю чергою, відчувається зв'язок з ідеями китайської релігії та філософії. У звучанні інструментів можна почути, як шелестить на деревах листя, як з гілки злітає великий птах, як щебечуть тоненькими голосами маленькі пташенята, як спадають краплини води, відчути загальну атмосферу національної природи, зануритися у її нереальну, казкову фантастичність...

Все руйнується із вторгненням реального світу, носієм якого виступає фортепіано. Від цифри Е (с. 25 партитури) починається нова побудова, що продовжує описуваний епізод, яку можна назвати сольною каденцією. Спочатку соліст виступає єдиним виконавцем, але невдовзі до нього поступово долучаються інші інструменти. Повертається образність першої побудови центрального розділу, із чіткою ритмізацією звукового потоку і активністю дієвого первня. Партія соліста розчиняється у загальному звучанні і не протиставляється інструментальному складу, тому функція фортепіано передусім драматургічна – сповістити про початок нової побудови, змінити образність, здійснити перехід усієї маси інструментів до нового типу викладу.

У наступному розділі, який доцільно визначити як репризний (цифра І, с. 40 партитури) партія фортепіано так само з'являється не одразу, а після того як ансамбль інструментів створить потрібну музичну атмосферу. Початковий музичний матеріал повертається тільки в інструментальних голосах, зокрема в гобоя, в той

час як у партії фортепіано, коли вона долучається до потоку загального музикування (*Poco rubato,* від т. 101), виникає нова музична тема, що заснована на принципі *ostinato*, із залученням звуків найнижчого регістру. Природно, що такі звуки покликані спричинити певний виражальний ефект і перерости у щось інше, яке із ще більшою інтенсивністю вплине на слухача. Так і стається: вслід за фортепіанним *ostinato* починається надзвичайно рухливе динамізоване *ostinato* усього ансамблю, що триває фактично до самого кінця твору (тт. 117–160), завершуючи його на високому емоційному тонусі. Щоб підкреслити це, композитор вписує у партитуру вигук «Неі» (щастя), який мають проголосити всі виконавці після того, як прозвучав останній акорд.

Висновки. *Concerto Pizzicato* Тан Дуна є оригінальною сучасною фортепіанною композицією за кількома параметрами. *По-перше,* це трактування жанру сольного інструментального концерту, що руйнує традиційні уявлення про жанр як змагання чи взаємодію-діалог соліста з оркестром. Аналіз партитури цього твору показав, що в ньому фактично немає ні соліста, ні інструментів оркестру – домінує оркестр солістів. Замість соліста, який має виділятися з-поміж інших виконавців, піаніст є рівноправним учасником виконавського колективу, його одинадцятим музикантом. Замість оркестру постає ансамбль спеціально підібраних інструментів, що мають особливе, окремо виписане в партитурі розташування на сцені.

По-друге, доволі незвичайним є структурне рішення твору, у якому неможливо виявити ознаки циклічності, типові для жанру сольного інструментального концерту. Замість того композитор пише одночастинний твір зі вступом, центральних розділом та ознаками репризного повторення початкового матеріалу, з поділом основного розділу на дрібніші побудови та динамізацією викладу у кожній із них.

По-третє, незвичайним є тематизм концерту. У музичній тканині цього твору неможливо виявити жодної музичної теми у традиційному європейському розумінні цього поняття. Вона може бути представлена звуком, тембром, ритмо-формулою, коротким мотивом та ін., а носієм такої теми стає не соліст, а будь-який інструмент виконавського ансамблю. Такий тематизм чудово відображає специфічну музичну поетику твору, пов’язану з національною музичною культурою, образами природи, традиційною китайською філософією та ін.

По-четверте, незвичайним є темброве трактування інструментів, що беруть участь у виконанні твору. Композитор свідомо і планомірно перетворює тембри на такі, що наслідують звучання щипкових, духових та ударних національних китайських інструментів, голосів сопрано Пекінської опери та ін. Із цією метою він навіть перетворює фортепіано з ударного інструмента на щипковий і змушує соліста більшою мірою грати не на клавішах інструмента, а на його струнах. Якщо піаністові все ж доводиться грати по клавішах, це пропонується робити або за принципом *ostinato,* або в крайніх регістрах, щоб уникнути традиційного тембрового сприйняття цього інструмента і наблизити його звучання до традицій китайської ритуальної музики.

У партіях інших виконавців багато невиписаної алеаторики, глісандо, окремих довготривалих і коротких звуків, лапідарних мотивів та ін. Композитор також долучає прийоми, спрямовані на зміну традиційного тембру інструментів, позначаючи це в партитурі, а головний прийом видобування звуку – *pizzicato* – внесено у назву самого твору. Велике значення у відтворенні національного колориту надано інструментам ударної групи, які скріплюють звучання всього ансамблю як ритмічно, так і звукотемброво.

Отже, перший фортепіанний концерт Тан Дуна *Concerto Pizzicato* відобразив творчі пошуки молодого митця у галузі кіномузики і може стати чудовим прикладом поєднання сучасних тенденцій її розвитку та жанрів академічної музики, які протягом останнього часу зазнають активних трансформацій. У концерті знайшли відображення особливості мислення Тан Дуна як одного з найяскравіших представників сучасної національної школи китайських композиторів, що вплинуло на особливості змісту і структури аналізованого твору, позначилося на виборі засобів музичної виразності та визначило специфіку трактування музичних інструментів.

Література

1. Tan Dun. Concerto for piano pizzicato and ten instruments. New York: G. Schirmer, Inc., 1995. 61 p.

References

1. Tan Dun (1995). Concerto for piano pizzicato and ten instruments. New York: G. Schirmer, Inc. [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.12.2020.
Прийнято до друку 28.01.2020

УДК 78.071+792.028
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221792

Кирея Марія Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID:https://orcid.org/0000-0001-5872-839
mariaganych@gmail.com

Цитування:
Кирея М. В. Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини другої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 144-148.

Kyreia M. (2020). Bohdan Antkiv's oeuvre in the field of musical and theatrical art of Galicia in the second half of the twentieth century. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 144-148 [in Ukrainian].

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК БОГДАНА АНТКІВА У ГАЛУЗІ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Аналіз творчого доробку Богдана Антківа у сфері професійного музично-театрального мистецтва на території Галичини зазначеного періоду, опираючись на архівні матеріали, розширити та систематизувати джерельну базу про Богдана Антківа у театрах Галичини, дати оцінку творчих робіт. **Методологія дослідження** полягає у залученні таких методологічних підходів - системного, історико-культурного, біографізму, театрознавчого. **Наукова новизна** полягає у спробі дослідити невідомі факти творчої діяльності Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини ІІ половини ХХ століття. **Висновки.** Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва є великим здобутком не лише Галичини, а й України. Він – музикант, хормейстер, диригент, композитор, актор Чортківського міського театру імені І. Франка (1944-1948), Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (1948-1963), Львівського державного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (1963-1998), інсценізатор, перекладач з численною кількістю шанувальників його таланту.

Ключові слова: Богдан Антків, музика, театр, мистецтво, Галичина, актор, роль, вистава.

Кирея Мария Викторовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Богдана Анткива в области музыкально-театрального искусства Галичины второй половины ХХ века

Цель исследования. Анализ творчества Богдана Анткива в сфере профессионального музыкально-театрального искусства на территории Галичины указанного периода, опираясь на архивные материалы, расширить и систематизировать базу источников о Богдане Анткива в театрах Галичины, дать оценку творческих работ. **Методология исследования** заключается в привлечении таких методологических подходов - системного, историко-культурного, биографизма, театроведческого. **Научная новизна** заключается в попытке исследовать неизвестные факты творческой деятельности Богдана Анткива в области музыкально-театрального искусства Галичины второй половины ХХ века. **Выводы.** Творчество Богдана Анткива в области музыкально-театрального искусства является большим достижением не только Галичины, но и Украины. Он - музыкант, хормейстер, дирижер, композитор, актер Чертковского городского театра имени И. Франко (1944-1948), Тернопольского областного украинского музыкально-драматического театра имени Т. Г. Шевченко (1948-1963), Львовского государственного академического украинского драматического театра имени Марии Заньковецкой (1963-1998), инсценизатор, переводчик с бесчисленным количеством поклонников его таланта.

***Ключевые слова*:** Богдан Антких, музыка, театр, искусство, Галичина, актер, роль, спектакль.

Kyreia Mariia, *postgraduate student of National Academy of Culture and Arts Management*

Bohdan Antkiv's oeuvre in the field of musical and theatrical art of Galicia in the second half of the twentieth century

The purpose of the article is to analyze Bohdan Antkiv's oeuvre in the field of professional musical and theatrical art in Galicia during the period, based on archival materials, to expand and systematize the source base about Bohdan Antkiv in Galician theatres, to evaluate his creative works. **The methodology** involves the following methodological approaches: systemic, historical, and cultural, biographical, theatrical. **The scientific novelty** lies in the attempt to investigate the unknown facts about Bohdan Antkiv's creative activity in the field of musical and theatrical art of Galicia in the second half of the twentieth century. **Conclusions.** Bohdan Antkiv's creative activity in the field of musical and theatrical art is a great achievement not only of Galicia but also of Ukraine. He is a musician, choirmaster, conductor, composer, the actor of I. Franko Chortkiv City Theatre (1944–1948), Taras Shevchenko Ternopil Music and Drama Theatre (1948–1963), M. Zankovetska Lviv National Academic Drama Theatre (1963–1998), staging man, a translator with many fans of his talent.

Key words: Bohdan Antkiv, music, theatre, art, Galicia, actor, role, performance.

©Кирея М. В., 2020

Актуальність теми дослідження. Дослідження діяльності Богдана Антківа є складовою частиною дослідження музичної та театральної культури Галичини другої половини XX століття. Це дає змогу висвітлити музичне та театральне мистецтво окремого регіону України та визначити місце Богдана Антківа в історії українського мистецтва. В статті висвітлені досі не досліджені етапи творчості заслуженого артиста УРСР Богдана Антківа, а саме діяльність у Чортківському міському театрі імені І. Франка (1944-1948), Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка (1948-1963), Львівському національному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963-1998).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В історії української культури велику роль відіграє мистецька спадщина митців Галичини, яка в другій половині XX століття набуває особливої значимості у процесах професіоналізації та утвердження естетичного світогляду. Творчий доробок Богдана Антківа є малодослідженим в історії української музичної та театральної культури. Не можна сказати, що творчість Богдана Антківа зовсім не досліджена, адже до його творчого та життєвого шляху зверталися ряд науковців та краєзнавців: Олексій Корнієнко [7], Олег Смоляк [9], Богдан Козак [6], Людмила Ванюга [3], Галина Садовська [8]. Проте, ці публікації не розкривають в повній мірі творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини, тема вимагає ретельного дослідження.

Мета статті – дослідити мистецтвознавчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини зазначеного періоду, опираючись на архівні матеріали (театральні рецензії, спогади самого Богдана Антківа, а також його колег), зробити критичний огляд тогочасного репертуару та зіграних актором ролей.

Виклад основного матеріалу. Народився Богдан Антків 14 січня 1915 року в селі Острів Тернопільського повіту (нині – Тернопільського району Тернопільської області) у родині відомого місцевого культурного діяча Михайла Антківа. Саме приналежність родини до культурно-просвітницької діяльності вирішила сценічне майбутнє Богдана Антківа. Вихований у родинних музичних традиціях, Богдан Михайлович ще з малку прагнув пов'язати своє життя із мистецтвом музики та театру.

З 1898 року в селі Острів діяв осередок культурно-освітнього товариства «Просвіта», в якому діяли духовий, хоровий, мандоліновий та театральний гуртки. У зв'язку із Першою світовою війною товариство змушене було припинити свою роботу аж до 1925 року.

Активним учасником культурно-просвітнього життя був батько Михайло Антків, який керував аматорськими гуртками при товаристві. Свій творчий шлях Богдан Антків розпочинав саме у цих аматорських колективах, де разом із сестрами Ольгою, Оксаною та братом Михайлом він розкривав свої таланти на сцені. Під впливом батька-хормейстера, він береться за диригування дитячого хору при місцевому осередку товариства «Просвіта», а за короткий час і духовим, і мандоліновим оркестром рідного села. «Репетиції проводилися вечорами, а в неділю – після Служби Божої. Незважаючи на малий вік хористів, Богдан вивчав з ними твори на два і три голоси» [1, 24] – так згадувала про цей період Марія – дружина Богдана Антківа.

Батько Богдана Антківа Михайло Іванович працював актором та хормейстером у театральному гуртку. В репертуарі були вистави за творами Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Котляревського, Марка Кропивницького та інших. Своїм прикладом відданості та наполегливості у роботі Михайло Антків стимулював сина Богдана до подальшої діяльності у музичному та театральному житті села Острів, Тернопільщини та Галичини.

Ще одним дитячим захопленням, яке визначило подальшу творчу долю Богдана Анківа – була гра у такому місцевому самодіяльному театральному гуртку. Він активно брав участь у виставах, де виконував як другорядні, так і головні ролі. Із другої половини 1930-х років керівництво театральним гуртком перебрав на себе Богдан Антків.

Восени 1939 року, об'єднавши акторів мандрівних труп, був створений Тернопільський обласний музично-драматичний театр імені І. Франка, який проіснував дев'ять років. Богдан Антків прийшов у театр після закінчення Другої світової війни, коли театр очолював Микола Комаровський. У своїх спогадах Богдан Антків пише: «Микола Антонович Комаровський знав мене зі сцени драмгуртка мого родинного села Острів, а також хорової капели Тернопільської обласної філармонії: запросивши до роботи в театрі, доручив мені організувати хор. П. Й. Ямному було доручено зібрати оркестр із тернопільських музикантів» [2, 122].

З 18 квітня 1944 р. Богдана Антківа офіційно призначають на посаду хормейстера, через деякий час затверджують як артиста драми. У спогадах Богдан Михайлович писав: «Тут хочеться згадати подію, яка і вирішила моє сценічне майбутнє. Спочатку я був хормейстером театру і хотів ним залишитися і надалі, - була думка після закінчення війни продовжувати музичну освіту. Але, пройшли перші три вистави – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Бувальщина» І. Велисовського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-

Основ'яненка. Глядач вимагав нових прем'єр. У плані театру «Безталанна» І. Карпенка-Карого, а актора на роль Гната в театрі нема. Директор, він же й режисер М.Комаровський разом з колективом «насіли» на мене: мусиш виручити колектив, зіграти Гната. Я не хотів, відмовлявся, не було сміливості, але розумів – новий репертуар потрібен, а актора нема, тому й погодився» [1,123].

У Чортківському міському театрі імені І. Франка Богдана Антківа продовжує захоплювати хормейстерська діяльність. Аматорське захоплення музикою переростає у професійну роботу із акторами та режисерами, у світ виходять ряд вистав, в яких Богдан Михайлович виконує роль хормейстера: «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, режисер Микола Комаровський, «Ой, не ходи Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, режисер Микола Комаровський, «Циганка Аза» М. Старицького, режисер Микола Комаровський, «Вечорниці» П. Ніщинського (концерт), режисер Микола Комаровський. У концертах, які діяли в репертуарі Богдан Антків також виступав у ролі диригента.

Вперше у 1948 році Богдан Антків написав музику до театральної вистави «Платон Кречет» О. Корнійчука, режисер О. Григораш та «Російське питання» К. Симонова, режисер О. Григораш. Його музичні твори органічно поєднувалися із розвитком подій на сцені, додавали ще більшої напруженості запропонованим обставинам, підкреслювали характери персонажів та задум автора. Відтак, у творчому переліку діяльностей Богдана Антківа з'явилося і музичне оформлення вистав.

За період роботи у театрі імені І. Франка Богдан Антків успішно деб'ютував як актор, зігравши на сцені ряд визначних ролей. У його репертуарі ролі: Гриця у виставі «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького режисер М. Комаровський, Василя у виставі «Циганка Аза» М. Старицького, режисер М. Комаровський, Гната у виставі «Назар Стодоля» Т. Шевченка, режисер М. Янківський, Михайла Гурмана у виставі «Украдене щастя» І. Франка, та інші. В кожній з цих творчих робіт глядачів вражали щедра багатогранність артиста, його вміння створювати найрізноманітніші характери людей, майстерність перевтілення. «То був той щасливий період, про який говориться: «на сцені досить сходити одну пару черевиків, щоб уже з неї не зійти». Так було й зі мною – не «тимчасово», як думав, а на все життя» [1,123] – пише у спогадах Богдан Антків.

Чортківський міський театр імені І.Франка неабияк вплинув на формування особистості Богдана Михайловича, на формування Антківа-актора, що дало йому можливість створити багато ролей в подальшому на сцені Тернопільського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка та Львівського театру ім. М. Заньковецької.

4 березня 1948 року з'являється постанова Ради Міністрів СРСР, пізніше Постанова Ради Міністрів УРСР від 16 березня 1948 року № 370 «Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності». Відповідно до цієї постанови театри Тернопільської області перейшли з 16 березня 1948 року на самооплатність, внаслідок чого було здійснено скорочення працівників театрів. Відтак, Чортківський театр ім. І. Франка було ліквідовано через політичне становище перед УРСР (театр працював під час німецької окупації) та об'єднано з Тернопільським театром ім. Т. Г. Шевченка.

З 1948 року по 1963 рік Богдан Антків працює в Тернопільському музично-драматичному театру імені Т. Шевченка. Богдан Антків продовжує працювати на посаді хормейстера та артиста, писати музику до вистав, робити аранжування творів для різних типів та видів хорів та малого складу оркестру. У книзі «Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка» Олексій Корнієнко пише: «Богдан Михайлович Антків… Близько п'ятнадцяти років присвятив він тернопільській сцені. Тут він зріс як митець, тут мужнів і розвивався його талант. Глибокий, допитливий, вимогливий до себе, Антків проявив себе і як композитор, автор музики до багатьох вистав репертуару, і, головне, як актор, чиї роботи стали окрасою сцени» [7, 41].

Сценічні перевтілення Богдана Антківа на тернопільській сцені вражали своєю майстерністю та талантом глядачів. Поєднання обдарованості, краси та чудового голосу стали запорукою успіху артиста, про що не раз писали не лише в місцевих виданнях, а й у Львові та Києві. У своїх героїчно-романтичних персонажах, він завжди використовував палітру сценічних фарб, тому створені ним образи відзначалися життєвою і психологічною достовірністю, яскравістю внутрішнього і зовнішнього малюнків. покликанням була сцена. «Був чудовим партнером: уважним до колег, доброзичливим, пунктуальним, терплячим. Справжнім інтелігентом сцени, до якого тягнулися, якого прагнули наслідувати» [8, 5] – так згадує актор Тернопільського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка Михайло Безпалько.

Широчінь його акторської особистості яскраво видно з ролей, які артист зіграв на тернопільській сцені: Гнат Карий («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Недобитий («Невольник» М. Кропивницького), Угорський боярин («У неділю рано зілля копала…» за О.Кобилянською), Гриць («Ой не ходи Грицю та й на вечорниці» М. Старицького), Тарас Голота

(«Правда» О. Корнійчука), Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Чарде («Люди доброї волі» Г. Мдівані), Орлов («Весілля з приданим» М. Дьяконова), художник Вагін («Діти сонця» М. Горького), Михайло Гурман («Украдене щастя» І. Франка), Софрон («Маруся Богуславка» за М. Старицьким), Гнат («Безталанна» І. Карпенка-Карого), Манелік («Людина та вовк» А.Гімера) та інші.

Героїчне амплуа закріпило за Богданом Антківом ролі народних улюбленців, персонажів чесних, справедливих та мужніх. Роль Тараса Голоти у виставі «Правда» О. Корнійчука реж. О.Ріпка (1949) для Богдана Антківа, затим роль Султана у виставі «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського, реж. О. Ріпко (1950), Чорде «Люди доброї волі» Г. Мдівані реж. О.Ріпко, Манелік «Людина та вовк» А. Гімера реж. О. Ріпко стали визначними у творчому шляху Антківа.

Проте, вершиною кар'єрного росту у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка за відгуками театральних критиків та за схваленням глядачів вважають виставу «Наливайко» створену за романом І.Ле (інсценізація В.Серпкова та В.Грипича), де Б.Антків виступав у ролі композитора та виконавця головної ролі Северина Наливайка. «Виконавець ролі Северина Наливайка заслужений артист УРСР Б. Антків створив романтичний і водночас життєвий образ мужнього виразника і захисника інтересів трудящих. Лицар честі і благородства, вольова людина, серце якої відкрите для великих, глибоких почуттів – таким виростає перед нами оспіваний в народі герой у виконанні Б. Антківа.» – писала рецензію на виставу газета «Вільне життя». [5, 3]. Вистава мала чималий успіх серед глядачів та театральних критиків. Так, у 1958 році на фестивалі «Перша українська театральна весна» в м. Київ Тернопільський театр отримав диплом лауреата «Першої української театральної весни» другого ступеня за виставу «Наливайко».

«Образ чесної, мужньої людини – чабана Манеліка створив заслужений артист УРСР Б. Антків. В його трактуванні Манелік уособлює в собі кращі риси іспанського народу. <…> Актору Б. Антківу властиве вміння навіть не значними, на перший погляд, засобами яскраво змалювати і відтінити ту чи іншу рису героя. Здається, звичайнісінький погляд кинув Манелік – Б.Антків на ноги танцюючих під час заручин, та глядач вже розуміє…» [4, 1].

Плідна мистецька праця у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка досягла чималих висот у кар'єрному зрості митця. Богдану Антківу одному із перших у театрі в 1952 р. присвоїли почесне звання заслуженого артиста УРСР.

Підкорював і завойовував тернопільську сцену Богдан Михайлович не лише як талановитий актор та хормейстер, а й як автор музики до багатьох вистав репертуару. Композиторські здібності він уміло застосовував у музичному оформленні вистав (1949-1958рр.): «Втеча» Д. Щеглова, «Ой, не ходи, Грицю…» М. Старицького, «Люди доброї волі» Г.Мдівані, «Весняний Потік» З.Прокопенка, «Директор» С.Альошина, «Комсомольська лінія» Є. равченка, «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, «Людина з рушницею» М. Погодіна, «Дівчата красуні» О.Симукова, «Пісня серця», «Зоряні ночі» В.Вакуленка, «Буйна голівонька» Б. Мінца та «Наливайко» за І. Ле.

Тернопільський музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка мав вагомий вплив на професійне становлення індивідуального музично-виконавського та акторсько-виконавського стилю Богдана Антківа. Грунтовне вивчення творчості Антківа-митця дає змогу комплексно дослідити музичну та театральну культуру Тернопільщини крізь призму однієї особистості.

У 1963 році Богдан Антків разом із сім'єю переїжджає жити до Львова, де влаштовується на роботу у Театр ім. Марії Заньковецької. Серед таких талановитих акторів як В'ячеслав Сумський, Лариса Кадирова, Богдан Ступка, Богдан Козак, Юрій Брилинський, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Богдан Антків все ж таки зумів стати провідним актором у театрі, знайти своє творче призначення та свого глядача.

Різноманітність акторських робіт Богдана Антківа зіграних на сцені Львівського театру не може не вражати: у репертуарному листі десятки головних ролей та ролей другого плану. Богдан Михайлович Антків був фанатом своєї справи. «Високий, статний, гарний на вроду, завжди з гордо піднесеною головою, з високим чолом, виразним орлиним носом і густими бровами, з-під яких світилися розумом і енергією сірого кольору очі. Він виглядав козаком-красенем. Проте повні, чітко окреслені губи свідчили про доброту і м'якість його характеру. Голос приємного тембру – високий баритон одразу западав у душу, як під час розмови, так і співу. Любив співати, акомпануючи собі на гітарі або фортепіано.» [6, 89] – так писав про митця академік НАМ України, професор, народний артист України Богдан Козак.

Театр імені Марії Заньковецької відзначався своїми націоналістичними переконаннями, проте у репертуарі діяли лише вистави, у яких підіймалися проблеми соціалізму під керівництвом КПРС. Богдан Антків досконало знав зарубіжну та вітчизняну драматургію. Відтак, Богдан Михайлович береться за інсценізацію прозового твору Ірини Вільде

«Сестри Річинські», і вже у 1968 році виходить у світ вистава, режисером якої був О. Ріпко.

У творчому доробку Богдан Антків має ряд творів, для яких зробив інсценізації: Романа Іваничука «Край битого шляху» (1966), «Шрами на склі» (1986), Олеся Гончара «Прапороносці» (1975). Перекладає з польської мови п'єси Ярослава Івашкевича «Літо в Ноані» (1994) та Габріели Запольської «Мужчина» (1996), «Жабуся» (19997), створює драматургічну версію трилогії Богдана Лепкого «Мазепа» (1994), написав ліричні романси «Жалю мій, жалю» та «Ой, ти дівчино», хорові твори «Лічу в неволі дні і ночі» на слова Тараса Шевченка, пісню «Романе, Романе». Активно займався громадською діяльністю, виступав на концертах, тематичних заходах. Під час гастролей спілкувався із сільським населенням, із шанувальниками музично-театрального мистецтва. У Державному архіві Тернопільської області зберігаються листи вдячних глядачів Богдану Антківу, у яких театрали щиро дякують йому за майстерне виконання ролей.

Наукова новизна полягає у тому, що у статті вперше проаналізовано театрально-музичний доробок Богдана Антківа у галузі мистецтва Галичини ІІ половини ХХ століття: акторські та музичні здобутки.

Висновки. Творчість Богдана Антківа є великим надбанням мистецтва не лише Галичини, а й усієї України. Богдан Антків – багатогранна особистість: талановитий музикант, хормейстер, диригент, актор, композитор, інсценізатор. Мистецькі роботи Богдана Антківа є окрасою галицької сцени, які назавжди запам'яталися шанувальникам музичного та театрального мистецтва.

Література

1.Антків Б. З незабутніх днів // Богдан Антків лицар галицької сцени. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 121–127.

2.Антків Ю. Мій батько Богдан Антків і його родовід // Богдан Антків лицар галицької сцени. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 21–32.

3.Ванюга Л. Творчість Богдана Антківа в контексті становлення професійного театрального мистецтва на Тернопільщині (1944–1963 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2016. Вип. 19. С. 24–29.

4.Державний архів Тернопільської області. Ф. Р–3442 Богдан Михайлович Антків (19151998) – заслужений артист України. Оп. 1. Спр. 146. Арк. 1.

5.Державний архів Тернопільської області. Ф. Р–3442 Богдан Михайлович Антків (19151998) – заслужений артист України. Оп. 1. Спр. 153. Арк. 3.

6.Козак Б. Його називали улюбленцем долі // Богдан Антків – лицар галицької сцени. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 89–92.

7.Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1980. 102 с.

8.Садовська Г. Щедрі таланти Богдана Анткова // Вільне життя плюс. Тернопіль, 2015. 6 лютого, № 10 (15642). С. 5.

9.Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області) : [монографія]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.

References

1.Antkiv, B. (2015). From unforgettable days. Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny, Lviv: Publishing Center of Lviv I. Franko National University, 21–32 [in Ukrainian].

2.Antkiv, Yu. (2015). My father Bohdan Antkiv and his pedigree. Bohdan Antkiv – lytsar halytskoi stseny, Lviv: Publishing Center of Lviv I. Franko National University, 21–32 [in Ukrainian].

3.Vanyuga, L. (2016). Bohdan Antkiv's creative work in the context of formation of the professional theatrical art in Ternopil region (1944–1963). Naukovyy visnyk Kyyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho: zbirnyk naukovykh prats', Issue 19, 24–29 [in Ukrainian].

4.State Archives of Ternopil region, fund R–3442 Bohdan Mykhailovych Antkiv (1915–1998) – Honored Artist of Ukraine, des. 1, case 146, 1 [in Ukrainian].

5.State archive of Ternopil region, fund R–3442 Bohdan Mykhailovych Antkiv (1915–1998) – Honored Artist of Ukraine, des. 1, case 153, 3 [in Ukrainian].

6.Kozak, B. (2015). He was called the darling of fate. Bohdan Antkiv – a knight of the Galician scene, Lviv: Publishing Center of Lviv I. Franko National University, 89–92 [in Ukrainian].

7.Korniienko, O. Z. (1980). T. Shevchenko Ternopil theater, Kyiv: Mystetstvo, 102. [in Ukrainian].

8.Sadovska, H. (2015). Generous talents of Bohdan Antkiv. Vil'ne zhyttya plus, Ternopil: February 6, no. 10 (15642), 5 [in Ukrainian].

9. Smoliak, Oleh (2016). Music traditions of the Antkiv's family (village of Ostrov, Ternopil district, Ternopil region), Ternopil: publishing house of Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University, 124. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2020
Прийнято до друку 20.05.2020

УДК 025.4.06:784
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221793

Цитування:
Кулага Т. О. Змістовні маркери поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 148-153.

Kulaha T. (2020). Content markers of the concept contemporary pop vocal-performing thesaurus. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 148-153 [in Ukrainian].

Кулага Тетяна Олександрівна,
аспірантка кафедри теорії і методики музичної освіти та хореографії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6116-7881
mmemsh1@ukr.net

ЗМІСТОВНІ МАРКЕРИ ПОНЯТТЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО ТЕЗАУРУСУ

Мета статті. В процесі дослідження було обгрунтовано сутність та виокремлено структуру змісту поняття «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус». Дослідження проводилось з позицій принципу культуровідповідності, який розуміється як прямий зв'язок змісту освіти з культурою. **Методологічною основою** дослідження виступають: міждисциплінарний підхід, який передбачає застосування в теоретичному обгрунтуванні поняття «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус» наявного систематизованого знання з різних галузей сучасної науки; холістичний підхід, побудований на світоглядному синтезі всіх знань щодо цінності цілісного розвитку людини; праксіологічний підхід, метою якого є взаємодія, що створює умови для саморозвитку, самоосвіти, вільного вибору, особистісної та практичної успішності. **Наукова новизна** полягає у доповненні категоріального апарату вітчизняного мистецтвознавства і вокальної педагогіки новим сучасним терміном. **Висновки.** Окреслено характерні риси естрадного вокального мистецтва та специфічні ознаки нових сучасних некласичних вокальних технік. Визначено поняття «естрадного виконавського вокального тезаурусу» як ціннісно-орієнтована особистісно-діяльнісна якість естрадного вокаліста, що має когнітивну і творчу сутність та складає індивідуально-професійний ресурс виконавця, який дає можливість презентувати яскраву, неповторну художньо-виконавську інтерпретацію естрадного вокального твору. Висвітлено структурні елементи сучасного естрадного вокально-виконавського тезаурусу: когнітивний, вокально-технічний, технологічний, артистичний, комунікативний, інтерпретаційний та художньо-образний компоненти.

***Ключові слова*:** тезаурус, культуровідповідність, естрадний вокал, сучасне вокальне виконавство, сутність, структура, вокальна педагогіка.

***Кулага Татьяна Александровна**, аспирантка кафедры теории и методики музыкального образования и хореографии Мелитопольского государственного педагогического университета имени Б. Хмельницкого*

Содержательные маркеры понятия эстрадного вокально-исполнительскиго тезауруса

Цель статьи. В процессе исследования было обосновано сущность и выделено структуру содержания понятия «современній эстрадный вокально-исполнительский тезаурус». Исследование проводилось с позиций принципа культуросообразности, который понимается как прямая связь содержания образования с культурой. **Методологической основой** исследования выступают: междисциплинарный подход, предусматривающий применение в теоретическом обосновании понятия «современный эстрадный вокально-исполнительский тезаурус» имеющегося систематизированного знания из различных областей современной науки; холистический подход, построенный на мировоззренческом синтезе всех знаний о ценности целостного развития человека; праксиологический подход, целью которого является взаимодействие, которое создает условия для саморазвития, самообразования, свободного выбора, личной и практической успешности**. Научная новизна** заключается в дополнении категориального аппарата отечественного искусствоведения и вокальной педагогики новым современным термином. **Выводы.** Определены характерные черты эстрадного вокального искусства и специфические признаки новых современных неклассических вокальных техник. Определено понятие «современного эстрадного вокально-исполнительского тезауруса» как ценностно-ориентированное личностно-деятельностное качество эстрадного вокалиста, имеющий когнитивную и творческую сущность и составляющий индивидуально-профессиональный ресурс исполнителя, который дает возможность презентовать яркую, неповторимую художественно-исполнительскую интерпретацию эстрадного вокального произведения. Освещены структурные элементы современного эстрадного вокально-исполнительского тезауруса: когнитивный, вокально-технический, технологический, артистичный, коммуникативный, интерпретационный и художественно-образный компоненты.

***Ключевые слова*:** тезаурус, культуросоответствие, эстрадный вокал, современное вокальное исполнительство, сущность, структура, вокальная педагогика.

©Кулага Т. О., 2020

***Kulaha Tetiana**, Postgraduate Student Department of Theory and Methodology of Music Education and Choreography Melitopol State Pedagogical University named after B. Khmelnitsky*

Content markers of the concept contemporary pop vocal-performing thesaurus

The purpose of the article. In the process of research, the essence of the concept «contemporary pop vocal-performing thesaurus» was substantiated and its structure was highlighted. The study conducted from the standpoint of the principle of cultural-conformity, which is understood as a direct connection of educational content from current culture. **The methodological basis** of this research is: a interdisciplinary approach that involves the use in the theoretical substantiation of the concept of «contemporary pop vocal-performing thesaurus» of existing systematic knowledge in various sience fields; a holistic approach that built on a world-view synthesis of all knowledge about the value of holistic human development; a praxiological approach whose purpose is interaction that creates conditions for self-development, self-education, free choice, personal and practical success. **Scientific novelty** lies in the addition of the categorical apparatus of the native art history and vocal pedagogy with a new contemporary term**. Conclusions.** The article outlines the characteristic features of the pop music genre and the specific features of new contemporary non-classical vocal techniques. The concept of «contemporary pop vocal-performing thesaurus» as a is a personal-activity quality that has a cognitive and creative essence and constitutes an individual-professional resource of a performer, which gives an opportunity to present a bright, unique artistic-performing interpretation of a pop vocal composition is defined. It also covers the structural elements of the contemporary pop vocal-performing thesaurus, namely: cognitive, vocal-technical, technological, artistic, communication, interpretive and artistic-figurative components.

Keywords: thesaurus, cultural-conformity, pop vocal, contemporary vocal performance, essence, structure, vocal pedagogy.

Актуальність теми дослідження. Естрадний спів є одним з найбільш привабливих у різновікових груп населення різновидів творчого самовираження засобами музики. Сучасне естрадне вокальне виконавство значно відрізняється від стилю попередніх епох і має специфічні вокально-виконавські прийоми і засоби. Досвід оволодіння ними у вітчизняних школах мистецтв демонструє певну невідповідність вокальної педагогіки сучасній поп-культурі. Суперечність між суспільним попитом на викладання сучасного естрадного співу та відсутністю педагогічних технологій для задоволення цих потреб у спеціалізованих музичних навчальних закладах актуалізувала проблему з'ясування сутності та структурування змісту поняття «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус».

Аналіз досліджень і публікацій. Термін «тезаурус» (від грец. *Θησαυρός* – скарб) як міждисциплінарне поняття розглядають Ю. Караулов, Н. Кунанець, Вал. та В. Лукови, Ю. Рогушина, Л. Філюк та ін. Так, загальне значення тезаурусу Вал. та Вол. Лукови визначають як повний систематизований комплекс освоєних соціальним суб'єктом суттєвих для нього як засіб орієнтації в навколишньому середовищі знань [10, 67].

Питанням виконавського тезаурусу присвячують свої дослідження Я. Мільштейн, І. Рябов, О. Щербініна тощо. Зокрема, Я. Мільштейн розглядає його як накопичені в процесі попереднього розвитку запас інформації, враження, навички, асоціативні зв'язки, інтелектуальну та емоційну обдарованість, здібність до фантазії, співтворчості й асоціативного мислення, інтуїцію тощо [12]. Але, більшість досліджень з питань виконавського тезаурусу стосуються інструментального мистецтва піаністів, флейтистів, скрипалів тощо.

Стосовно вокального тезаурусу ми зустріли дослідження В. Антонюк [1] та Т. Самої [17]. Зокрема, Т. Самая наголошує про необхідність «легалізації багатьох зарубіжних термінів та встановлення тезаурусу єдиної професійної лексики» [17, 169] з позиції розуміння процесів, що відбувається в сучасній естрадній музиці з врахуванням специфіки естрадного мистецтва [17, 170].

Проблема, що визначає завдання науково-рефлексивного етапу нашого дослідження, полягає у відсутності у вокальній педагогіці науково обгрунтованого поняття «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус», а відтак – неможливість розробки відповідної методики його формування у мистецьких школах.

Наукова новизна. Окреслена проблема детермінує доповнення категоріального апарату українського мистецтвознавства і вокальної педагогіки новим терміном «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус».

Мета статті – висвітлити авторську позицію щодо теоретичного обґрунтування сутності та структури змісту поняття «сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус».

Виклад основного матеріалу. Поняття «тезаурус» в різних галузях науки має певні дефініції [6; 9; 13; 15]. Їх порівняльний аналіз дає можливість узагальнити розуміння терміну *«тезаурус»* як систематизований семантично-термінологічний словник характерологічних компонентів сучасного некласичного вокального мистецтва та їх взаємозв’зків.

Основний сенс тезаурусу, вважають Вал. та Вол. Лукови, відображається у забезпеченні взаємодії й взаємосприяння суб'єкта і

навколишнього середовища за допомогою знань, розуміння і вміння як фундаментальних властивостей людської поведінки [10, 67].

Інтегруючи характеристики музичного та виконавського тезаурусу, запропановані Е. Бриліним [2], М. Давидовим[4], М. Калашник [5] та І. Рябовим [16] ми дійшли висновку, що сенс виконавського тезаурусу відображається у здатності до втілення здобутих знань та вмінь в процесі створення неповторного художнього образу вокального твору.

Вокальний тезаурус ми розглядаємо як комплекс певних базових вокально-технічних елементів європейської співацької традиції.

Жанр популярної музики, у якому в підкреслено чуттєвій манері об'єдналися комерційний джаз, фольклорний початок, поетичне слово, танцювальні рухи тощо сформувався на комерційній естраді на початку XX століття в Америці, а потім захопив і весь світ. Аналізуючи етнокультурні виміри поп-культури в контексті становлення фолк-орієнтації в Україні, В. Плахотнюк визначає особливості засвоєння фольклорних традицій в іншокультурних реаліях та афро-американський вплив на формування естрадного репертуару та визначає поп-музику як метахудожній, метакультурний синтез мистецтв [14].

Відповідно до цього значно змінилася і вокальна музика легкого жанру, яка стала являти собою симбіоз міської пісні та національного фольклору, які нашаровуються на традиції американської комерційної музики та джазу. Її основою став «розмовний народний стиль» [3, 30] співу, який спряв виникненню і розвитку багатьох нових жанрів світської музики протягом всього XX та початку XXI століть [3, 30-31].

Зміна музичної парадигми детермінувала появу нових вокальних технік, складовими яких стали: механістичні зміни в основних положеннях bel canto [3, 32]; інтимні та розмовні вокальні кольори, з одного боку, і більш агресивне звучання з іншого; нові способи звуковедення, такі як vocal slurs, growl, falsetto [11, 1-5]; активне використання хореографії [3, 32]; особливі типи артикуляції, ритму, фразування, акцентуації й специфічні методи співу, такі як «wail», «rasp»; модальність древніх селянських ладів; носова манера співу; різка акцентованість ритму; важкі, перебільшено підкреслені, регулярні наголоси; особлива соматична виразність метроритму, що закликає до співучасті та співтворчості (притупування, прихлопування) тощо [7, 151] та інші, які існують поза класичною вокальною традицією.

Вищезазначені риси сучасної популярної музики, на наш погляд, складають основу естрадного тезауруса, який ми трактуємо як симбіоз певних базових вокально-технічних елементів європейської співацької традиції та специфічних вокальних технік, запозичених зі світового фольклору, міської побутової пісні, джазу, року, соулу та інших стилів сучасної музики.

Виходячи з вищевикладеного, поняття сучасного естрадного вокально-виконавського тезаурусу ми формулюємо ціннісно-орієнтована особистісно-діяльнісна якість естрадного вокаліста, що має когнітивну і творчу сутність та складає індивідуально-професійний ресурс виконавця, який дає можливість презентувати яскраву, неповторну художньо-виконавську інтерпретацію естрадного вокального твору.

Відповідно до наданого визначення структура сучасного естрадного вокально-виконавського тезаурусу складається з когнітивного, вокально-технічного, технологічного, артистичного, комунікаційного, інтерпретаційного та художньо-образного компонентів.

Спираючись на наукову музичну термінологію М. Давидова, ми розглядаємо когнітивний компонент як сукупність жанрово-стильового (здатність до розуміння специфічних рис різних жанрів, стилів та відповідних їм засобів виразності), виконавського (здатність до образних уявлень, аналізу та зіставлення архітектоніки, внутрішньої логіки та елементів музичного твору) й інтерпретаційного (здатність до свідомого, цілеспрямованого, художньо осмисленого процесу відтворення естрадного вокального твору, розуміння взаємодії тексту й підтексту, самостійної роботи по створенню художнього образу, варіювання та імпровізації, дослідницької діяльності) мислення та знань з культурології (отримання певної інформації відносно епохи та її філософського та соціального підгрунтя, історії виконавства, композиторських стилів, композиційних технік, виражальних засобів тощо) [4, 66].

Вокально-технічний компонент поєднує як єдині (чітка дикція, метро-ритмічне відчуття, дихання на опорі, висока вокальна позиція, темпероване інтонування, м’яка та тверда атаки, грудний та головний регістри, вібрато) так і неприпустимі з точки зору академічної традиції (безопорне дихання та придихальнуа атака звука, нетемпероване та нефіксоване інтонування, всі види регістрації (fry vocal, фальцетний, свістковий), розмовна вокальна позиція, twang, прямий тон тощо) елементи.

Вміння донести до слухача художній смисл твору та зробити свій виступ неповторним та креативним, шляхом застосування відповідних жанру та стилю музичних і позамузичних виражальних засобів та сучасних технологій ми відносимо до артистично-технологічного компоненту. Більш детально застосування ІКТ у

викладанні сучасного вокалу розглянуто у статті автора [8].

Комунікативний компонент відображається у прагненні до прямого контакту з аудиторією, залученні їх в спільну сценічну дію, з одного боку, та співтворчості у створені єдиного художнього твору всіх учасників естрадного виступу, з другого, що детермінує необхідність оволодіння вміннями слухати, миттєво реагувати та рефлексувати у процесі творчої взаємодії.

У зв'язку зі специфічністю естрадного мистецтва, а саме культу культу артистично-креативної своєрідності виконавця у поданні вокального твору на перші позиції в ієрархії поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу висуваються інтерпретаційний та художньо-образний компоненти, які уможливлюють об'єктивацію розглянутих вище компонентів.

Взаємозв'язок всіх компонентів у структурі естрадного вокально-виконавського тезаурусу відображено на схемі 1.

Висновки**.** *Сучасний естрадний вокально-виконавський тезаурус* – це цінністно-орієнтована особистісно-діяльнісна якість естрадного вокаліста, що має когнітивну і творчу сутність та складає індивідуально-професійний ресурс виконавця, який дає можливість презентувати яскраву, неповторну художньо-виконавську інтерпретацію естрадного вокального твору.

Структурними компонентами сучасного естрадного вокально-виконавського тезаурусу являються когнітивний, вокально-технічний, артистично-технологічний, куммунікаційний, інтерпретаційний та художньо-образний компоненти.

Слід наголосити, що в сучасній українській вокальній педагогіці майже відсутнє методологічне та методичне знання з питань сучасної естрадної вокальної освіти учнів в мистецьких школах, що зумовлює науково-педагогічні перспективи подальшого дослідженння.

Література

1.Антонюк В. Аспекти професійного тезаурусу вокалістів. *Література. Фольклор. Проблеми поетики.* 2012. № 37, 1. С. 7-9.

2.Брилін Е. Аспекти розвитку естетичної свідомості педагога-музиканта в процесі творчої музичної діяльності. *Сб. научн. трудов SWORLD: Международное научное издание. Педагогика, психология и социология.* 2014. № 12. С. 68-73.

3.Winnie B. (2014). Contemporary Vocal Technique In The Choral Rehearsal: Exploratory Strategies For Learning. Doctor's thesis. Washington University of Washington.

4.Давидов М. Наукова термінологія як фактор інтелектуалізації музичної педагогіки (до проблеми формування самостійності професійного мислення молодого виконавця). *Таврійські студії. Мистецтвознавство.* 2012. № 1. С.63-82.

5.Калашник М. Идеальная форма музыкального тезауруса. *Science Review*. 2017. №7(7), 3. С. 8-13.

6.Караулов Ю. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. М. : Наука, 1981. 367 с.

Схема 1. Структура сучасного естрадного вокально-виконавського тезаурусу

7.Конен В. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М. : Музыка, 1994. 160 с.

8.Кулага Т. Методичні орієнтири застосування ІКТ у викладанні сучасного вокалу у дитячих школах мистецтв. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology*. 2018. Т. 6, № 4. С. 19-36.

9.Кунанець Н. Мацюк Г. Тезаурус як засіб опису термінологічних систем та знань предметної області «розумне місто». *Бібліотека. Наука. Комунікація. Стратегічні завдання розвитку наукових бібліотек* : матеріали Міжнар. наук. конф., 3–5 жовт. 2017 р. К. : НБУВ, 2017. URL: http://conference.nbuv.gov.ua/up/report_1499249365.doc (дата звернення: 17.10. 2019).

10. Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания. М. : Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. 784 с.

11. Lebon, R. (2006). The Versatile Vocalist: Singing Authentically in Contrasting Styles and Idioms. Lanhem, Maryland, Toronto, Oxford: Scarecrow Press Inc..

12. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М. : Сов. композитор, 1983. 262 с.

13. Петунин О. Тезаурус как методологическое основание для конструирования тезаурусного поля педагогической проблемы. *Знание. Понимание. Умение.* 2008. № 4. С. 50-53.

14. Плахотнюк В. Етнокультурні виміри поп-культури у становленні виконавських естрадних колективів. *Науковий огляд*. 2014. № 5 (6). URL: https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/245/398 (дата звернення: 17.10. 2019).

15. Рогушина Ю., Гладун А. , Штонда В. Розробка онтологічних терміносистем інформаційних ресурсів інтернет та їх когнітивних моделей у наукових дослідженнях. *Проблеми програмування.* 2010. № 2-3. С. 390-394.

16. Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі XX та XXI століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01. К., 2017. 19 с.

17. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : 26.00.01. К., 2017. 199 с.

References

1.Antonyuk, V. (2012). Aspects of professional thesaurus of vocalists. Literature. Folklore. Problems of poetics, 37(1), 7-9 [in Ukraine].

2.Brilin, E., (2014). Aspects of the development of aesthetic consciousness of a teacher-musician in the process of creative musical activity. Collection of scientific works SWORLD: International scientific publication / Pedagogy, psychology and sociology, 12, 68-73 [in Ukraine].

3.Winnie B. (2014). Contemporary Vocal Technique In The Choral Rehearsal: Exploratory Strategies For Learning. Doctor's thesis. Washington University of Washington [in English].

4.Davydov, M. (2012). Scientific terminology as a factor of intellectualization of musical pedagogy (to the problem of forming the autonomy of professional thinking of a young artist). Tavriyski studii. Art history, 1, 63-82. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_1_7 [in Ukraine]

5.Kalashnik, M. (2017). The ideal form of musical thesaurus. Science Review, 7(7), 3, 8-13 [in Russian].

6.Karaulov, Y. (1981). Linguistic design and thesaurus of the literary language. Moscow: Nauka Publishing House [in Russian].

7.Konen, V. (1994). Third layer: New mass genres in music of the XX century. Moscow: Music [in Russian].

8.Kulaha, T. (2018). Methodical Guidelines For The Use Of ICT In Teaching Contemporary Vocals In Children Schools Of Art. Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology, 6 (4), 19-36 [in Ukraine].

9.Kunanets, N. & Matsyuk, G. (2017). Thesaurus as a tool for describing terminological systems and knowledge of the subject area «smart city». Proceedings from International scientific conference «Library. Science. Communication. Strategic tasks of development of scientific libraries», Kyiv, October 5, 2017. Retrieved from URL: http://conference.nbuv.gov.ua/up/report_1499249365. doc [in Ukraine].

10. Lukov, Val. & Lukov, Vl. (2008). Thesauruses: The Subject Organization of Comprehensive Studies: Thesaurus Analysis of World Culture. "Humanitarian Knowledge. Moscow: Publishing House of the National Institute of Business [in Russian].

11. Lebon, R. (2006). The Versatile Vocalist: Singing Authentically in Contrasting Styles and Idioms. Lanhem, Maryland, Toronto, Oxford: Scarecrow Press Inc. [in English].

12. Milstein, Ya. (1983). Questions of theory and history of performance. Moscow: Soviet composer [in Russian].

13. Petunin, O. (2008). Thesaurus as a methodological basis for constructing a thesaurus field of the pedagogical problem. Knowledge. Understanding. Skill, 4, 50-53 [in Russian].

14. Plakhotnyuk V. (2014). Ethno-cultural dimensions of pop culture in the formation of performing variety groups. Naukoviy ogliad, 6 (5). Retrieved from URL: https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/ view/245/398 [in Ukraine]

15. Rogushina, Yu., Gladun, A. and Shtonda, V. (2010). Development of ontological terminologies of Internet information resources and their cognitive models in scientific research. Problems of programming, 2-3, 390-394 [in Ukraine].

16. Ryabov, I. (2017). Performing type as a phenomenon of piano culture at the turn of the XX and XXI centuries (on the material of the International competition of young pianists in memory of V. Horowitz). Extended abstract of candidate's thesis. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Kiev [in Ukraine].

17. Samaya T. (2017). *Vocal arts of variety as a factor of cultural life of Ukraine in the second half of the XX - beginning of the XXI century*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Leaders of Culture and Arts [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 09.02.2020
Прийнято до друку 12.03.2019

УДК 78.03
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221794

Цитування:
Лай Юеге. Історичні корені українського романсу у визначенні виконавських принципів його інтерпретації. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 154-159.

Lai Yuege (2020). History root of Ukrainian romance in determination of performance principle to his interpretation. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 154-159 [in Ukrainian].

Лай Юеге,
аспірантка Південноукраїнського педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8634-532X
yuegelai@hotmail.com

ІСТОРИЧНІ КОРЕНІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ У ВИЗНАЧЕННІ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИНЦИПІВ ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Метою роботи є історична аргументація «вростання» жанру генетично іспанського романсу в український художній світ з формуванням на хвилі становлення бідермайєра й сольного камерного вокалу в ньому, що успадковує традиції шляхетського музикування аристократії України й національної пісенної культури в цілому за її актуальною соціально-політичною спрямованістю. **Методологічну базу** роботи становить інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, зі спеціальним виділенням жанрово-стильового компаратива й герменевтического ракурсу згідно Г. Адлера, що був натхненником Б. Асаф'єва, а також підхоплено й складено в систему музичної історичної герменевтики в працях Лю Бінцяна, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві музична історична герменевтика залучається для пояснення феномена романсу в українській музиці й вибудовування концепції *мадригальності* українського романсу як самостійної культури вираження в композиторській і у виконавській практиці. Уперше в зазначеному ракурсі виявляються повороти від українського ліричного канта до романсовості й втіленості в неї практики духовного співу, шанованого бідермайєром і поколінням Т. Шевченка, що формував поемно-романсові переваги в композиції й у виконавстві. **Висновки.** Український романс як жанрова якість визначився в хронології його формування від XVIII на XIX ст. на перетинанні духовної лірики канта й європейськи-актуальних «іспанізмів», які історично висунулися з кінця XVIII на першу половину XIX сторіччя, зберігаючи ранньооперні виконавські установки, що йдуть від мадригального пограниччя духовного й мирського в мистецтві. Помежовність російського й українського романсу визначено кантовими джерелами того й другого, але зі спеціальним акцентуванням повчальності й філософічної споглядальності в українському романсі, що непохитно зберігав пісенно-мадригальні підстави своєї лірики. Істотне для України *поэмне – оспівуюче* – орієнтування романсової образності, натхненне поемним настроєм поезії Т.Шевченка, який черпав і в спадщині Оссіана, і в ірландсько-бриттських джерелах чернечої поезії, що живила у свій час мистецтво кобзарів-бандуристів у паралель і в продовження творчості бардів-філлідів. Відповідно, український романс містить переважно філософічно-повчальні *гимнічні* мотиви, які зосереджують засоби виразності в руслі самозначимої вокальності й не мають того відокремлення від пісенності-мадригальності, що характеризують інші національні романсові шари творчості. Для української романсової лірики особливо значимою є лінія романсу-елегії й відповідної ментальному настрою лірики *слізної покаянної сповідальності,* що диктує відповідні виконавські навички наслідування від церковної співочої традиції й духовних ракурсів трагічної любовної лірики мадригалу.

Ключові слова: український кант, романс, музичний жанр, мадригал і мадригальність, національний характер музики.

Лай Юеге, *аспирантка Южноукраинского педагогического университета имени К. Д. Ушинского*

Исторические корни украинского романса в определении исполнительских принципов его интерпретации

Целью данной работы является историческая аргументация «врастания» жанра генетически испанского романса в украинский художественный мир с формированием на волне становления бидермайера и сольного камерного вокала в нем, наследующего традиции шляхетского музицирования аристократии Украины и национальной песенной культуры в целом по ее актуальной социально-политической направленности. **Методологическую базу** работы составляет интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, со специальным выделением жанрово-стилевого компаратива и герменевтического ракурса последнего, как это завещано великим Г.Адлером, вдохновителем Б.Асафьева, а также подхвачено и сложено в систему музыкальной исторической герменевтики в трудах Лю Бинцяна, Е.Марковой и др. **Научная новизна** работы определена тем, что впервые в украинском и китайском музыковедении музыкальная историческая герменевтика привлекается для объяснения феномена романса в украинской музыке и выстраивания концепции *мадригальности* украинского романса как

©Лай Юеге, 2020

самостоятельной культуры выражения в композиторской и в исполнительской практике. Впервые в указанном ракурсе предстают повороты от украинского лирического канта к романсовости и внедренности в нее практики духовного пения, чтимого бидермайером и поколением Т.Шевченко, формировавшем поэмно-романсовые предпочтения в композиции и в исполнительстве. **Выводы.** Украинский романс как жанровое качество определилось в хронологии его формирования от XVIII к XIX ст. на пересечении духовной лирики канта и европейски-актуальных «испанизмов», которые исторически выдвинулись с конца XVIII на первую половину XIX столетия, сохраняя раннеоперные исполнительские установки, идущие от мадригального пограничья духовного и мирского в искусстве. Пограничье русского и украинского романса определено кантовыми истоками того и другого, но со специальной акцентировкой поучительности и философической созерцательности в украинском романсе, стойко сохранявшего песенно-мадригальные основания своей лирики. Существенна для Украины *поэмная – воспевающая* – ориентировка романсовой образности, вдохновленная поэмным настроем поэзии Т.Шевченко, черпавшего и в наследии Оссиана, и в ирландско-бриттских истоках монашеской поэзии, питавшей в свое время искусство кобзарей-бандуристов в паралель и в продолжение творчества бардов-филлидов. Соответственно, украинский романс содержит преимущественно философически-поучительные *гимнические* мотивы, которые сосредотачивают средства выразительности в русле самозначимой вокальности и не имеет той отделенности от песенности-мадригальности, которая характеризует иные национальные романсовые пласты творчества. Для украинской романсовой лирики особо значима линия романса-элегии и соответствующая ментальному настрою лирика *слезной покаянной исповедальности,* что диктует соответствующие исполнительские навыки приемственности от церковной певческой традиции и духовных ракурсов трагической любовной лирики мадригала.

Ключевые слова: украинский кант, романс, музыкальный жанр, мадригал и мадригальность, национальный характер музыки.

Lai Yuege, *Aspirant of Southern-Ukrainian pedagogical University of the name K.D.Ushynsky*

History root of Ukrainian romance in determination of performance principle to his interpretation

The purpose given work is a history argumentation of the "entering" of genre genetic spanish romance in ukrainian artistic world with his forming on wave of the biedermeier and solo chamber vocal in him, inheritting traditions to have music of aristocracies of the Ukraine and national song cultures as a whole on her actual social-political directivity. **Methdological base** of the work forms intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, with special separation genre-cstyle comparison and hermeneutics forshortening of the last, as this bequeathing great G.Adler, which directed studies Asafiev, as well as it was perceived and built in system music history hermeneutics in works Liu Binjang, E.Markova and others. **Scientific novelty** of the work is determined that that for the first time in ukrainian and chinese musicology musical history hermeneutic is attracted for explanation of the romance phenomenon in ukrainian music and straightening to concepts madrigal type of ukrainian romance as independent culture of the expression in composer and in performance practical person. For the first time in specified forshortening appear the tumblings from ukrainian lyrical chant to romance type and presence in it practical persons of the spiritual singing, honoure biedermeier and generation of T. Shevchenko, formed poem-romance preference in compositions and in performance art. **The findings.** Ukrainian romance as genre quality was defined in chronologies of his shaping from XVIII to XIX cl. on intersection spiritual lyric poets edging and european-actual " spanisms", which were historically brought forth with the end XVIII on the first half XIX centuries, saving early-operatic performance installation, going from madrigal border position of spiritual and worldly in art. Border situation of russian and ukrainian romances is determined chant headwaters that and the other, but with special accentuation of instructivity and philosophical contemplation in ukrainian romance, firmly saved the song-madrigal basis its lyric poets. Essential for Ukraine poem - admiring – orientation of romance figurativeness, inspired poem shall adjust of the poetries T.Shevchenko, culled and in heritage of Ossian, and in irish-briton headwaters to monastic poetry, supplied in due course art of the itinerant players on a kind of lute – bandore-players in parallel and in continuation creative activity bards-felleds. Accordingly, ukrainian romance contains mainly philosophical-inctructive *hymn* motives, which concentrate the facility of expressiveness in riverbed self-significant vocal type and has not that of autonomy to song-madrigal type, which characterizes other national romance layers creative activity. For ukrainian romance lyric poets specifically significant line romance-elegies and corresponding to mental mindset lyrics *lachrymal penitent faith* that dictates the corresponding to performance skills of acceptability from church singing traditions and spiritual forshortening tragic amorous lyric poets madrigal.

The keywords: ukrainian chant, романс, music genre, madrigal and madrigal type, national character of the music.

Актуальність названої теми визначена потребами виконавської практики, в якій вокальні достоїнства українського романсу визначають постійний інтерес до цього роду композицій, які у типології канту як духовному співі мають потужне джерело, спільне з витоком української пісні і не тільки з нею. Даний жанровий тип становить зв'язок і з високою аріозністю, і з популярною пісенною сферою, що надає принадності в найширшій аудиторії – як у Європі, так і в інших країнах, в Китаї у тому числі.

Українському романсу присвячені множинні дослідження, у тому числі це розробки Л. Корній, Т. Булат [1], Ю. Малишева, а також

монографічні описи творчості авторів, що множинно звертаються до творчості композиторів, які з охотою завжди писали у заявленому жанрі. Справедливо відзначаючи розмаїтість змістовно-структурних виходів романсу, указуючи на сутністність контактів його з іншими вокальними великими й малими формами, недооціненою у дослідженнях є генеза даного жанру, народженого в Іспанії [8; 9], у його аналогіях до національних форм вокальної музики, як вони зложилися від кінця XVIII до початку XIX ст., витиснувши з музичних переваг культуру канта й пісні і конкуруючи зі значимістю арій як у Європі в цілому, так і в Україні, але особливо дотримуючись не порваного зв'язку з культурою мадригала, що мала особливу принадність в мистецьких вподобаннях України.

Метою роботи є історична аргументація «вростання» жанру генетично іспанського романсу в український художній світ з формуванням на хвилі становлення бідермайєра й сольного камерного вокалу в ньому, що успадковує традиції шляхетського музикування аристократії України й національної пісенної культури в цілому за її актуальною соціально-політичною спрямованістю.

Наукова новизна роботи визначена тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві музична історична герменевтика залучається для пояснення феномена романсу в українській музиці й вибудовування концепції *мадригальності* українського романсу як самостійної культури вираження в композиторській і у виконавській практиці. Уперше в зазначеному ракурсі виявляються повороти від українського ліричного канта до романсовості й втіленості в неї практики духовного співу, шанованого бідермайєром і поколінням Т.Шевченка, що формував поемно-романсові переваги в композиції й у виконавстві.

Історично так склалося, що романс, пісня становлять історично-змістовно зв'язані типології співочої культури, вони сходять до традицій Старожитності, а у Середньовіччі були запліднені релігійним співом, що у Європі мав винятково християнську основу і породив різноманіття духовної позацерковної лірики, яка у вигляді кантів, канцон, кондуктів, кансьон, шансон, *мадригалів* (італійських і бриттсько-англійських) склали в добу Ренесансу могутній співацький базис європейського музикування у цілому.

Цей тип співу, пов'язаний із духовними витоками за значенням і стилем, зазначеним латинським терміном cantus planus («плавний спів»), базувався на головному культурному надбанні середньовічної Європи – на співочих традиціях, вироблених для Європи мистецтвом Візантії. А остання зіграла для Європи ту ж роль, що Китай епох Тан і Сун для всього Далекого Сходу. Базою української, пізніше російської і загалом східно-слов'янської співочої практики стала культура *канта,* жанру, що означав, як показано вище, духовний позацерковний спів [3, 233].

Він містив опору на триголосся як символ християнської Трійці, узагальнивши від XVI до XVII століття більш ранні традиції церковної *контрастної поліфонії*, яка в Новгородській, а, значить, і в Київській Русі отримала назву *путьового трьохрядкового* співу, де співали *за путтьовою* головною мелодією, розташованої переважно у середньому голосі. А це давало спільну фактурну ознаку названого древньо-руського співу із французьким *дискантом,* із *бриттсько*-англійським *гімелєм,* з грузинським церковним і поза церковним славильним співом, із практикою раннього італійського й англійського *мадригалу* (від *mater,* тобто «материнської» головної мелодії у верхньому або в середньому голосі) та ін.

Україна Золотої козацької доби XV-XVI ст., що входила до складу Ягеллонської Польщі-Литви, яка була єдиною державою Європи, в якій у правлячих структурах нарівно сиділи представники різних конфесій – Православ'я і Католицтва, а контакти з Італією були досить жвавими на основі шанування візантійських витоків *калофонії,* буквально *«прекрасного співу»,* що згодом переклали італійською як bel canto. Так із візантійського джерела формувалися співацькі принципи як Італії прекрасної, що згодом породила оперу, так і «українського bel canto», заохочуваного церквою, що дорожила своїм Православ'ям і успадковуваністю його від візантійського витоку.

Українська народна й популярна авторська пісня, і це спільна риса з російською популярною пісенністю, до сьогоднішнього дня опирається на *кантове-мадригальне* (йдеться про практику канта-канцони раннього італійського і англійського-бриттського) три-, двоголосся. У ньому два верхніх голоси йдуть у терцію або сексту, а головна («материнська») мелодія звучить частіше у більш низькому регістрі, а верхній називається «второю», тому що «вторить-повторює» основний наспів на терцію або сексту вище. А нижній голос (бас) рухається більш вільно, хоч і складає варіант все тієї ж мелодичної лінії, даючи гармонічну опору на тонічні або інші співзвуччя.

Класика російського і особливо українського романсу й сьогодні є «мадригальною», оскільки, крім зазначеної фактурної прикмети (навіть при

співі соло інструментальний супровід «підтримує» у мелодії «втору» й опору на акордику басу), є така якість, обов'язкова для мадригалу: текст може йти від першої особи, але фактура реально багатоголосна, подібно до *церковної,* в розвиток *піднесеного, урочистого* характеру лірики канта з її установкою на *оспівування-уславлення.*

У цьому аспекті дещо умовно виступає зазначення українського романсу як «солоспіву», оскільки за тим сольним звучанням завжди постає тенденція двох-, триголосся, причому, часто всупереч текстово-сюжетній «підказці». Так, знаменитий романс-пісня М.Лисенка «Коли розлучаються двоє» усталена у виконанні двох співаків, частіше це дует чоловічих голосів, «натуральніше» співвідношення жіночий – чоловічий голоси, закладене композитором, не дотримується, як правило.

І якщо для російської музики XVIII століття називають «сторіччям пісень», при тому що державне буремне будівництво, внутрішні соціальні потрясіння, множинні війни, участь у заходах Першої технічної революції, що охопила Європу і світ, як би не сприяли цьому пісенно-вокальному визначенню. Але так було – і найбільшою мірою це йшло від України, від практики навчання в Глухівській школі, яка постачала російському імператорському двору високоосвічених музикантів, в центрі яких була блискуча родина графів, згодом князів Розумовських. А висунення на перший план російського музичного професіоналізму українських композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, українців за походженням В. Трутовського, Є Фоміна засвідчує самим фактом існування першість України у творенні «сторіччя пісень».

У цілому старовинний кант, змістовність якого охоплювала теми-образи від релігійної споглядальності до світлої любовної лірики і державно-стверджуючої славильності, по-різному реалізовувалася в російському й українському мистецтві. Славильний кант, навіть з відтінками мілітарності, став здобутком російського мистецтва, його втілення – привілея хорових оперних та ораторіальних партитур типу «Мінін і Пожарський» українця за походженням С.Дегтярьова (Дегтяревського), «Слався» з фіналу «Життя за царя» М.Глинки, хора «Слави» з Прологу «Князя Ігоря» А.Бородіна. Український же кант – камерний і ліричний, з повчально-юмористичними текстами типу «Ой під вишнею, під черешнею» з п'єси І.Котляревського, прийнятого в обробці М.Лисенком в його оперу «Наталка-Полтавка».

Та секуляризація через державобудівні q мілітарні заходи російського канту мала антитезу у сентименталістському його переломленні – і у відстороненні від акапельної церковної за витоком фактури. Російський кант і його сентименталістські переломлення як «солоспіви з фортепіанним акомпанементом» відповідали підсумкам раціоналістично-церковноборчому пафосу XVIII: «нова російська пісня» позбавлялася духовних стильових прикмет канта, згідно «духу часу» за Г.Гегелем [2].

Українська творча думка і музичні спрямування в ній мала особливий відтінок: Г.С.Сковорода – філософ-унікум для XVIII ст., що зберігає цінності Віри при глибокій і багатоступеневій науковій діяльності. І український кант віддзеркалив ту особливу путь мислення: даний жанр не мілітаризується і не сентименгталізується, він зближується з пісенною і актуалізованою для Європи романсовою сферою, привносячи в неї свою, кантову, філософічну повчальну споглядальність.

Перша половина XIX сторіччя відзначена стала інтенсивним розвитком романсу – жанру, який органічно увійшов в національні вокальні надбання європейських країн і народів, чому були об'єктивні історичні причини. Адже перша половина названого століття відзначилася розвитком напрямку *бідермайєра,* що зложилося в упередження і в паралель до романтизму [5, 145-149], що мав спеціальні проекції в Україну – див. живопис Г.Сороки, творчість В.О.Гоголя, батька великого письменника М.В.Гоголя, ін. Бідермайєр і романтизм мали спільні ознаки (пошуки ідеального в релігійній сфері, що їх разом відрізняло від антицерковних спрямувань XVIII сторіччя, інтерес до національного вираження, довіра до малих форм у мистецтві, шанування ранньохристиянських традицій) і суттєві відмінності (безконфліктність, патріархальність, політичний консерватизм бідермайєра – і «демонізм» антитез романтиків, революційний протестуючий тонус вираження, тяжіння до грандіозності масштабів у романтиків у протиріччі з інтересом до малих форм і т.п.).

Бідермайєр надихав ідилічні образи Т.Шевченка – типу «Садок вишневий коло хати», живив «кельтські настрої» в напрямі поем Оссіана [6], забезпечивши саме *поемне* жанрове подання всіх масштабних історичних і побутово-психологічних композицій. В статті О.Маркової [4] освіщалася спорідненість Т.Шевченка із традиціями «древлєзахідного Православ'я», зумовлене його вихованням в родині спадкоємця освіченості козацької еліти Запорізької Січі, що й зумовило жадібне «поглинання» матеріалів

«кельтського відродження» в умовах бідермайєра і раннього романтизму.

Бідермайєр вніс істотний коректив у камерно-вокальне мистецтво як спів не тільки під акомпанемент фортепіано, але й з активним залученням гітари і кобзи, торбана в Україні. Відомо, що Шевченко був прекрасним гітаристом і грав на вказаних національних інструментах, які історично були спадкоємними по відношенню до інструментарію філідів-бардів православної Ірландії-Британії [7, 30], співвідносних із соціальними показниками діяльності бандуристів і кобзарів в Україні. І тут висувається принцип повсюдного захоплення в Європі циганською піснею й романсом, які усвідомлювалися в безпосередньому зв'язку із традиціями Іспанії, що були наближеними до історичних перипетій Росії й України від XVIII до XIX сторіч.

Музичною традицією Іспанії ще від XV ст. вибудувався романс (від Roma – Рим), який сформувався на хвилі підйому Реконкісти, тобто у відвоюванні Батьківщини у загарбників-маврів, і відзначався духовним і героїчним змістом, а також свободою впровадження мовленнєвих зворотів і інструментальних програшів [8, 694-697; 9, 468-469]. Романс знайшов величезну популярність у Європі й особливо в Росії після подій війни з Наполеоном, яка саме в Іспанії і в Росії прийняла характер народної релігійної війни, в якій Запорізькою січчю виховані кубанські козаки уславилися в боях із кіннотою Марата, якій тільки вони і мадьяри-гусари здатні були протистояти.

Романс з його філософською споглядальністю і духовною спрямованістю вираження [11] виходив на грань кантово-пісенних надбань України, минаючи речитативні суб'єктивації російської романсовості і тяжіючи до надособистісних гимнічних втілень елегічних чи захоплено-цілеспрямованих образів. І якщо «російською піснею» стали назвати романси із фортепіанним супроводом, але з обов'язковою вираженістю ознак народної поетики у тексті і інтонаційно-мелодичному її втілення, то саме представництвом народної традиції в романсовості постали пісні-романси М.Глинки українською мовою - «Не щебечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» на сл. В.Забіла.

Український романс складався від початку у руслі лірично-елегійної палітри, в якій органічно розкладалися прокантові лірично-повчальні складові. Український романс (див. матеріали Т.Булат [1]) дивно точно вписався у цей елегійно-ліричний різновид жанру, у ряді якого - романс М.Лисенка «Коли розлучаються двоє», що органічно наповнюється в дусі канта двоголоссям, утворюючи романс-дует. І по-мадригальному в нестійкій рівновазі сольного або дуетного або тріо-звучання з'являються знамениті українські романси «Дивлюсь я на небо» з музикою М.Петренко й «Чорнії брови, карії очі» (музика К.Думитрашка й Д.Банківського), в яких *слізна сповідальність виразу* віддзеркалює ґрунтовність ісихастської традиції в Україні (див.значущість значень *сліз, плачу* і т.п. в художній лексиці Т.Шевченка [11, 64-65]).

Український романс рясно представляє ці романси-гимни - і першим повинен бать названий «Садок вишневий коло хати» М.Лисенка за ідилією Т.Шевченка, «Стоїть гора високая» на текст Л.Глібова, ін. Численні романси Я.Степового (Якименка) і його брата Ф. Акименка на грані століть суттєво доповнили твори цього типу М.Лисенка.

Зроблена характеристика українського романсу класичного періоду XVIII-XIX ст. має природні проекції в камерно-вокальні відкриття у «антиромантичному» XX столітті. І якщо в XIX сторіччі піджанр «східного» романсу в Україні не виділився, то в XX столітті збагачується циклом Б.Лятошинського на вірші китайських поетів епохи Тан. А національно-народну інтерпретацію романс одержав у творчості високоталановитого композитора А.Кос-Анатольського, який привніс подих Західної України в багатства мадригальної ліричної пісенності-романсовості України Центральної, Східної й Південної.

Сатиричні-комічні романси-пісні прийняли гротескний характер «романсів навпаки», у продовження яких працювали високообдаровані вихованці Б.Лятошинского В.Сильвестров, Л. Грабовський та ін. Самостійне значення отримав романсовий внесок таких авторів як І. Карабиц, В. Губаренко, Ф. Надененко, Т. Малюкова-Сидоренко і її творчих нащадків у вигляді вихованок одеської композиторської школи Ю. Гомельської, К .Цепколенко й багатьох інших майстрів.

Висновки**.** Український романс як жанрова якість визначився в хронології його формування від XVIII на XIX ст. на перетині духовної лірики канта й європейськи-актуальних «іспанізмів», які історично висунулися з кінця XVIII на першу половину XIX сторіччя, зберігаючи ранньооперні виконавські установки, похідні від мадригального пограниччя духовного й мирського в мистецтві. Помежованість російського й українського романсу визначено кантовими джерелами того й другого, але зі спеціальним акцентуванням повчальності й філософічної споглядальності в українському романсі, що непохитно зберігав пісенно-мадригальні підстави своєї лірики.

Істотне для України *поемне – оспівуюче* – орієнтування романсової образності, натхненне

поемним настроєм поезії Т.Шевченка, який черпав і в спадщині Оссіана, і в ірландсько-бриттських джерелах чернечої поезії, що живила у свій час мистецтво кобзарів-бандуристів у паралель і в продовження творчості бардів-філідів. Відповідно, український романс містить переважно філософічно-повчальні *гимнічні* мотиви, які зосереджують засоби виразності в руслі самозначимої вокальності й не мають того відокремлення від пісенності-мадригальності, що характеризують інші національні романсові шари творчості. Для української романсової лірики особливо значимою є лінія романсу-елегії й відповідної ментальному настрою лірики *слізної покаянної сповідальності,* що диктує відповідні виконавські навички наслідування від церковної співочої традиції й духовних ракурсів трагічної любовної лірики мадригалу.

Література

1. Булат Т.П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии… см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени.
3. Кант *Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред.Ю.Келдыш.* Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 233.
4. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст.. // Музична україністика: сучасний вимір. К.-Івано-Франківськ, 2008. С. 122-128.
5. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.
6. Оссиан *Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред. А. Сурков. Т.5.* Москва: Советская энциклопедия, 1968. С. 485-486.
7. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Курс лекций для орк.факультетов (струн.отдел.) музыкальных вузов. – Новосибирск: Новосибгос. консерватория им. М.И. Глинки, 1994. – 143 с. Барды-филлиды с. 30, Истребление 1642 с. 41.
8.Романс [Васина-Гроссман В. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред.Ю.Келдыш. Т.4.* Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 694-697.
9. Романс *Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред.Ю.Келдыш.* Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 468-469.
10. Романс [М.Л.Гаспаров. Романсеро [Н.И.Балашов. Романсы испанские [М.Л.Гаспаров, Н.И.Балашов. *Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред. А.А Сурков. Т.6.* Москва, Сов.энциклопедия, 1971. С. 367, 367-368, 368-369.
11. Сокол О.В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одесса, «Астропринт», 2014. 276 с.

References

1. Bulat T.P. (1979) Ukrainian romance. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]
2. Hegel G. The Lectures on histories of philosophy… see "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit. URL: https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени. Гегель Г. www.ru.wikipedia.org / wiki / Гегель_Дух своего времени [Electron resourse]. [in Russian]
3. Chant (1990) *The music encyclopedic dictionary. Editor-in-chief Yu.Keldysh.* Moskow: Sov.encyklopediya. P. 233[in Russian].
4. Markova O. (2008) Erudition to early orthodox church tradition in domestic artistic culture and her influence upon music XIX century. *Music science about Ukraine: modern measurement.* P. 122-128. Kyiv-Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Muravska O. (2010) The essays on histories of the foreign music culture. Iss.1. Odesa, Drukarskyi dim [in Ukrainian].
6. Ossian (1968) *The short literary encyclopedia in 9-ti volumes. The Editor-in-chief A. Surkov.* V.5. Moscow, Sov.encyklopediya. P. 485-486 [in Russian].
7. Pokrovskaja N. (1994) The history of perpormance art on harp. The course of lecture for orchestral faculty (the string branch) music high educational institutions. - Novosibirsk: Novosibirsk state conservatory name M.I. Glinka [in Russian].
8. Romance *(*1990) *The music encyclopedic dictionary. Editor-in-chief Yu.Keldysh.* Moskow: Sov.encyklopediya. P. 468-469 [in Russian].
9. Romance [Vasina-Grossman (1978) *The music encyclopedy in 6 volumes. The Music encycloped Editor-in-chief Yu.Keldysh. V.4.* Moskow: Sov.encyklopediya. P. 694-697 [in Russian].
10. Romance [M.L.Gasparov. Romansero [N.I.Balashov. Romances spanish [M.L.Gasparov, N.I.Balashov (1971) *The short literary encyclopedia in 9-ti volumes. The Editor-in-chief A. Surkov.* V.6. Moskow: Sov.encyklopediya. P. 367, 367-368. 368-369.
11. Sokol O.V. (2014) Performance notes: image of the world and music style. Odessa: Astroprint[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.03.2020
Прийнято до друку 28.04.2020

УДК 780.641:398.21 (=581)](045)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221796

Лі Ян,
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4877-0552
237510158@QQ/com

Цитування:
Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 160-165.

Li Yan (2020). Semantic functions of the magic flutein chinese folktales. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 160-165 [in Ukrainian].

СЕМАНТИЧНІ ФУНКЦІЇ ЧАРІВНОЇ ФЛЕЙТИ В КИТАЙСЬКІЙ НАРОДНІЙ КАЗЦІ

Мета дослідження – визначити семантичні функції чарівної флейти в структурі та змісті китайських народних казок. **Методологія дослідження** базується на взаємодії семантичного, структурно-функціонального, типологічного видів аналізу, а також розроблених О. Г. Рощенко міфолого-символічного й інтро- та екстраміфологічного підходів [5]. **Наукова новизна** полягає у визначенні: семантичних функцій чарівної флейти в китайських казках (рятівної, охоронної, переможної, гармонізуючої, медійної, караючої, метаморфізуючої, сповідальної, монологічної; сховища сакральних знань, пробудження любовного почуття, голосу любові; магічного предмета); характерних сюжетних мотивів (виготовлення інструмента, викрадення нареченої/сестри, її пошуки, ходіння до потойбічного світу, перемога над злом, визволення, повернення світової гармонії), що оформлюються у цілісну чарівну оповідь за допомогою магічного музичного інструмента. **Висновки.** У китайській народній казці чарівна флейта постає як магічний музичний інструмент із мрійливою, самовідданною жіночою душею, природним розумом, жагою допомогати людям. Діапазон часу-простору флейтової сповіді в китайських казках безмежний. Призначення флейти – оспівувати подвиги героїв, бути живим втіленням пам’яті народу. Китайським казкам про чарівну флейту властиві міжсюжетні зв’язки, закон переміщення, коли складові частини однієї казки переміщуються до іншої. У підсумку аналізу китайським казкам про чарівну флейту запропоновано надати окремий змістовний статус.

Ключові слова: семантичні функції, сюжетні мотиви, чарівна флейта, магічний предмет, китайська народна казка, перетворення, сакральний хронотоп, людина, яка грає.

Ли Ян, *аспирант кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры*

Семантические функции волшебной флейты в китайской народной сказке

Цель исследования – определить семантические функции волшебной флейты в структуре и содержании китайских народных сказок. **Методология исследования** базируется на взаимодействии семантического, структурно-функционального, типологического видов анализа, а также разработанных Е. Г. Рощенко мифолого-символического, интро- и эсктрамифологических подходов [5]. **Научная новизна** состоит в определении: семантических функций волшебной флейты в китайских сказках (спасительной, охранительной, победной, гармонизующей, медийной, карающей, метаморфизирующей, исповедальной, монологической; хранилища сакральных знаний, пробуждения любовного чувства, голоса любви; магического предмета); характерных сюжетных мотивов (изготовления инструмента, похищения невесты/сестры, ее поиски, хождения в потусторонний мир, победа над злом, освобождения, возвращения мировой гармонии), которые формируют целостный волшебный рассказ при помощи магического музыкального инструмента. **Выводы.** В китайской народной сказке волшебная флейта предстает как магический музыкальный инструмент с мечтательной, жертвенной женской душой, природным умом, жаждой помощи людям. Диапазон времени-пространства флейтовой исповеди в китайских сказках бесконечен. Предназначение флейты – воспевать подвиги героев, быть живым воплощением памяти народа. Китайским сказкам о волшебной флейте свойственны межсюжетные связи, закон перемещения, когда составные части одной сказки перемещаются в другую. В результате анализа китайским сказкам о волшебной флейте предложено предоставить самостоятельный содержательный статус.

Ключевые слова: семантические функции, сюжетные мотивы, волшебная флейта, магический предмет, китайская народная сказка, превращение, сакральный хронотоп, человек играющий.

Li Yan, *postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture*

Semantic functions of the magic flutein chinese folktales

Puspose of the article. The relevance of the study makes necessary the characterization of the semantic functions of a flute formed in Chinese fairy tales, in order to determine their significance in the composer’s and performing creative work of the Celestial Empire during the 20th–21st centuries at the subsequent stages of the development of the scientific thought. **The aim of the paper** is to determine the semantic functions of the magic flute in the structure and

©Лі Ян, 2020

content of Chinese folk tales. **The methodology** is based on the interaction of semantic, structural and functional, typological types of the analysis, as well as the mythological and symbolic and intro- and extra-mythological approaches developed by O. H. Roshchenko [5]. **Scientific novelty** consists in defining: the semantic functions of the magic flute in Chinese tales (saving, protective, victorious, harmonizing, media, punishing, metamorphosed, confessional, monological; repositories of the sacred knowledge, the awakening of a love feeling, the voice of love; a magic item); characteristic plot motifs (making an instrument, kidnapping (abducting) a bride / a sister, searching for her, going to the other world, defeating the evil, liberation, restoring the world harmony), that are formed into a holistic magical story using a magical musical instrument. **Conclusions.** In a Chinese folk tale, the magic flute appears as a magical musical instrument with a dreamy, sacrificial female soul, natural mind, and a thirst for helping people. The time-space range of a flute confession in Chinese tales is endless. The mission of the flute is to sing the deeds of heroes, to be a living embodiment of the people's memory. Chinese fairy tales about the magic flute are characterized by interplot connections, the law of displacement when the components of one fairy tale move to another. As a result of the analysis of the research material, it is proposed to provide an independent substantive status to Chinese fairy tales about the magic flute.

***Key words*:** semantic functions, plot motifs, magic flute, magic item, Chinese folk tale, transformation, sacred chronotope, homo ludens.

Постановка проблеми. Китайські чарівні казки, що, за І. Чирко, «з'явилися, певно, тоді, коли утворилася китайська держава», тобто «понад три з половиною тисячі років тому» [1, 5], постають джерелом усвідомлення семантичних функцій флейти – одного з найстародавніших музичних інструментів Піднебесної. Сформовані в прадавні часи, китайські чарівні казки як відображення національної ментальності містять збережену сакральну інформацію про виникнення та призначення флейти, що донині відіграє важливу роль у національній художній культурі. Китайська флейта постає як персонаж (оповідач) чарівних казок, завдяки якому в казковому сюжеті відбуваються чудові події, як атрибут (магічний предмет), що супроводжує героя в його мандрівках у потойбічний світ, сприяючи перемозі добра у боротьбі з втіленням зла. За участі флейти на переломних етапах у розвитку сюжету китайських казок відбуваються метаморфози, магічні перевтілення.

Аналіз останніх досліджень. За В. Я. Проппом, «під функцією розуміється вчинок дійової особи, важливий з точки зору його значущості для розвитку дії» [4, с. 31]. Саме дія, що визначає розвиток сюжету чарівної казки, набуває значення функції. Визначення семантичних функцій чарівної флейти в строкатих сюжетах китайських казок (про строкатість європейської оперної казки див. роботу О. Г. Рощенко [6, с. 172–191]) передбачає встановлення тих дій за її участю, що обумовлює магічний зміст сакрального цілого. Чарівні казки, за В. Я. Проппом, є казками в безпосередньому сенсі [4, с. 6]. Відомі китайські казки про флейту як сакральний предмет слід віднести до класу чарівних – носіїв безпосереднього казкового змісту. Хоча китайські казки про чарівну флейту досі не набули окремого змістовного статусу в наукових працях, слід зазначити, що їх логічно об'єднати у своєрідний цикл, сформований навколо магічної ролі чарівної флейти в сакральному часі-просторі Піднебесної.

Мета дослідження – визначити семантичні функції чарівної флейти в структурі та змісті китайських народних казок.

Виклад основного матеріалу дослідження. Казкові сюжети про китайську флейту складаються з комплексу мотивів, що переходять з казки до казки. Серед характерних сюжетних мотивів казок про чарівну флейту – викрадення нареченої/сестри, її пошуки та визволення з іншого світу, ходіння визволителя до потойбічного світу (підземного або небесного), врятування володарем чудесного предмета полоненої дівчини і можливе одруження з нею, перемога знедоленого героя-змієборця у боротьбі зі злом (змієм або злими родичами). Як магічний предмет, чарівна флейта сприяє гармонізації світу. Герой, озброєний флейтою, перемагає сили зла, проявляючи свої таланти. Сюжетні мотиви, об'єднані за логікою дива, оформлюються в цілісну чарівну оповідь за допомогою магічного інструмента – флейти.

«Казка старої флейти» містить сакральні знання про виникнення, зовнішній вигляд, призначення, долю музичного інструмента. За класифікацією В. Вундта (викладена у праці «Völkerpsyhologie» – «Психологія народів»), вона має бути віднесеною до класу казок про походження – Abstammungsmärchen (цит. по: Пропп В. Я. [4, 14]. Набувши жанрових ознак оповіді, викладеної від імені флейти, казка постає як сповідь музичного інструмента. Одухотворення флейти, її анімація – умова формування семантичних функцій музичного інструмента в китайській чарівній казці. Голосу флейти призначена семантична функція сповіді (сповідальність), монологу (монологічність) від першого лиця, розкриття потаємних сторін душі героїні. Винахід людини, виготовлений нею власноруч, флейта набуває гносеологічної й

онтологічної функцій, виконує своє призначення – служіння людству. Лаконічний опис зовнішнього вигляду флейти, покритої «чорним блискучим лаком» [7, 14], важливий з органологічної точки зору.

«Казка старої флейти» містить інформацію з точки зору до-історії музичного інструменту, передумов його народження. Входження до «лабіринту казкової різноманітності» [4, 7], вибудованому в оповіді старої флейти, розпочинається до перетворення паростку бамбуку на музичний інструмент, охоплюючи весь казковий час-простір. Від імені старої флейти викладено етапи перетворення звичайного бамбукового паростку на музичний інструмент, поступове усвідомлення власного призначення. Розповідь старої флейти охоплює межі казкового китайського всесвіту.

Умова магічної метаморфози – трансформація монологу на діалог, що формується внаслідок співставлення реплік бамбукового паростка-дівчини і паростка-брата, що мріють про завершення свого рослинного існування з метою майбутнього служіння людям. Два шляхи служіння окреслені в мрійливій уяві паростків бамбуку. Бамбуковий паросток із жіночою душею (майбутня флейта) мріє про допомогу постійну, таку, що триває роками, для чого необхідно бути «такою розумною, щоби завжди бути корисною людям». Натомість бамбуковий паросток із чоловічою душею мріє про іншу долю: для брата майбутньої флейти «найкраща допомога – у тяжку хвилину».

Матеріалізація мрій брата і сестри (бамбукових паростків) обумовила їх прийдешні перетворення. Бамбуковий паросток із чоловічою душею перетворюється на смолоскип; вщент згорівши, він рятує людей, що заблукали вночі. Бамбуковий паросток із душею дівчини, зрізаний чоловіком, який дбайливо прорізав у ньому дірочки та вкрив лаком, стає флейтою, супроводжуючи людину довгі роки, переходячи як духовний спадок від покоління до покоління.

Завершення казки постає як концентроване викладення досвіду та переживань душі флейти – сховища «радісних і сумних» спогадів, [7, 16]. Але навіть тоді, коли флейта співає «свою найвеселішу пісню», у її голосі бринить «одна сумна нотка»: флейта ніколи не забуває про свого брата [7, 17]. Останній розділ казки – своєрідна мораль, викладенння головної ідеї, де концентровано подано справжнє призначення інструмента, осмислене упродовж довгого життя. Визнаючи правоту брата, стара флейта вважає: «краща допомога – це допомога у біді». Її голосу підвладно виразити настанови загиблого брата: «Якщо ви щиро хочете надати допомогу іншим, ви не маєте права думати про себе». Співаючи про брата, флейта перетворюється на втілення пам'яті про подвиг в ім'я людства. «Якщо людина втомилася або сповнена відчаєм, я намагаюся примусити її йти уперед. Я ніколи не перестаю співати, але я … перестала думати про те, скільки я буду жити. І знаю єдине: як би гарно я не співала, я ніколи не стану краще свого брата» [7, 17]. Головне призначення флейти – оспівувати подвиги героїв, які віддали життя за щастя людей, бути живим втіленням пам'яті народу. І хоча на завершення казки флейта визнає: «Усі мої пісні не варті того світла, що освітлило долину і допомогло знайти дорогу темної-темної ночі» [7, 17], її пісенний голос оспівує рятівне світло, а жіноча душа музичного інструмента стала тим святилищем, де зберігається джерело невгасимої пам'яті про героїв.

Саме в до-флейтовому, рослинному «періоді» існування містяться передумови перетворення бамбукового паростку із дівочо-жіночою душею на музичний інструмент. Мрії одухотворених рослин про власне призначення, служіння людині передують чарівному перетворенню природного явища на творіння рук людських. Передумова перетворення – втілення мрії про служіння людині, здатність на жертовність та подвиг в її ім'я.

Виходячи зі змісту «Казки старої флейти», слід зазначити, що в контексті китайської музичної культури флейта постає як інструмент, що має мрійливу, самовіддану жіночу душу, жіночий тембр інструментального голосу; властивий жіночій душі музичного інструмента природний розум обумовлює постійність допомоги людям. Але предметом оповіді інструмента із жіночою душею стає подвиг, створений чоловіком. У духовних межах казки поєднується минуле і майбутнє: діапазон часу-простору флейтової сповіді не знає меж, тяжіючи до вічного і безкінечного.

Рятівну функцію має музичний інструмент у чарівній казці «Золота сопілка», що містить такі сюжетні етапи розвитку, як викрадення злим драконом дівчини, народження провіденційного героя-рятівника, його ходіння в потойбічний світ, неочікувана поява сопілки (магічного предмета), битва з драконом та перемога над ним і щасливе повернення додому. Якщо в «Казці старої флейти» міститься історія створення музичного інструмента за участі людини, то в «Золотій сопілці» поява сакрального предмета постає як божественний дар, знак небесного покровительства, майбутньої перемоги героя над злом. На відміну від «старої флейти», золота сопілка має втаємничене, божественне походження. Уведення своєрідного двійника флейти – сопілки

(сакрального предмета) до сюжету казки постає як результат першого подвигу героя (усунення каменю, що загородив дорогу) на шляху до порятунку старшої сестри, викраденої драконом. Під «чарівні звуки» золотої сопілки, на якій грав Ян Мейцзи, «танцюють жуки, черв'ячки, жаби, ящірки» [1, 143]. Чарівний голос сопілки пробудив оточуючий світ до танцю: чим гучніше грає сопілка, тим швидше кружляють істоти «у вихорі танцю»; коли ж вона стихає, танок припиняється. У сюжеті казки «Золота сопілка» розміщені три танці – комах і два танці дракона. Якщо перший танець чудовиська під звуки флейти завершується його удаваним каяттям і збереженням життя викрадача дівчини, то другий, що триває впродовж семи днів і семи ночей, закінчується лише після смерті дракона. Отже, особливістю розгорнення казкової дії є поступове розширення сакрального хронотопу та впливу флейтової музики, яка завершується смертельним покаранням злодія і торжеством добра. Так виникає своєрідна танцювальна сюїта в структурі казки.

«Війна з драконом» у казці «Золота сопілка» має два етапи. Спочатку хлопець пожалів дракона: припинивши грати на сопілці, Ян Мейцзи залишив було його жити. Другий танець дракона тривав сім днів і сім ночей, «поки з дракона вийшов увесь дух» [1, 145]. Завдяки золотій сопілці, що набуває значення аналогу чарівного меча, відбуваються випробування (проходження крізь вогонь) і перемога героя. Золота сопілка має рятівну (спасіння викраденої дівчини), охоронну, караючу (смерть дракона) та переможну семантичні функції. Звуки сопілки слугують гармонізації світу, сприяючи перемозі над терратоморфною істотою, скидають носія зла в безодню смерті. Танець під сопілкові звуки набуває функції боротьби зі злом в ім'я добра і любові. Сопілковий танець впливає на оточуючий світ, повеліваючи ним.

Сакральний час-простір казки про золоту сопілку як магічний предмет обмежується центральною частиною чарівної оповіді. Саме тут музичний інструмент виконує свою рятівну і караючу функції, будучи пов'язаним із образом героя-визволителя. Що стосується зав'язки (викрадення, народження героя) і розв'язки, коли сакральна дія припиняється (повернення додому та щасливе й багате життя родини), то тут золота сопілка відсутня: у її магічній дії немає потреби.

Якщо в «Казці старої флейти» магічна сила музики проявлялася через своєрідну інструментальну пісню без слів, то у казці «Золота сопілка» вона розкривається через танець. У першому казковому сюжеті магічна сила музичного інструменту розкривається в наскрізній драматургії казки; у другому – завдяки сюїтній організації цілого. Якщо в «Казці старої флейти» магічний голос музичного інструменту звучав від початку до кінця оповіді, то в змістовне поле дії золотої сопілки обмежено його затребуваністю як чарівного атрибуту. У «Казці старої флейти» функції музичного інструмента розкриваються через оповідь-пісню; у «Золотій сопілці» – через танцювальну дію. Крім того, різні за своїм зовнішнім виглядом, створені з різних природних матеріалів (флейта, вкрита чорним лаком; золота сопілка), а також ступенями прояву в структурі казкових текстів, музичні інструменти мають спільну функцію сакрального предмета, чарівного атрибута, що слугує людині.

Плин розвитку дії в казці «Каміння Діді», що дістала свою назву від одного з імен стародавньої китайської флейти, охоплює стихії – землю, воду, повітря. Сакральний час-простір казки про флейту, звуки якої пробуджують любов і вгамують стихії, має конкретне географічне посилання: казкова дія відбувається на березі Жовтого моря.

Властивий «Камінню Діді» «лабіринт казкової різноманітності» [4, 7] є найрозвинутішим порівняно з іншими «флейтовими» казками.

Характерними ознаками казкової дії в «Камінні Діді» є присутність флейти на кожному етапі розгортання оповіді, а також посилення магічної ролі музичного інструмента в чарівному дійстві.

Драматургії казки характерна наявність своєрідного пейзажного обрамлення: на її початку і наприкінці наведений опис каменів, схожих людей-флейтистів, призначення яких – охороняти землю від морської бурі (приборкувати водяну стихію) за допомогою флейтового свисту, що народжує вітер. Стосовно центрального розділу казки, то він являє собою історію перетворення закоханих флейтистів – юнака і дівчини (представників людського і фантастичного світів) на камні з людськими фігурами, що починають грати, як тільки здіймається вітер, що віщує бурю.

Три етапи розвитку флейтового сюжету слід виокремити у центральній частині казки. Перший етап, що виконує функцію зав'язки дії, пов'язаний з образом юнака-рибалки, який сидів на камінні біля моря і грав на флейті так чудово, що дістав ім'я Діді, що в перекладі з китайської означає флейта. Отже, виникає нерозривна єдність магічного інструмента і того, хто грає на флейті, їх уподібнення один одному, долучення до позалюдського світу. Вихід за межі іманентного, долучення до трансценденту – одна з семантичних функцій флейти, сформованих упродовж першого етапу розвитку казкової дії.

Медійна, посередницька функція флейти формується на цьому етапі розгортання казкового сюжету. Гра флейтиста зачаровувала не лише людський, але й водний світ: «солодкі звуки флейти» поєднали локуси казкового часу-простору своєю магічною силою. Магічні функції флейти поширюються на людину, яка грає, тобто посередника між стихіями.

Другий етап розвитку казкової дії, обумовлений розкриттям такої семантичної функції флейти, як пробудження любовного почуття, втілення голосу любові. Серед слухачів музики флейтиста особливе значення надано образу золотої рибки. Коли, за порадою Старого, Діді став грати «веселі пісні», золота рибка все частіше припливала до берега, аж поки не перетворилася на прекрасну дівчину – дочку морського дракона. Насолоджуючись грою хлопця на флейті, дівчина закохалася в музиканта і покинула свого батька. Отже, на другому етапі розвитку казкової дії флейта постає як втілення голосу любові, джерело естетичної насолоди.

На третьому етапі розвитку казкової дії, після того, як розгніваний батько-дракон насилає страшну бурю на людський світ, знов з'являється образ безіменного Старого, що дає закоханим ще одну безцінну пораду. Герой над дією відкриває хлопцю і дівчині таємницю шляху до спасіння: із кінцевої частини золотавого бамбуку потрібно зробити дві флейти і грати на них їм разом аж до того, як не вгамуються морські хвилі. На цьому етапі розвитку казкового сюжету важливий мотив виготовлення двох флейт із бамбуку, що також містить інформацію про специфіку виготовлення флейти, її природне походження. Цей сюжетний мотив, якому властиві онтологічна й органологічна функції, поєднує «Каміння Діді» із «казкою старої флейти».

Зазвичай у китайських казках йдеться про соло флейти, що відіграє сакральну функцію. При чому саме чоловік, як правило, грає на музичному інструменті, що має дівочу душу. Завдяки грі на флейті відбувається перехід із земного світу до світу потойбічного (фантастичного) і повернення до людської сфери. Однак своєрідність казки «Каміння Діді» полягає у тому, що в ній, окрім чоловічого соло флейти, важливою є й гра дівчини, внаслідок чого виникає чоловічо-жіночий флейтовий дует (ансамбль). Закохані дівчина та парубок, утворивши флейтовий дует, перемагають гнів підводного дракона (батька дівчини), вгамовують бурю, повертаючи гармонію стихій. Піднявши бурю, морський дракон – батько дівчини – намагався повернути доньку, яка втекла від нього заради земної любові. Ім'я Діді поширюється і на морську царівну: знаком об'єднання душ закоханих юнака і дівчини стає спільне ім'я. У підсумку ім'я Діді об'єднує не тільки закоханих парубка і дівчину, але й чарівні флейти та каміння. Багатозначність імені Діді обумовлена спільністю функцій пробудження любові та гармонізації стихій.

Заключна метаморфоза полягає в перетворенні закоханих героїв-флейтистів на каміння Діді, що охороняє земний світ від буйства морської стихії. Відіграючи роль постлюдії, розв'язка повертає розвиток казкової дії до змісту «прелюдійного» розділу. Флейти, перетворені з бамбукових на кам'яні, навіки з'єднані з музикантами, набуваючи надлюдського значення. Аркова конструкція казки про каміння Діді сформована навколо історії про чарівні флейти, що пробуджують любов, вгамовують бурю, розділяють стихії, охороняючи землю від бурхливого моря. Сюжетний мотив «прелюдії» відображено в «постлюдії»: злиття флейт і флейтистів у єдину одухотворену стихію – камінь, що мелодією припиняє морську бурю і буйство вітру, утверджує значущість охоронної функції. Флейтист як людина, що грає, переходить зі світу часу до вічності, сприяючи досягненню гармонії стихій. Соло чарівної флейти, а потім і дует флейт відіграють гармонізуючу, охоронну роль у сакральному часі-просторі казки. Золота сопілка сприяла приборканню вогню; флейти Діді – угамуванню води. В обох казках пробудження згубної стихії обумовлено гнівом дракону, що підіймає вогняну/водяну бурю.

У казці про кам'яні флейти важливу роль відіграє герой над дією – невідомий Старий. За його порадою юнак і дівчина виготовляють флейти з частини бамбуку і грають на них аж до вгамування морської стихії (приборкання старого дракону).

У казці «Каміння Діді» флейта існує у двох формах: як виготовлена людиною з бамбуку і як інструмент з каменю, створений природою. Походження та виготовлення флейти, на якій на початку казки грав юнак, і в якого згодом закохується дочка морського царя, залишаються невідомими. Упродовж розвитку казкової дії функції флейти змінюються. На першому етапі казки флейта має значення пробудження любовного почуття; бамбукові і кам'яні флейти мають охороняти землю від гніву морського царя, угамовувати водну стихію, гармонізуючи світи.

У китайських казках «Золота сопілка» та «Камінні Діді» спостерігається таке: спільний персонаж (чарівний супротивник, переможений звучанням магічного інструменту); діє закон дзеркального обернення змісту сюжетного мотиву. У першій із них гра героя на сопілці повертає дочку до матері; у другій обумовлює

остаточний розрив сімейних стосунків між батьком (драконом) і дочкою (золотою рибкою), яка, перетворившись на царівну, закохується в земного хлопця-флейтиста.

Висновки. Єдиним стрижнем, що пронизує китайські казки про чарівну флейту, є збереження семантичних функцій помічника і супутника людини, переможної зброї у боротьбі зі злом, магічного атрибута, своєрідної чарівної палички, завдяки якій уможливлюється проникнення в казкове диво, гармонізація бурхливих стихій, охорона любові. Чарівна флейта – учасниця перетворень, умова досягнення недосягненого, сакральний предмет, завдяки якому уможливлюється об'єднання світів і часів, здобуття справедливості. Попри різницю в історії виникнення, матеріалів виготовлення китайської чарівної флейти (бамбук, золото, камінь), у китайських казках наявні спільні семантичні функції інструмента, а також сюжетні мотиви, що об'єднують різні казки. Відбуваються міжсюжетні зв'язки, дія закону переміщення, встановленого В. Проппом [4, 15]: складові частини однієї казки переміщуються до іншої. Спільні функції флейти, переміщуючись по різним китайським чарівним казкам, зберігають певну послідовність. Наприклад, гра хлопця на сопілці постає як умова боротьби за сестру/наречену, спосіб перемоги над драконом – викрадачем/батьком дівчини. Китайським казкам про чарівну флейту властива повторність як семантичних функцій магічного інструмента, так і сюжетних мотивів.

На основі проведеного аналізу пропонується надати китайським казкам про чарівну флейту окремий змістовний статус.

Література

1.Золота сопілка // Китайські народні казки ; упорядкування, вступне слово та переказ з китайської Івана Чирка. Київ : Веселка, 1991. С. 142–145.

2.Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. Москва : Изд-во полит. литры, 1991. С. 22–286.

3.Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Лениград : Изд-во Лен. ун-та, 1986. 365 с.

4.Пропп. В. Я. Морфология сказки // Вопросы поэтики. Непериодическая серия, издаваемая отделом словесных искусств. Вып. XII. Ленинград : Academia, 1928. 152 с.

5.Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується ; упоряд. О. Гнатишин. Львів, 2014. С. 119–143.

6.Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

7.Сказка старой флейты // Волшебная флейта: китайские народные сказки / пер. И. Токмакова, И Тишков, А. Любарская, Л. Меньшиков. Санкт-Петербург : Речь, 2013. С. 14–17.

References

1.Zolota sopilka. Kytaiski narodni kazky. (1991). uporiadkuvannia, vstupne slovo ta perekaz z kytaiskoi Ivana Chyrka. K. : Veselka. pp. 142-145.

2.Losev A. F. (1991). Dialektika mifa. A. F. Losev. Filosofija. Mifologija. Kul'tura. M.: Izd-vo polit. litry. pp. 22-286.

3.Propp V. Ja. (1986). Istoricheskie korni volshebnoj skazki. Lenigrad: Izd-vo Len. un-ta. p. 365.

4.Propp. V. Ja. (1928). Morfologija skazki. Voprosy pojetiki. Neperiodicheskaja serija, izdavaemaja otdelom slovesnyh iskusstv. Vyp. HII. Leningrad: Academia. p. 152.

5.Roshchenko O. H. (2014). Natsionalnyi opernyi mif u tvori Mykoly Lysenka «Taras Bulba». Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Tom SSLXVII. Pratsi Muzykoznavchoi komisii. 100-richchiu lvivskoho muzykoznavstva prysviachuietsia. Uporiadnyk tomu Oksana Hnatyshyn. Lviv. pp.119–143.

6.Roshchenko (Aver'janova) E. G. (2004). Novaja mifologija romantizma i muzyka (problemy jenciklopedicheskogo analiza muzyki). Monografija. Har'kov: HNURE,. p. 288.

7.Skazka staroj flejty. (2013). Volshebnaja flejta: kitajskie narodnye skazki / per. I. Tokmakova, I Tishkov, A. Ljubarskaja, L. Men'shikov. SPb: Rech', pp. 14–17.

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020
Прийнято до друку 28.03.2020

УДК 784.6:7.092
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221798

Локтіонова-Ойцюсь Олександра Олександрівна,
аспірантка Київського університету
імені Бориса Грінченка
*ORCID: https://orcid.org/*0000-0002-0865-0150
o.loktionova@kubg.edu.ua

Цитування:
Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проектів кінця XX – початку XXI століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 166-170.

Loktionova-Oitsius O. (2020). The discourse of the performance competent in the context of the music and TV projects of the end XX of the beginning of the XXI century (on the example of the "Chornobryvtsi" song). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 166-170 [in Ukrainian].

ДИСКУРС ВИКОНАВСЬКОЇ СКЛАДОВОЇ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ПРОЕКТІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ (на прикладі пісні «Чорнобривці»)

Мета роботи: висвітлити специфіку існування музично-телевізійних шоу та функціонуванню виконавського образу крізь призму репертуару, що сприятиме визначенню концепту репертуару в музично-телевізійних проектах кінця XX початку XXI століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу, що зумовило використання структурно-функціонального, системно-аналітичного, описового та компаративного дослідницьких методів для аналізу складових досліджуваного феномена. **Наукова новизна одержаних результатів** полягає у спробі проаналізувати зміст та контекст існування музично-телевізійних проектів українського телебачення, які існували в період з 1990-х по 2000-ні роки, а також у визначенні специфіки виконавського образу та репертуарної політики в контексту культуропростору таких шоу. **Висновки.** Виконавська складова як основний вектор розвитку сценічного мистецтва набуває вирішального значення в музично-телевізійних проектах. Дискурс виконавської складової на прикладі пісні «Чорнобривці» в такому контексті дозволяє стверджувати діалог естрадного мистецтва та соціуму, дозволяє стверджувати необхідність вивчення безпосередньо виконавсько-сценічного образу відповідно до впливу мас-медіа культур.

Ключові слова: виконавський образ, репертуарний дискурс, музично-телевізійні проекти.

Локтионова-Ойцюсь Александра Александровна, *аспирантка Киевского университета имени Бориса Гранченка*

Дискурс исполнительской состовляющей в контексте музикально-телевизионных проектов конца XX – начала XXI века (на примере песни «Чернобривцы»)

Цель работы: осветить специфику существования музыкально-телевизионных шоу и функционированию исполнительного образа сквозь призму репертуара, будет способствовать определению концепта репертуара в музыкально-телевизионных проектах конца XX начала XXI века. **Методология исследования** заключается в применении общих принципов научного познания, которые соответствуют современному культурологическом дискурса, обусловило использование структурно-функционального, системно-аналитического, описательного и сравнительного исследовательских методов для анализа составляющих исследуемого феномена. **Научная новизна** исследования заключается в ***попытке*** проанализировать содержание и контекст существования музыкально-телевизионных проектов украинского телевидения, которые существовали в период с 1990-х по 2000-е годы, а также в определении специфики исполнительного образа и репертуарной политики в контекст культуропростору таких шоу. **Выводы.** Исполнительская составляющая как основной вектор развития сценического искусства приобретает решающее значение в музыкально-телевизионных проектах. Дискурс исполнительской составляющей на примере песни «Чорнобривці» в таком контексте позволяет утверждать диалог эстрадного искусства и социума, позволяет утверждать необходимость изучения непосредственно исполнительно-сценического образа в соответствии с влияния масс-медиа культур.

Ключевые слова: исполнительский образ, репертуарный дискурс, музыкально-телевизионные проекты.

Loktionova-Oitsius Oleksandra, *postgraduate of Kyiv University of Boris Grinchenko*

The discourse of the performance competent in the context of the music and TV projects of the end XX of the beginning of the XXI century (on the example of the "Chornobryvtsi" song)

The purpose of the article is to clarify the specifics of the existence of music and television shows and the functioning of the performing image through the prism of repertoire, which will help to define the concept of repertoire in music and television projects of the late XX beginning of the XXI century. **The methodology of the research** is to apply the general principles of

©Локтіонова-Ойцюсь О. О., 2020

scientific knowledge that correspond to the contemporary cultural discourse, which led to the use of structural-functional, system-analytical, descriptive, and comparative research methods for analyzing the components of the phenomenon under study. **The scientific novelty** of the obtained results is an attempt to analyze the content and context of the existence of Ukrainian music and television projects that existed from the 1990s to the 2000s, as well as to determine the specificity of the performance image and repertoire policy in the context of the cultural space of such shows. **Conclusions.** The performance component, as the main vector for the development of the performing arts, is crucial in music and television projects. The discourse of the performance component on the example of the song "Chornobryvtsi" in such a context allows us to affirm the dialogue of various art and society, allows to assert the need to study directly the performance and stage image in accordance with the influence of mass media cultures.

Key words: performance image, repertoire discourse, music and television projects.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Кінець XX століття ознаменовано розквітом телевізійних шоу. Це пов'язано з тим фактом, що саме в цей час відбувається становлення дійсно самобутнього українського мистецтва. Цілком логічне, що увага привертається до вокальної музики. Це обґрунтовано тим, що пісенність є характерною ознакою саме української ментальності. Витоки даного факту полягають в тому, що «…пісня постає як основна ділянка розвитку національної культури …набуває тих комунікативних рис, які впливають на людську особистість та її входження в світовий контекст полікультурного простору» [3].

Серед розмаїття телевізійних вокальних проектів виокремлювалися такі, що поширювали творчість вже професійних виконавців та такі, що були спрямовані на початківців або «людей з народу».

Безумовно, що спрямованість на «людей з народу» формувала певні особливості щодо репертуарної політики. Це повинні були бути твори наближені та відомі масовому глядачу.

Публіка, згідно з твердженням Г. Тарда, функціонує як спільнота, де індивід зберігає свої особистісні характеристики. Якщо юрба об'єднується спонтанно-просторово та емоційно, то публіка характеризується духовною єдністю, незалежно від об'єднаності у просторі [9, 35].

Формування публіки Г. Тард пов'язував із впливом засобів масової комунікації (переважно медійного характеру). Причому саме публікою, у відповідності з концепцією цього вченого, формується громадська думка.

Цим пояснюється цікавий факт, що серед популярних творів існував ряд композицій, які були використані майже в усіх зазначених телепроектах.

Аналіз досліджень та публікацій. Окремі розвідки щодо побутуванню тих чи тих пісень були зроблені в працях Миколи Мозгового [5], Іво Бобула [1], функціонування естрадно-вокального мистецтва в культуропросторі країни досліджували Олександра Самойленко [8] та Наталія Рябуха [6]. Окремо слід наголосити на роботі Нікласа Лумана [4] та Тетяни Самаї [7], які розглядають реальність функціонування та втілення засобами масмедіа сучасних тенденцій. Так Н. Луман акцентує увагу на загальному просторі існування масмедіа, в той час як робота Т.Самої присвячена безпосередньо медіапроектам кінця XX-поч. XXI ст., але дослідниця ретельно вивчає насамперед кінець XX сторіччя, а початок XXI століття не отримав такого розгляду в її дослідженні. Джерелами дослідження будуть архівні записи музичних телевізійних програм, що зберігаються в мережі інтернет та youtube, а також особистий архів автора статті.

Аналіз набільш поширених пісень, специфіки їх виконання є метою та завданням даної статті. В музикознавстві до сьогодні не існує праць, що присвячені даній тематиці. Зазначена тема не висвітлена на сьогодні й потребує дослідження.

Виклад основного матеріалу. В нашому дослідженні зроблено акцент на проекти, що є найбільш довготривалими та успішними згідно до рейтингів телеканалів, а саме : «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор» та аналіз виконавської складової на прикладі пісні «Чорнобривці».

Під професійним вокальним мистецтвом сьогодні ми розуміємо творчість представників естрадного мистецтва, які вже мали сформований виконавський образ, стиль, репертуар тощо. Серед проектів, що висвітлювали стан такого професійного вокально-естрадного мистецтва можна назвати мистецьку агенцію «Територія А» -перший хіт-парад кліпів в країні, а також проекти телеканалу М1, який є одним з найкращих музикальних каналів сьогодення. На даному етапі канал має значний простір охоплення цільової аудиторії різної за віком та є лідером з транслювання власних музичних програм, кліпів в режимі «+» та караоке.

Цікавим є той факт, що саме ці передачі стали основою для формування певної репертуарної політики, а саме шляхом визначення рейтингу того чи іншого виконавця та його пісні визначалися твори певних хіт-парадів, які потім, як найбільш популярні увійшли в ТОП пісень для музичних телепроектів спрямовані на музикантів-початківців(аматорів).

Саме такі проекти користуються найбільшим попитом серед непересіченого глядача. Слід

зазначити, що це пов'язано з появою в українській естраді феномену зірки. Як вказує Іво Бобул, «зірка» – це завжди виконавець, який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого – яскравого «до зірковості» – буття; «зірки» створюються ставленням до них, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом. [1, 6]. Тобто виникає тяжіння людей до подоби такого життя. Формується дещо спрощений образ людини-виконавця, чия діяльність не викликає значної енергозатратності й в першу чергу є приємним й красивим явищем.

Програмами, які зверталися до аматорів й швидко робили з людини з народу подобу зірки (популярного виконавця)? були «Караоке на майдані», «Супер зірка», «Народна зірка», «Фабрика зірок», а в більш пізній час «Шанс», та існуючи до сьогодні «Х-фактор» та «Голос Країни».

Першим та надзвичайно затребуваним був музичний телепроект Ігоря Кондратюка «Шанс» (2003-2008рр.), де молоді виконавці могли стати популярними за один день. Після виграшу у народному шоу «Караоке на майдані», який почав своє існування в 1999-2006 рр. на телеканалі «Інтер», а згодом продовжим на «1+1» (2007-2009 рр.) та «СТБ» (2009 -2019рр.) учасник від'їздив на лімузині з зірковими ведучими Андрієм Кузьменко та Наталією Могилевською. Протягом одного дня над майбутніми артистами працювала ціла команда, яка наприкінці дня формувала кінцевий мистецький продукт- учасника-вокаліста в новому виконавському образі. Слід наголосити, що всі конкурсанти співали під свою фонограму «+», яку мали можливість записати протягом дня у студії. Одними з найвідоміших співаків з телепроекту є Віталій Козловський, Інна Воронова, Павло Табаков та інші. Тричі програма «Шанс» отримувала нагороду престижної української телевізійної премії «Телетріумф». Телепроект «Шанс» дав змогу людям з народу відчути себе зіркою , а згодом і стати популярним виконавцем.

Одним з найаштабніших музичних шоу сьогодення є «Х-фактор», аналог британського проекту «The X Factor», створений в 2004 році відомим англійським продюсером Саймоном Кауеллом (Simon Cowell) і компанією FremantleMedia, який заснував міжнародну «The X Factor» серію. Адаптовані версії шоу фігурували на більшості телеканалів різних країн світу. На сьогодні, згідно з рейтинговою статистикою проект «Х-фактор», став одним з найпопулярніших пісенних талант-шоу в світі, а його переможці неодмінно стали яскравими постатями в шоу-бізнесі в своїх країнах. Шоу насамперед зацікавлене на ідентифікації співочого таланту, але яскрава індивідуальність, розкутість на сцені і хореографічні вміння теж важливі елементи виступу, які можуть зацікавити суддів в процесі реалізації проекта. Відомі виконавці з шоу «Х-фактор»: «Монатік», «KAZKA», Євгеній Литвинкович, Аліна Паж та інші.

На сьогоднішній день одним з головним співочим талант-шоу є «Голос країни», яке почало своє існування в Україні з 22 травня 2011 року. Транслює шоу телеканал «1+1». Шоу є аналогом Нідерландського формату The Voice, який створив медіа-магнат Джон де Мол у 2011році. Шоу проект «Голос Голандії» (The Voice of Holland) мав неабиякий успіх у своїй країні. Викупили право на відтворення та ліцензію на транслювання цього шоу такі країни: Сполучені Штати Америки, Росія, Азербайджан, Китай, Англія, Україна, Ліван, тобто проектом охоплено майже всі частини світу. Зараз The Voice транслюється в понад 20 країнах світу.

Основною умовою формування особистості співака та його виконавського образу на перших етапах є талант конкурсанта, зокрема його голос та вокальні здібності. Тільки завдяки цим факторам виконавець може пройти далі. Зовнішність, спроба епатажу чи оригінальної презентації себе без обґрунтування вокальними даними не має вирішального значення. Чотири відомі тренери, популярні виконавці («зірки») обирають наосліп голоси, які сподобалися та формують команду, з якими буде співпрацювати у наступних етапах музичного телепроекту. Наставники допомагають виконавцю розкрити себе. Його вокальні, хореографічні, сценічні здібності. Відомі учасники музичного телепроекту «Голос» Марія Яремчук, Арсен Мірзоян, Тоня Матвієнко, Андрій Хайат, Влад Каращук «LAUD», Галина Безрук та інші.

Відповідно до виду зазначених шоу, було створено певну репертуарну політику, яка відображала тенденції сучасності та сприяла певному оновленню вже класичних естрадних зразків. Так, в телепроекті «Шанс» використовувалася одна пісенні композиція, яка була здатна продемонструвати найкращі якості та здібності виконавця. В «Голосі Країни» та «Х-факторі» виникає потреба збільшення репертуарного списку, тому що вокаліст демонструє різні свої можливості в різних стилях та жанрах, що дозволяє говорити про певну професіоналізацію в естрадному мистецтві. Зазначені два проекти набувають рис освітнього

середовища. Така ситуація дозволяє формувати репертуарні зразки, які найчастіше використовуються для презентації вокаліста – учасника проекту.

У цілому репертуар вокаліста завжди є ознакою часу. При цьому саме вокаліст через репертуар постає носієм-репрезентантом найтиповіших рис соціально-історичного континууму. Можливості телепроектів в такому контексті дозволяють оновлення «форм подання об'єктів та предметів мистецтва, як на структурному, так і на змістовному рівнях» [2, 179].

Таким прикладом, що отримав позитивний відгук у публіки, у виконавців та «зірок», які виступали в якості наставника-тренера-зразка, є пісня «Чорнобривці».

Ця пісня є символічною для українського народу, та навіть еталоном з класичної естради. Музику створив видатний український композитор Володимир Верменич, слова до пісні написав відомий поет Микола Сингаївський. Першим виконавцем пісні у 1960 році став Костянтин Огнєвий. Ця пісня живе вже понад 70 років, вона настільки популярна, що відомі сольні виконавці, дуети, ансамблі і навіть хори мають її в своєму репертуарі. Наприклад: Дмитро Гнатюк, Віктор Павлік, Ірина Сказіна, JazzexBand, Віталій Козловський, В'ячеслав Хурсенко, Таїсія Повалій та багато інших.

Пісня «Чорнобривці» стрімко увійшла в топ-найкращих українських пісень. Соціологічна група «Рейтинг» у 2014 р. розпочала проект «Народний ТОП», де з 800 пісень було обрано 30. Народним опитуванням було визначено, що пісня «Чорнобривці» посіла друге місце в топі. На радіо, музичних телеканалах в інтернет просторах можливо прослухати пісню в різних інтерпретаціях. Музично-телевізійні проекти часто беруть її для виконання в ефірах, так як вона дуже близька масовому глядачу.

Вивчаючи репертуар найкращих музично-телевізійних проектів кінця XX-початку XXI століть, таких як: «Шанс», «Голос Країни» та «Х-фактор» можна зазначити, що пісню «Чорнобривці» неодноразово ставала вдалою для конкурсантів. Розглянемо три виступи конкурсантів з позицій концертного виступу та виконавського образу, а саме: вокальні здібності співака та вокальні прийоми, музичний супровід або виступ під плюсову фонограму, постановка концертного номеру, балет, костюми та технічні моменти використані під час виступу.

У 2003 році перемагає у Караоке на майдані Віталій Козловський та переходить в перший сезон музичного телепроекту «Шанс», де виконує пісню «Чорнобривці» набравши переможну кількість голосів. Ця пісня стала провідною в подальшому житті виконавця. Ліричний тембр конкурсанта з перших нот підкупає глядача, в окремих фразах (словах) співак додає вокальні прийоми: мелізматику, як різновид музичної орнаментики. Інтерпретуючи мелодію пісні в дещо імпровізаційному, вільному характері. Співає під плюсову фонограму, пісня має осучаснене звучання, аранжування є незначним. Виконання та в фонограма має статичний характер. Динаміку забезпечує епатажна для 2003 року постановка. Балет в білих вишиванках та у джинсах танцюють рухи з українських народних танцях в сучасній стилістиці. Виконавець є контрастною фігурою до балету: у чорній спортивній шапочці та чорному спортивному костюмі (у образі представника суб-культури «Емо») співає мелодійну українську композицію.

У 2014 р. на сцені шоу проекту «Х-фактор» молодий співак Кирило Каплуновський також звертається до композиції «Чорнобривці». Він робить акцент на проникливе виконання пісні. Для досягнення цієї мети він в другому куплеті частково видозмінює мелодію та виводить пісню на кульмінацію. Звук стає більш обертоново насиченим. Співає наживо, це дає змогу глядачу насолодитися вокальними здібностями співака. Звучить оркестрове аранжування. Стоїть на сцені один. Одягнений у чорний класичний костюм та сорочку. Має невеликий хрестик на шиї. На екранах позаду співака показані червоні чорнобривці на чорному фоні.

У 2017 році в музично-телевізійному проекті «Голос країни 7» перемагає Олександр Клименко священник з Київської області. На «сліпих прослуховуваннях» він підкорив всіх чотирьох суддів та обрав одного наставника Тіну Кароль. В суперфіналі він виконує пісню «Чорнобривці». Виконання чуттєве, «його спів торкається душі», – зазначили глядачі. Виконавець співає наживо під супровід оркестру, що робить цей виступ більш класичним. Мелодичну лінію конкурсант не змінює. Зазначимо, що свій виступ вокаліст супроводжує жестикуляцією. Акцент зроблено на вербальній складовій композиції. Навколо словесних формул-символів ментальності українського народу «…твою ласку я чую рідненька», «руки твої, моя мамо» та інші вибудовується вокально-образна система виконання пісні. Одяг співака це ніжно-блакитна ряса з хрестиком на шиї. Протягом всієї композиції Олександр Клименко стоїть один на сцені, оркестр знаходиться поза сценою, на нього направлені жовто-блакитні прожектори, на фоні два екрани з зображенням очей, які протягом пісні зістаріються.

Наукова новизна. Отже, в статті вперше зроблено функціональний аналіз найбільш популярних музичних телевізійних проектів

відповідно до їх дискурсу в культуропросторі кінця XX початку XXI століття. Виокремлено основу українську пісню, яка була використана в усіх проектах та зроблено аналіз виконавської та сценічної інтрепретації відповідно до можливостей та образу виконавця.

Висновки: Музичні телевізійні проекти «Шанс», «Х-фактор» та «Голос країни» ставлять перед собою за мету створення мистецького продукту – концертного номеру з чітко визначеним виконавським образом, де молоді артисти демонструють свої вокальні здібності. Можна зазначити, що поступовий розвиток таких проектів дозволяє говорити про свого роду виконавську школу, що в свою чергу вимагає про професіоналізації естрадного вокального мистецтва. Було визначено, що в усіх проектах сформовано репертуар, що повторюється й має вже класичне естрадне значення. Одним з таких творів було визначено пісню «Чорнобривці», яка є фундаментом для розвитку української естради. Було проаналізовано виконання цієї пісні в зазначених телешоу, які були обрані згідно до рейтингових показників. Визначено, що дана пісня з відверто оновленого, частково епатажного втілення у виконанні В. Козловського переходить на нову щаблину розвитку у виконанні Кирила Каплуновського, який в своєму концертному виступі робить спробу поєднати класичну та сучасну манеру співу, і вже Олександр Клименко тяжіє до більш класичного виконання, але завдяки зовнішньому образу священика сприяє акцентуванню уваги на духовності пісні, що є відбитком тяжіння соціуму до збереження духовних цінностей. Це дозволяє говорити, що дана пісня в умовах її існування в музично-телевізійних проектах дійсно відбиває тенденції часу (тяжіння до повного оновлення нульових, збереження духовності та ментальних образів української нації кінця 10-х років XXI ст. та пошук нового на підґрунті старих зразків 17-х років. Такий дискурс виконавської складової на прикладі пісні «Чорнобривці» в контексті музично-телевізійних проектів дозволяє стверджувати діалог естрадного мистецтва та соціуму й потребує більш ретельного вивчення вже з позицій виконавсько-сценічного образу співака та його значення в системі мас-медіа.

Література

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2018. 23 с

2. Каблова Т. Б. Концепт концерту-лекції в умовах глобалізації культури. Національні культури у глобалізованому світі. КНУКІМ. Київ, 2017. 378-380с.

3.Каблова Т. Б., Тетеря В. М. Народна пісня як інтенціальна складова у творчості М В. Лисенка. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. 152-154 с.

4.Луман Н. Реальность массмедиа; пер. с нем. А. Антоновского. Москва:Праксис, 2005. 256 с.

5.Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКІМ. Київ, 2007. 20 с.

6.Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 20 с.

7.Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвозн. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 199 с

8.Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

9.Тард Г. Общественное мнение и толпа. Москва, 1999. 203 с.

References

1.Bobul I. (2018). The genre forms and style connotations of vocal and variety performance in the modern culture of Ukraine of the late XX - beginning of the XXI century: author. diss. Cand. art criticism: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 23 p. [in Ukrainian].

2.Kablova T. (2017). Concept of a concert-lecture in the conditions of globalization of culture. National Cultures in a Globalized World. Kyiv: KNUKIM [in Ukrainian].

3.Kablova, T. & Teteria, V. (2016). Folk song as intentional part of M. Lysenko's creativity. Aktualni problemy istorii, teoryi i practyky khudozhnei cultury, 37, p. 149-154 [in Ukrainian].

4.Luman N. (2005). The reality of mass media; trans. with him. A. Antonovsky. Moscow: Praxis, 256 p. [in Ukrainian].

5.Mozgovy M. (2007). Formation and tendencies of the Ukrainian variety song development: author. diss. Cand. art criticism: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv,20 p. [in Ukrainian].

6.Ryabukha T. (2017). Origins and intonation components of the Ukrainian song variety: author. diss. Cand. art criticism: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv,20 p. [in Ukrainian].

7.Samaja, T. (2018). Vocal pop art as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of the XX - beginning of the XXI century. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].

8.Samoilenko A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint, 244 p. [in Ukrainian].

9.Tard G. (1999). Public opinion and the crowd. Moscow, 203 p. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.03.2020
Прийнято до друку 28.04.2020

УДК 784.011.26(477.83)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221800

Цитування:
Олач Ю. І. Популярна музика Самбірщини на прикладі вокально-інструментальних ансамблів регіону. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 171-175.

Olach Yu. (2020). Popular music of Sambir region on exemplified by the region's vocal-instrumental ensembles. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 171-175 [in Ukrainian].

Олач Юлія Ігорівна,
аспірантка кафедри методики музичного виховання та диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3105-5229
jula_olach@ukr.net

ПОПУЛЯРНА МУЗИКА САМБІРЩИНИ НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ РЕГІОНУ

Мета статті: дослідити та висвітлити становлення популярної музики у творчій діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини. **Методологія дослідження** полягає у використанні біографічного методу при дослідженні творчої діяльності колективу. Оскільки відсутні наукові дослідження та роботи, пов’язані з ретроспективним аналізом творчої діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини, для вивчення та опису діяльності видатних особистостей, мистецьких явищ і подій у житті суспільства використано метод інтерв'ювання як основний для збору інформації для дослідження. **Наукова новизна** полягає в аналізі виконавської діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини та їх творчого внеску у сферу популярної музики сучасності. **Висновки.** Розвиток музичної культури краю у сфері популярної музики тісно пов’язаний із соціокультурними тенденціями і культурою інших країн. Зацікавленість слухацької аудиторії регіону сконцентровано на сучасній популярній музичній діяльності вокально-інструментальних колективів. Відображення таких тенденцій впливає на формування репертуарної політики вокально-інструментальних ансамблів Самбірщини. Результати досліджень базуються на аналізі біографій керівників, кількості учасників, репертуарі, а також на аналізі діяльності таких вокально-інструментальних колективів, як чоловічий гурт «Кредо» і жіночий – «Лада».

***Ключові слова*:** вокально-інструментальний ансамбль, Самбірщина, культура, суспільство, популярна музика.

Олач Юлия Игоревна*, аспирантка кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко*

Популярная музыка Самборщины на примере вокально-инструментальных ансамблей региона

Цель статьи: исследовать становление популярной музыки в творческой деятельности вокально-инструментальных коллективов Самборщины. **Методология исследования** заключается в использовании биографического метода при исследовании творческой деятельности коллективов. Поскольку отсутствуют научные исследования и работы, связанные с ретроспективным анализом творческой деятельности вокально-инструментальных коллективов Самборщины, для изучения и описания деятельности выдающихся личностей, художественных явлений и событий в жизни общества использован метод интервьюирования как основной для сбора информации для исследования. **Научная новизна** заключается в анализе исполнительской деятельности вокально-инструментальных коллективов Самборщины и их творческого вклада в сферу популярной музыки современности. **Выводы.** Развитие музыкальной культуры края в сфере популярной музыки тесно связано с социокультурными тенденциями, с культурой других стран. Заинтересованность слушательской аудитории региона сконцентрирована на современной популярной музыкальной деятельности вокально-инструментальных коллективов. Отображение таких тенденций влияет на формирование репертуарной политики вокально-инструментальных ансамблей Самборщины. Результаты исследований базируются на анализе биографий руководителей, количестве участников, репертуаре, а также на анализе деятельности таких вокально-инструментальных коллективов, как мужская группа «Кредо» и женская – «Лада».

***Ключевые слова*:** вокально-инструментальный ансамбль, Самборщина, культура, общество, популярная музыка.

Olach Yulia, *postgraduate student of the Methods of Music Education and Conducting Department, Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University*

Popular music of Sambir region on exemplified by the region's vocal-instrumental ensembles

The purpose of the article is to explore and highlight the formation of popular music in the creative activity of vocal-instrumental collectives of the Sambir region. **The methodology** is to use the biographical method in the study of the creative

©Олач Ю. І., 2020

activity of the team. Since there is no scientific research and work related to the retrospective analysis of the creative activity of the vocal-instrumental collectives of the Sambir region, the interviewing method was used as the main method of gathering information in the research to study and describe outstanding personalities, artistic phenomena, and events in society. **The scientific novelty** is to analyze the activity of vocal-instrumental collectives of the Sambir region and their creative contribution to the sphere of popular music of the present. **Conclusions.** The development of the musical culture of the region in the field of popular music is closely linked to socio-cultural trends, interconnected with the culture of other countries. The interest of the audience of the region is concentrated on the modern popular musical activity of vocal and instrumental groups. Reflections of such tendencies influence the formation of the repertoire policy of vocal-instrumental ensembles of the Sambir region. The results of the research focus on the analysis of the biographies of the executives, the number of participants, the repertoire, as well as the activities of such vocal and instrumental groups as the male group "Credo" and the female group "Lada".

***Key words*:** vocal-instrumental ensemble, Sambir region, culture, society, popular music.

Актуальність теми дослідження**.** Музика як соціокультурне явище тісно пов'язана із життям суспільства, що підтверджує вся історія музичного мистецтва. Дослідження у цій галузі свідчать про те, що життєві орієнтири та суспільні процеси відбивають і оцінюють життєві явища своїми специфічними засобами. Ці тенденції соціального буття безпосередньо відображаються у музиці певного періоду.

Зосереджуючи основну увагу дослідження на музичній культурі Самбірщини, можемо відзначити, що мистецьке життя регіону було наповнене творчістю різноманітних колективів: інструментальних, вокальних, хорових.

Проте музичне мистецтво змінне у часо-просторі, та видозмінюється відповідно до періоду свого існування. Так, у 1970-х роках у місті Самборі виникає попит на нове звучання та творчі експерименти в області музичного виконавства. Саме у цей період створюються нові колективи, так звані «ВІА» (вокально-інструментальні ансамблі): вокально-інструментальний гурт «Кредо» та вокально-інструментальний ансамбль «Лада», які стають невід'ємною частиною музичного життя регіону.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі матеріали, присвячені дослідженню творчості вокально-інструментальних колективів м. Самбора, були відзначені в праці Об'єднання «Письменники Бойківщини» [5] та періодиці [6; 7]. Однак на сьогодні творчі здобутки ансамблів недостатньо висвітлені в науковій літературі. Саме тому науковою новизною дослідження є аналіз історичного становлення та творчого внеску вокально-інструментальних колективів міста Самбора у розвиток популярної музики в регіоні.

Мета статті: проаналізувати та висвітлити становлення популярної музики у творчій діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини.

Виклад основного матеріалу**.** Музика, як і будь-який інший вид мистецтва, одухотворяє людське життя, активізує в ньому естетичне начало. Вона не тільки збагачує повсякденне існування людини, але піднімає його над побутом, сприяючи створенню вищого рівня духовного життя людини і суспільства.

Музичне життя Самбірщини охоплює як академічну, класичну сферу музикування, так і популярну, сучасну вокально-інструментальну творчість. І першим ансамблем у місті Самборі стає гурт «Кредо», заснований 1972 року. Основною діяльністю колективу був музичний супровід вечорів відпочинку, які проходили в Будинку офіцерів. Назву колективу дав Ігор Вовк.

Першими учасниками гурту були: Володимир Буклів (ударні інструменти), Василь Колодій (гітара), Степан Цебенко (клавішні), Ігор Вовк (бас-гітара). У такому складі група працювала лише один рік, але стиль, започаткований цією четвіркою, залишився до сьогодні. Колектив користувався великою популярністю серед місцевих жителів. На вечорах молоді зали завжди були переповнені. Самбір переживав музичний бум. Молодь ішла на «Кредо», щоб послухати пісні у виконанні В. Букліва, помилуватися його віртуозною грою на ударних інструментах. Василь Колодій – керівник гурту – прекрасний аранжувальник, обдарований музикант. Головним напрямом його роботи було впровадження багатоголосся у твори, що виконувалися колективом. В інструментальній музиці використовувалися флейта, скрипка, саксофон. Любов до вокального акорду він привив і наступному складу групи, який у 1974 році дещо змінився, і його учасниками стали: Олександр Кобель (гітара), Володимир Буклів (ударні інструменти), Ігор Намачинський (клавішні), Василь Колодій (гітара), Ярослав Яворський (флейта), Петро Петречко (скрипка), Ігор Вовк (бас-гітара) та Орест Сеньків (звукооператор).

За період свого існування у складі «Кредо» було більше 30-ти учасників, серед яких: Буклів Володимир (ударні інструменти, спів), Василик Ігор (конферанс'є), Городиський Орест (клавішні інструменти, спів), Денько Юрій (гітара, спів),

Дорош Євстахій (бас-гітара), Дубравський Василь (ударні інструменти, спів), Катинський Роман (саксофон, скрипка), Кобель Олександр (гітара, спів), Козак Богдан (звукооператор), Колодій Василь (керівник групи, гітара, спів), Кузьо Володимир (ударні інструменти, спів), Кулакова Алла (спів), Кулян Володимир (гітара, спів), Кульчицький Роман (гітара, скрипка, спів), Кушнір Василь (спів), Макуц Віктор (клавішні інструменти, спів), Мельничук Богдан (звукоінженер), Намачинський Ігор (клавішні інструменти), Паславський Ярослав (саксофон, спів), Петречко Орест (керівник групи, бас-гітара, клавішні, спів), Петречко Петро (бас-гітара, спів), Петрусяк Ігор (звукооператор), Попов Олександр (звукооператор), Пріма Віктор (гітара, спів), Сеньків Орест (звукооператор), Сорока Володимир (звукооператор), Тима Роман (клавішні інструменти), Футала Юрій (звукооператор), Цебенко Степан (клавішні), Чухрай Сергій (звукооператор), Шкабара Орест (скрипка), Яворський Ярослав (флейта), Ярмоленко Андрій (звукооператор).

Гурт «Кредо» активно концертував у таких містах Польщі, як Сянок, Перемишль, Ярослав, Устрики-Дольні. Був учасником «Лемківської ватри» та «Бойківських фестин» у Тернополі, Нагірному та Польщі. До репертуару колективу входять такі твори: «Моїй Гуцульщнині» – слова І. Дибко-Филипчак; «Солов'ї» – Гімн воїнів афганців Самбірщини – слова П. Петречка, музика О. Петречка ; «Молитва» – слова Л. Рудавська-Вовк ; «Серцю», «Синові» – слова о. С. Рисей, музика О. Петречко; «Я зовсім не шкодую за роками» – пам'яті В. Івасюку та І. Білозіру – слова і музика О. Петречко; «День» – слова З. Гнатик, музика О. Петречко; «Президент» – слова і музика О. Петречко; «Гімн молоді Христової» – музика О. Петречко; «Ой три шляхи широкії», «Єсть на світі доля» – слова Т. Шевченко, музика О. Петречко.

Поп-музика:

Слова і музика Ореста Петречка: «Місто моє» («Самбір то не Париж»); «Хлопець з Самбора»; «Танцюй, самбірчаночко»; «А я кохаю мій Самбір»; «Мрії»; «Нація»; «Зрада»; «Свято»; «Україно моя молода»; «Щоб жилося».

Орест Петречко – художній керівник Народного гурту «Кредо», співак, композитор, викладач музики в Самбірському педагогічному коледжі ім. І. Филипчака.

Народився 30 жовтня 1959 року в м. Самборі на Львівщині. Після закінчення Самбірської СШ № 8 навчався на музично-педагогічному факультеті Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. З 1985 року працює викладачем музики в Самбірському педагогічному коледжі ім. І. Филипчака.

Майже жодна мистецька чи громадсько-політична акція на Самбірщині не обходиться без участі народного гурту «Кредо», у репертуарі якого народні, патріотичні пісні, а також пісні сучасних композиторів України. Часто звучать авторські твори Ореста Петречка та учасників колективу [5, 690–691].

Упродовж останніх двадцяти років до складу гурту «Кредо» входять Орест Городиський, Ярослав Паславський, Петро Петречко та Володимир Кузьо. Цим талановитим музичним колективом засновано цілий ряд пісенних фестивалів, серед яких: «Пісенне перевесло», «Від Різдва до Різдва», «Студентська весна», «Тобі, Богородице», «Чи ви ня, музики, не впізнали?». Орест Петречко завжди в пошуках молодих талантів, плідно працює над оновленням репертуару, створює чарівні палітри оригінальних аранжувань. Очолюваний ним музичний колектив бере участь у Всесвітніх бойківських фестонах, завжди з цікавою і неповторно виконаною низкою мелодій Бойківщини.

За творчу діяльність Орест Петречко має цілий ряд високих нагород, серед яких є і Почесна Грамота Верховної Ради України, йому присвоєне звання «Відмінник освіти України». На теренах Бойківщини він – відомий композитор, улюблений співак, лауреат Бойківського літературно-краєзнавчого конкурсу ім. М. Утриска.

Орест Петречко – яскрава творча особистість з небайдужою вдачею, дивовижною життєвою енергією, пісні його сповнені глибоких духовних мотивів вселюдської любові.

У 1973 році Самбірщина збагатилася ще одним, неординарним за своїм складом та діяльністю, колективом. Ним став дівочий вокально-інструментальний ансамбль «Лада». Його особливістю стало те, що учасниками були тільки дівчата, які грали на гітарі, духових, ударних, клавішних, струнних інструментах, а також співали.

«Лада» – так назвали свій ансамбль самі дівчата. І коли вони виходять на сцену – золотокосі та чорняві, голубоокі та чорнобриві, такі різні за характерами, смаками і такі схожі у своїй любові до музики, до прекрасного світу мистецтва, то мимоволі порівнюєш їх із давньокиївськими ладами, які несли у своїх серцях велику любов до нашої української землі, її душевних, мелодійних пісень.

Серед учасників ансамблю – вчителі музичної школи, студенти, учні. Для них участь в художньому колективі не просто захоплення

піснями, а самовизначення, утвердження своїх ідеалів.

Засновником і керівником колективу був Борис Трохимович Марченко. Він також і автор багатьох пісень із їхнього репертуару. О. Телефанко зазначає: «Висота ансамблю – результат невтомної праці в розвитку самодіяльного мистецтва в місті керівника «Лади» Б. Т. Марченка. Він багато трудиться над репертуаром, прискіпливо підходить до підбору виконавців» [7, 4].

Творчий шлях ансамблю позначений перемогами в конкурсах, популярністю, активною концертною діяльністю, удосконаленням майстерності. «Лада» була лауреатом І-го та ІІ-го Всесоюзних фестивалів художньої творчості 1975–1977 років. Ансамблю присвоїли почесне звання «народний». Успішно проходили гастролі «Лади» в Молдавії та Білорусії, творчі поїздки по Вінницькій, Рівненській, Одеській, Херсонській, Донецькій, Дніпропетровській областях. На конкурсі «Юність Полісся-84» колектив було нагороджено спеціальним призом Мінського обкому комсомолу за краще виконання патріотичних пісень.

Самодіяльні художні колективи зі Львівщини – часті гості в Польській Народній Республіці. Завжди радо зустрічають українських аматорів у Жешувському, Кросненському, Перемишлянському, Ярославському воєводствах, з якими Львівська область підтримує давні зв'язки.

«В урочистостях з нагоди Дня відродження Польщі взяв участь самодіяльний народний дівочий вокально-інструментальний ансамбль «Лада» Самбірського районного Будинку культури, виступи якого пройшли з великим успіхом в містах Перемишлі, Пшегорську, Любачові, Заржеці», – так була відзначена творчість колективу в музичному науково-популярному журналі «Музика» [6, 29].

Протягом своєї творчої діяльності «Лада» була лауреатом багатьох фестивалів і конкурсів. Найпродуктивнішим видався 1991 рік, коли колектив переміг на обласному фестивалі «Червона рута», став лауреатом конкурсу Всеукраїнської пісні «Дзвін-91», що проходив у м. Києві, а також – радість перемоги – участь у конкурсі української пісні «Золоті трембіти» у м. Трускавці.

За час свого існування «Лада» оновлювалася, опрацьовувала велику кількість українських народних пісень, змінювала репертуар, поновлювався і склад учасників, водночас колектив вів активну концертну діяльність.

Особливістю колективу було те, що дівчата не лише співали, а й грали на інструментах. Так, у різні періоди своєї діяльності до складу «Лади» входили такі учасниці: Поліщук Х. (скрипка), Берльфайн Л. (скрипка), Казан Л. (скрипка), Семеніхіна А. (духові інструменти), Дзюбенко Л. (труба, вокал), Карачевська Л. (духові інструменти), Вороняк С. (гітара), Баюк І. (гітара), Гулівата О. (клавіші), Нестор Л. (клавіші), Кобель А. (ударні, вокал), Мигалик О. (саксофон, вокал), Дигдало Г. (саксофон, вокал), Лучків О. (флейта, труба), Ломницька М. (бас-гітара), Татомир Т. (клавіші, вокал), Богун Г. (ритм-гітара), Вітрук Н. (клавіші), Лучко Л. (вокал), Побережна Г. (вокал), Гулівата О. (вокал), Карпінська О. (вокал), Пітель Л. (вокал), Пилипів І. (вокал), Петляк Л. (вокал).

Незмінним супутником «Лади» була її ведуча, методист районного Будинку культури Оксана Темник. Керівником ансамблю на сьогоднішній день є Любов Кисиличак.

До репертуару колективу входили такі пісні: «Добрий день вам, люди добрі» – слова З. Гнатик, муз. Б. Марченко; «Ой зелене жито» – українська народна пісня; віночок укр. нар. пісень в обр. Б. Марченка «Іванку»; «Вінок з барвінку» – слова М. Воньо, муз. О. Сердюк; «Ластівка» – слова Б. Монастирський, муз. М. Скорик; «Ти мені заспівай» – слова І. Перчук, муз. І. Богачук; укр. нар. пісня «Ой ти, річенько»; укр. нар. пісня «Їхав стрілець на війноньку»; інструментальна п'єса «Прогулянка»; «Намалюй мені ніч» – слова М. Петренко, муз. М. Скорик; «Три трембіти» – слова В. Вратарьов, муз. М. Скорик; «Весела хвилинка» – В. Вербицький (інструментальна п'єса); «Наш Самбір» – слова В. Хомин, муз. Б. Марченко; «З тобою, земле» – слова О. Скварко, муз. Б. Марченко; укр. нар. пісня «Ой ти місяцю»; укр. нар. пісня «Ой там за лісочком»; «Осінні мрії» – слова Л. Проць, муз. Г. Дигдало; «Зелене вино» – слова Б. Стельмах, муз. Б. Марченко; «Толока» – слова Б. Стельмах, муз. Б. Марченко; «В Самборі» – слова Р. Кудлик, муз. Р. Хабаль; укр. нар. пісня «Ой роде наш красний»; пісні В. Івасюка – «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас»; «Шевченко наш» – слова В. Кобець, муз. Б. Марченко; «Україно» – слова та музика Т. Петриненко; «Червона калина» – слова Б. Стельмах, муз. Б. Янівський; «Чарівний барвінок» – слова і музика О. Сердюк; «Ласкаво просимо» – слова В. Крищенко, муз. І. Білозір; «Пахне м'ята» – слова В. Крищенко, муз. Б. Марченко; «Чому так сталося» – слова В. Крищенко, муз. Б. Марченко; «Пісня про матір» – слова Б. Стельмах, муз. І. Білозір; «Коханий» – слова Б. Стельмах, муз. І. Білозір.

Це ще далеко не весь перелік пісень «Лади». У їхньому творчому доробку є українські народні

пісні, українська класика, пісні релігійної тематики, українські естрадні пісні, твори сучасних композиторів. Велику частину репертуару колективу складали пісні, автором яких був керівник ансамблю Борис Марченко.

На сьогодні «Лада» переформатувалася з вокально-інструментального в Народний вокальний жіночий ансамбль, який активно концертує із сольними програмами містами України: Східниця, Яворів, Старий Самбір, Мостиська. Колектив є учасником етнофестів гостинності між районами в області, фестивалю українсько-польської культури, фестивалю «Лемківська ватра», Кульчиці-фест, а також багатьох інших культурно-мистецьких заходів.

Співає «Лада» і линуть у зал пісні про наш квітучий край, про щастя, про прекрасну силу кохання, про вірність, про Батьківщину.

Науковою новизною дослідження є аналіз виконавської діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини та їх творчого внеску у сферу популярної музики сучасності.

Висновки. З огляду на здійснене дослідження варто зазначити, що осмислення самобутності й особливостей культурного середовища Самбірщини неможливе без вивчення різноманітних сфер культурного простору. У розвитку національної культури велику роль відіграє музичне мистецтво, яке піднімає і окрилює людину, збагачує її духовний світ, допомагає формувати світогляд і естетичний смак. Отже, дослідження популярної музики на прикладі творчої діяльності вокально-інструментальних колективів Самбірщини необхідні для аналізу музичного життя регіону. Висвітлюючи виконавське мистецтво ансамблів, їхню самобутність і оригінальність, можемо констатувати їх вагомий внесок у розвиток і популяризацію української музики на теренах України та зарубіжжя.

Література

1.Гончаренко П. В. Музика як складова духовно-культурного ядра суспільства : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Запоріжжя, 2008. 17 с.

2.25 років вокально-інструментальному гурту «Кредо» : ювіл. вип. / під заг. ред. П. Петречка. Самбір : 1997. 6 с.

3.Інтерв'ю Юлії Олач з керівником вокально-інструментального гурту «Кредо» Орестом Петречком. Самбір, 20.05.2019.

4.Інтерв'ю Юлії Олач з учасницею Народного жіночого ансамблю «Лада» Олександрою Мигалик. Самбір, 10.07.2019.

5.Об'єднання «Письменники Бойківщини». Антологія бойківського краю / «Письменники Бойківщини» об'єднання. Дрогобич: КОЛО, 2007. 724 с.

6.Орбіти української музики / Журнал «Музика». Київ: Музична Україна, 1981. № 1. С.32.

7.Телефанко О. Свято музики і пісні // Червоний прапор. 1981. 15 квітня. (№ 60). С. 4.

References

1.Goncharenko, P. (2008). Music as a Component of the Spiritual and Cultural Core of Society. Extended abstract of candidate's thesis. Zaporizhzhia [in Ukrainian].

2. Petrechko, P. (1997). 25 years of the vocal and instrumental group "Credo". Sambir [in Ukrainian].

3.Olach, Y. (20.05.2019). Interview with the head of the vocal and instrumental band "Credo" – Orest Petrecko. Sambir [in Ukrainian].

4.Olach, Y. (10.07.2019). Interview with the participant of the People's Women's Ensemble "Lada" – Alexandra Myhalyk. Sambir [in Ukrainian].

5.Writers of Boykivschyna, Association. (2007). Anthology of the Boikiv region. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].

6.Orbits of Ukrainian Music. (1981). "Music": musical culture magazine. (Vols.1) pp. 32. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

7.Telephanko, O. (1981). The holiday of music and song. Red flag newspaper. (Vols. 60) pp. 4. Sambir [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2020
Прийнято до публікації 28.05.2020

УДК 78.071.2
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221802

Пер'ян Валерія Сергіївна,
аспірантка Луганського
національного університету
імені Тараса Шевченка (м.Старобільськ)
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6965-1811
valeryperian999@gmail.com

Цитування:
Пер'ян В. С. Диригентська діяльність А. Кушніренка як явище сучасної хорової культури. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 176-179.

Periian V. (2020). Conducting activity of A. Kushnirenko as a phenomenon of modern choral culture. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 176-179 [in Ukrainian].

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ А. КУШНІРЕНКА ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Метою дослідження є характеристика диригентської діяльності А.Кушніренка в контексті хорової культури України. Задачі дослідження зумовлені поставленою метою: ретроспективне відновлення творчого шляху хормейстера, виділення особливих рис його роботи з хоровими колективами, висвітлення композиторської та педагогічної діяльності, встановлення ролі диригента у розвитку хорового мистецтва Буковини та України в цілому. **Методологія дослідження** пов'язується з використанням методів теоретичного аналізу та синтезу. Ґрунтується на роботах дослідників хорового мистецтва Буковини (Я.Вишпинська, К.Демочко, В.Залуцький, Л.Корній, О.Кушніренко, А.Плішка, І.Ярошенко та ін.). **Наукова новизна** полягає у висвітленні ролі Андрія Кушніренка в якості репрезентанта буковинських вокально-хорових традицій та розкриття специфіки його індивідуального диригентського та композиторського стилю. **Висновки.** Аналіз творчих досягнень відомого буковинського хормейстера свідчить про його надзвичайно великий внесок в розвиток української вокально-хорової культури як фольклориста, диригента, композитора. Охарактеризовано напрямки та результати його творчої роботи. Визначено вплив на особистість майстра буковинських народних мелодій, і відображення їх у професійній діяльності Кушніренка.

***Ключові слова*:** А.Кушніренко, хорове мистецтво, хорова культура, диригент, хормейстер.

Перьян Валерия Сергеевна, *аспирантка Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (г. Старобельск)*

Дирижерская деятельность А. Кушниренко как явление современной хоровой культуры

Целью исследования является характеристика дирижерской деятельности А.Кушниренко в контексте хоровой культуры Украины. Задачи исследования обусловлены поставленной целью: ретроспективное восстановление творческого пути хормейстера, выделение особых черт его работы с хоровыми коллективами, характеристика композиторской и педагогической деятельности, установление роли дирижера в развитии хорового искусства Буковины и Украины в целом. **Методология исследования** связывается с использованием методов теоретического анализа и синтеза. Основывается на работах исследователей хорового искусства Буковины (Я.Вышпинская, В.Залуцкий, Л.Корний, О.Кушниренко, А.Плишка, И.Ярошенко и др.). **Научная новизна** заключается в освещении роли Андрея Кушниренко в качестве репрезентанта буковинских вокально-хоровых традиций и раскрытие специфики его индивидуального дирижерского и композиторского стиля. **Выводы**. Анализ творческих достижений известного буковинского хормейстера свидетельствует о его чрезвычайно большом вкладе в развитие украинской вокально-хоровой культуры как фольклориста, дирижера, композитора. Охарактеризованы направления и результаты его творческой работы. Определено влияние на личность мастера буковинских народных мелодий и отражения их в профессиональной деятельности Кушниренко.

***Ключевые слова*:** А.Кушниренко, хоровое искусство, хоровая культура, дирижер, хормейстер.

Periian Valeriia, *postgraduate student of Taras Shevchenko Luhansk National University (city of Starobilsk)*

Conducting activity of A. Kushnirenko as a phenomenon of modern choral culture

The purpose of the article is to characterize the conductor activity of A.Kushnirenko in the context of the choral culture of Ukraine. The research objectives are determined by the goal: a retrospective restoration of the creative path, highlighting the special features of his work with choral groups, characterizing composer and pedagogical activities, establishing the role of the conductor in the development of the choral art of Bukovina and Ukraine as a whole. **The research methodology** is associated with the use of theoretical analysis and synthesis methods. It is based on the works of Bukovina's choral art researchers (Y.Vyshpinskaya, V.Zalutsky, L.Korniy, O.Kushnirenko, A.Plishka, I.Yaroshenko, and others). **The scientific novelty** lies in highlighting the role of Andrei Kushnirenko as a representative of the Bukovinian vocal and choral traditions and revealing the specifics of his individual conductor`s and composer style. **Conclusions.** The creative achievements of the famous Bukovina

©Пер'ян В. С., 2020

choirmaster are analyzed, which testifies to his extremely large contribution to the development of Ukrainian vocal and choral culture as a folklorist, conductor, and composer. The directions and results of his work are described. The influence on the personality of the master of Bukovina folk tunes and their reflection in the professional activity of Kushnirenko is determined.

Key words: A. Kushnirenko, choral art, choral culture, conductor, choirmaster.

Актуальність теми дослідження зумовлюється процесом бурхливого розвитку хорового мистецтва України XX-XXI століть, що пов'язано з популяризацією і збереженням музичних традицій окремого регіону. На Буковині найвидатнішим хормейстером того часу вважається Андрій Кушніренко, який своєю багатогранною, неперервною діяльністю підняв вокально-хорове мистецтво краю на високий професійний рівень, тим самим заклавши основи якісного хорового виконавства на Буковині. Актуальність також пов'язана з необхідністю практичного застосування досвіду А.Кушніренка у сучасному вокально-хоровому виконавстві.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематики вивчення діяльності Андрія Кушніренка торкалися такі науковці як: Я.Вишпинська, О.Залуцький, О.Кушніренко. Найбільш широко висвітлено постать відомого диригента у дисертаційному дослідженні І. Ярошенко.

Мета статті – охарактеризувати диригентську діяльність А.Кушніренка в контексті хорової культури України. Ретроспективно відновити творчий шлях хормейстера, виділити особливі риси його роботи з хоровими колективами, висвітлити композиторську та педагогічну діяльність, встановити роль внеску диригента у розвиток хорового мистецтва Буковини та України в цілому.

Виклад основного матеріалу. Андрій Миколайович Кушніренко (17 жовтня 1933 р., с. Великі Загайці Тернопільської обл. – 11 січня 2013 р., Чернівці) – видатний український хормейстер, представник львівської хорової школи, диригент, професор і фундатор кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича, а також композитор, фольклорист, і суспільно-культурний діяч. Коло діяльності Кушніренка було надзвичайно широким.

Відомий хормейстер був нагороджений багатьма нагородами та відзнаками, а саме: лауреат національної премії імені Тараса Шевченка (1984 р.), лауреат літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича (1993 р.), звання заслуженого діяча мистецтв України (1969 р.), орден Президента України «За заслуги» 3-го ступеня (1999 р.), нагрудний знак «Відмінник освіти України» (2001 р.), звання заслуженого артиста України (1965 р.), золота медаль Національної академії мистецтв України (2003 р.), звання народного артиста України (1973 р.) [1, 10-11].

Творчий шлях А.Кушніренка веде свій початок ще з дитинства, коли майбутній хормейстер демонстрував свої унікальні музичні здібності. Він грав на багатьох інструментах (мандоліна, гітара, скрипка), співав дискантом у шкільному хорі, а у вісім років диригував цим колективом твір «Із-за гір та з-за високих». Згодом, навчався у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф.Колесси та Львівській консерваторії ім. М.Лисенка. Закінчив консерваторію з відзнакою у 1962 році.

Починається професійна диригентська діяльність молодого Кушніренка, яку ми умовно розділимо на три основних спрямованості:

– диригент і художній керівник Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю Чернівецької обласної філармонії;

– пошук українських буковинських народних пісень, їх аранжування та створення своїх оригінальних вокально-хорових творів;

– педагогічна та наукова діяльність на кафедрі музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича.

У 1962 році Кушніренко очолює Буковинський ансамбль пісні і танцю. Період 60-80-х років був непростим для музикантів та української культури, адже скорочували штат артистів філармоній, театрів, знищували велику кількість вокальних ансамблів та хорів, що виконували українську музику. Але молодий хормейстер своєю наполегливістю та силами не лише відстояв свій колектив, а й сприяв його розвитку та популяризації як в Україні, так і за кордоном. У 1969 році колектив отримує звання заслуженого ансамблю України.

Кушніренко наділив Буковинський ансамбль пісні і танцю відмінною рисою, що характеризує синтез народного тембрального забарвлення та академічної класичної манери хорового звучання. А це у поєднанні з яскравими костюмами та танцями створює неповторне виконання та залишає незабутні враження для слухача. Ось один з відгуків після концертного виступу: «Коли слухаєш і дивишся Буковинський ансамбль, важко сказати, що робить враження – дзвінкість і соковитість голосів, розмаїття музичного звучання, яскравість народних строїв, виразність співу чи гарячий темперамент танців. А швидше за все саме це багатство народного мистецтва в його єдиному вкупі вираженні і створює

незабутній образ, повний чарівної краси. Побажаємо прекрасному колективу дальших успіхів на славному творчому шляху» [3].

Репертуар колективу складають твори українських композиторів таких як: М.Лисенко, М.Леонтович, К.Стеценко, О.Кошиць, С.Людкевич, А.Кос-Анатольський, М.Колесса, Є.Козак, П. та Г. Майборода, О.Білаш, М.Скорик, Л.Дичко, В.Зубицький; буковинських авторів – Б.Крижанівський, Г.Шевчук, І.Міський, С.Сабадаш, В.Михайлюк, а також українські та буковинські народні пісні й танці.

Зазначимо, що колективом було записано десять грамплатівок на фірмі «Мелодія», створено шість кінофільмів, зокрема «Свято в Карпатах», «Концерт Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю», «Ніч в маю». Упродовж своєї творчої діяльності Буковинський ансамбль пісні і танцю здійснив успішні виступи на фестивалях музичного мистецтва «Білі ночі» (Санкт-Петербург, 1971), «Мерцишор» (Кишинів, 1976), «Русская зима» (Москва, 1979). «Київська весна» (Київ, 1980), «Дунайська весна» (Ізмаїл, 1981), «Дружба» (Ужгород, 1981), «Білоруська музична осінь» (Мінськ, 1983), «Золота осінь» (Київ, 1987), «Кримські зорі» (Ялта, 1992), у культурній програмі «Олімпіада-80» (Київ, 1980) та інші [5].

Так, під орудою Кушніренка (понад 45 років) Заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю відвідав з концертами велику кількість країн, а саме: Казахстан, Російську Федерацію, Фінляндію, Естонію, Білорусію, Чехословаччину, Латвію, Литву, Англію, Японію, США, Францію, Мексику, Аргентину та ін.).

Відомий колектив стає своєрідною візитівкою буковинського краю, яскравою сторінкою вокально-хорового мистецтва регіону та української держави в цілому.

Наступною сферою діяльності Андрія Кушніренка є збирання, аранжування народних українських і буковинських пісень. Митець записав понад тисячу народних мелодій для голосу та інструментів, більше сотні з яких аранжував для хору і оркестру. Кушніренко ще зі студентських часів захоплювався українським мелосом, виступав з доповідями на конференціях та брав активну участь у фольклорних експедиціях. Любов до цього йому прищепив Станіслав Людкевич – керівник фольклорної секції студентського наукового товариства. Кушніренко згадував: «Він перший після аналізу моїх аранжувань, обробок народних пісень і оригінальних творів благословив мене, щоб я пробував свої сили як композитор і до кінця життя був моїм постійним консультантом, доброзичливим рецензентом, порадником, вчителем, і завжди цікавився моїми творчими справами, радів за мої успіхи» [6, 20].

Найбільш відомими хоровими обробками Кушніренка є «Чом, чом, земле моя», «Ой, у лузі червона калина», «Ранок Верховини», «Зореслава», «У космосі Україна», «Я щаслива зроду», «Подоляночка», «На камені стою», «Глибока кирниця», «Палала сосна», «Задзвенімо, разом, браття», «Запалали очі», «Заповіт» і «Садок вишневий коло хати» на слова Тараса Шевченка. Про тонкощі роботи над аранжуванням творів, Андрій Миколайович розповідав: «Треба мати свій кут зору, своє бачення. Я йду до поглиблення народної пісні. Скажімо, пісні «На камені стою» треба було надати певного ритмічного рисунка, вбрати в мажорну барву, зробити акомпанемент більш рухливим – цього вимагав зміст…Твір колектив повинен реставрувати і повернути народові в кращому вбранні» [4, 20].

Також в упорядкуванні Андрія Миколайовича було видано збірки репертуару Буковинського ансамблю: «Буковинський розмай» (1971 р.) і «Співає Буковина» (1972 р.), «Українські народні пісні в обробці А.Кушніренка» (1974 р.), «Хорові твори А. Кушніренка» (1984 р.), «Українські візерунки» (1988 р.), «Буковинські самоцвіти» (1990 р.).

Зазначимо, що окрім Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю, твори А.Кушніренка є в репертуарі таких відомих колективів як Національна Заслужена Академічна Капела України «Думка» (керівник Є.Савчук), Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Л.М.Ревуцького (керівник В.Курач), Академічний хор ім. П.Майбороди Українського радіо (керівник Ю.Ткач), а також народних артистів України Д.Гнатюка, І.Дерди, П.Ончула, Я.Солтиса, заслужених артистів України С.Шкургана, М.Болотного, М.Мельничук, Н.Каплієнко, В. Пиндика, Л. Радиш та інших.

Після того, як у 2013 р. Андрій Миколайович відійшов у вічність, його ім'ям був названий колектив Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю.

Інший аспект диригентської діяльності Кушніренка був спрямований на педагогічно-організаційну та наукову роботу. У 1992 році він стає ініціатором, засновником та завідувачем кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича, що стало однією з найвизначніших подій для мистецького життя Буковини. Треба зазначити, що на той час це була єдина кафедра музики в університетах України.

Є версія, підтверджена сучасниками, що одним з основних чинників створення кафедри

була нестача професійних співаків у головному дітищі Кушніренка – Буковинському ансамблю пісні і танцю. Як відомо, колектив складався з хористів без музичної освіти, тому і виникла гостра потреба в забезпеченні якісного вокально-хорового навчання.

Важливим внеском Кушніренка стало створення студентського мішаного хору «Резонанс», який представляв кафедру музики на різних концертних заходах. Колектив гідно зарекомендував себе, ставши лауреатом обласних, всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Це забезпечило також високий рівень мотивації студентів до навчальної діяльності.

Під керівництвом Андрія Миколайовича відбулося професійне забезпечення навчального процесу, що пов'язане з орієнтацією на взаємодію вітчизняних і європейських традицій музичного виконавства. Висока культура та організаторські здібності видатного хормейстера сприяли підвищенню рівня педагогічної та виконавської роботи кафедри. Більше того, Кушніренко є автором наукових праць, багатьох музикознавчих рецензій та статей, зокрема «Характерні особливості музичного фольклору с. Бітля, що на Бойківщині», «Деякі ладово-інтонаційні явища в сучасному фольклорі» (журнал «Народна творчість та етнографія», № 1, 1967 р.), «Сидір Воробкевич і сучасність» (збірник наукових праць Академії Мистецтв України «Мистецтвознавство України». – К. : Кий. – 2001 р.) [2].

Вольові якості, пристрасна закоханість у музику, педагогічна майстерність, створили Андрію Миколайовичу незаперечний професійний авторитет, вплив на активізацію музично-виконавської та науково-педагогічної діяльності на кафедрі. Андрій Миколайович зумів згуртувати людей і прищепити їм любов до справи, створити атмосферу товариського довір'я і вимогливості один до одного [7, 85].

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, треба зазначити, що творча діяльність А.Кушніренка передусім пов'язана з українським народним мелосом. Будучи збирачем національних колоритних мелодій, видатний майстер обробляв та перетворював прості наспіви в якісні оригінальні вокально-хорові твори, що звучать й до теперішнього часу на різних професійних сценах України. Також одним з вагомих внесків Кушніренка є заснування кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, яка стала важливим осередком фахової мистецької підготовки, що без сумнівів підняло вокально-хорове мистецтво Буковини на більш професійний рівень.

Література

1.Андрій Кушніренко // Лауреати літературно-мистецької премії імені Сидора Воробкевича (1993–2000 рр.): реком. бібліограф. покажчик. Чернівці, 2001. С. 10-11.

2.Довгань О. Г. Із джерел літератури і мистецтва Буковини. Чернівці: «Букрек», 2008. 264 с.

3.Концевич О. Концерт Буковинского ансамбля. *Советская Клайпеда.* –1973. № 127. С. 8.

4.Музичне краєзнавство Буковини: Хрестоматія. Вип. 2. Мистецькі обрії Андрія Кушніренка. / уклад.: О. В. Залуцький. Чернівці : Рута, 2003. 112 с.

5.Офіційний сайт Чернівецької обласної філармонії ім. Д.Гнатюка. Заслужений академічний буковинський ансамбль пісні і танцю: веб-сайт. URL: http://www.filarmoniya.cv.ua/ua/ansambl/ (дата звернення 23.10.2019).

6.Ярошенко І. В. Мистецтвом встелені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці : Прут, 2004. 220 с.

7.Ярошенко І. В. Музичне краєзнавство Західної України XIX–XX століть: професійно-хорове мистецтво Буковини: Навч. посіб. Київ: «Білий Тигр», 2015. 220 с.

References

1.Winners of the Sidor Vorobkevich Literary and Art Prize (1993–2000). (2001). Recommended bibliographic index. Chernivtsi: Bukrek, pp. 10-11 [in Ukrainian].

2.Dovghanj O. (2008) From sources of literature and art of Bukovina. Chernivtsi [in Ukrainian].

3.Koncevych O. (1973). Concert of Bukovina ensemble. Sovetskaja Klajpeda, 127, 8 [in Ukrainian].

4.Zalutsky, O.V. (2003). Artistic horizons of Andriy Kushnirenko. Musical History of Bukovina: Reader. Issue 2. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].

5.Honors Academic Bukovinian Ensemble Song I Dance. Retrieved from http://www.filarmoniya.cv.ua/ ua/ansambl (accessed 23 October 2019).

6.Yaroshenko, I.V. (2004). The paths laid by art. Andriy Kushnirenko – conductor, composer, lecturer. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].

7. Yaroshenko, I.V. (2015). Music local studies of Western Ukraine of the XIX-XXcenturies: vocational and choral art of Bukovina. Kyiv: White Tiger [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.02.2020
Прийнято до друку 18.03.2020

УДК 781.5+778.24
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221803

Цитування:
Сидорчук Т. А. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 180-184.

Sydorchuk T. (2020). Approaches to Classification of Modern Musical-Screen Forms. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 180-184 [in Ukrainian].

Сидорчук Тетяна Анатоліївна,
аспірантка Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0709-480X
tetiano4ka09@gmail.com

ПІДХОДИ ДО КЛАСИФІКАЦІЇ СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-ЕКРАННИХ ФОРМ

Мета полягає у визначенні найбільш відповідних ознак систематизації музично-екранних форм для створення гнучкої системи їх класифікації. **Методологія дослідження** спирається на комплекс загальнонаукових методів аналізу та синтезу, аналогії, зіставлення та порівняння, систематизації, з використанням міждисциплінарного (музикознавчого та кінознавчого) підходу. **Наукова новизна** виявляється у віднайденні характерних ознак, чинників музично-екранних форм, за якими пропоновано декілька варіантів їх класифікації. Дана систематизація екранних творів з домінуючою музичною складовою дозволяє поглянути на уже відомих її представників в процесі подальших наукових розвідок з нового ракурсу. Крім того, класифікація сприятиме введенню в науковий обіг новітніх форм, створених за допомогою зростаючої технологізації побуту. **Висновки**. Процес накопичення достатньої кількості схожих ознак окремих елементів підштовхує науковця запропонувати систему класифікації, яка б умістила існуючі об’єкти в єдине ціле. Порівнюючи «класичні» музично-екранні форми з новітніми і систематизуючи їх на спільних умовах, ми тим самим відстоюємо право на існування та наукове дослідження найновітніших форм (відеоальбом, музичний блог, відеоарт, музичний серіал, музичні альманахи та ін.). Розроблена систематизація дозволить в майбутньому чітко окреслювати місце форм, що на даний момент ще не є очевидними, тобто які генеруватимуться як нові явища в медіапросторі. Процес класифікації допомагає, по-перше, виявити унікальність кожної з форм і, по-друге, визначити її місце в системі екранних мистецтв.

Ключові слова: музика на екрані, музично-екранні форми, класифікація музично-екранних форм, мюзикл, відеоальбом, кліп.

Сидорчук Татьяна Анатольевна*, аспирантка Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенка-Карого*

Подходы к классификации современных музыкально-экранных форм

Цель работы заключается в определении наиболее подходящих признаков систематизации музыкально-экранных форм для создания гибкой системы их классификации. **Методология** исследования основывается на комплексе общенаучных методов анализа и синтеза, аналогии, сопоставления и сравнения, систематизации, с использованием междисциплинарного (музыковедческого и киноведческого) подхода. **Научная новизна** проявляется в нахождении отличительных признаков, факторов музыкально-экранных форм, по каким предложено несколько вариантов их классификации. Данная систематизация экранных произведений с доминирующей музыкальной составляющей позволяет взглянуть на уже известных ее представителей в процессе дальнейших научных исследований с нового ракурса. Кроме того, классификация будет способствовать введению в научный оборот новых форм, созданных с помощью растущей технологизации быта. **Выводы**. Процесс накопления достаточного количества сходных признаков отдельных элементов подталкивает ученого предложить систему классификации, которая бы вместила существующие объекты в единое целое. Сравнивая «классические» музыкально-экранные формы с новейшими и систематизируя их на общих условиях, мы тем самым отстаиваем право на существование и научное исследование новейших форм (видеоальбом, музыкальный блог, видеоарт, музыкальный сериал, музыкальные альманахи и пр.). Разработанная классификация позволит в будущем четко очерчивать место форм, что на данный момент еще не очевидны, то есть которые будут генерироваться как новые явления в медиапространстве. Процесс классификации помогает, во-первых, выявить уникальность каждой из форм и, во-вторых, определить ее место в системе экранных искусств.

Ключевые слова: музыка на экране, музыкально-экранные формы, классификация музыкально-экранных форм, мюзикл, видеоальбом, клип.

Sydorchuk Tetiana*, Ph.D.-studene of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*

Approaches to Classification of Modern Musical-Screen Forms

The purpose of the article is to identify the most appropriate features of the systematization of musical-screen forms to create a flexible system for their classification. **The methodology** of research is based on a complex of general scientific methods of analysis and synthesis, analogy, comparison and synthesis, systematization, using interdisciplinary (musicological and film studies) approach. **The scientific novelty** is manifested in finding characteristic features and factors of musical-screen forms, according to which several variants of their classification are offered. The systematization of screen creations with a dominant

©Сидорчук Т. А., 2020

musical component allows us to look at already known representatives with a new perspective in the process of further scientific exploration. In addition, the classification will promote the introduction into the scientific circulation of the latest forms created by the increasing technology of life. **Conclusions**. Accumulation of a sufficient number of similar features of individual elements prompts the scientist to propose a classification system that would fit all the existing objects into one. By comparing the "classical" musical-screen forms with the newest ones and organizing them on common terms, we thus assert the right to exist and to research scientifically the newest forms (video album, music blog, video art, musical series, musical almanacs, etc.). The developed systematization will allow in the future to clearly define the place of forms, which are not yet demonstrable at the moment, that forms, which will be generated as new phenomena in the media space. The classification process helps, firstly, to identify the uniqueness of each of the forms and, secondly, to determine its place in the screen arts system.

Key words: music on screen, musical-screen forms, classification of musical-screen forms, musical, video album, music video.

Актуальність теми дослідження. Звернувши увагу на жанрову палітру медіапростору, можна помітити, що її характерною ознакою сьогодні є міжжанрове взаємопроникнення рис і властивостей різних мистецьких видів. Внаслідок такої взаємодії сучасне мистецтво пропонує низку геть нових творів, що виникли в результаті синтезу та асиміляції жанрово-стильових форм, ще донедавна існуючих константно і самостійно. Серед плеяди «новозгенерованих» прикладів екранної культури можна виділити чітко окреслену гілку екранних творів з домінантною музичною складовою — назвемо ці твори музично-екранними формами. Здійснення класифікації цих творів, що обумовила б їхній статус та специфіку, і визначає актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика домінантності музики в екранних формах на сьогодні потрапила в коло наукових інтересів небагатьох вчених. У нашому дослідженні велику роль відіграють праці Г. Фількевич [7], К. Станіславської [5; 6] та А. Чернишова [8], що не лише глибоко досліджують особливості окремих творів музично-екранних форм, а й пропонують свою систему класифікацій.

Мета полягає у визначенні найбільш відповідних ознак систематизації музично-екранних форм для створення гнучкої системи їх класифікації.

Основний виклад матеріалу. В своїх минулих наукових розвідках ми уже зазначали, що «музично-екранна форма — це аудіовізуальне втілення змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрану нових естетичних властивостей і слугуючи основним чинником народження синтетичних творів» [4, 127]. Представники музично-екранних форм відрізняються своїм широким розмаїттям: сюди належать музичні фільми (від мюзиклів до екранізації музично-драматичних жанрів), серіали, документальний контент, кліпи, телешоу, відеольбоми, відеоарт та сценічні твори з використанням екрану. Таким чином, предмет нашого дослідження характеризується збільшенням драматургічної ролі автономної музики, наявністю в кадрі музики мотивованої (дієгетичної), використання в полотні твору кліпового монтажу та насичення аудіального компоненту твору сучасними ритмами.

Досліджуючи проблему існування музики в екранних творах, науковці приділяють увагу «жанровості» окремих представників — наприклад, особливостям побутування мюзиклу чи кліпу, переосмислюють функції кіномузики, або в цілому вивчають існування музики в тканині кінотвору. Наше ж завдання — розглянути підходи до класифікації саме музично-екранних форм: творів, де музика відіграє першочергову функцію.

Очевидним є той факт, як часто сьогодні не лише пересічні поціновувачі, а й науковці наражаються на плутанину конотацій, вживаючи невідповідний жанр при характеризації переглянутого екранного продукту. Тому ми спробуємо зіставити нові явища, такі як відеоальбом чи музичний блогінг, з уже існуючими, щоб знайти їхнє місце в класифікації та загальній картині музично-екранних форм.

Для поєднання екранних форм з домінантною музичною складовою в цільну систему, ми, відповідно до міждисциплінарності нашого дослідження, виділяємо три підходи. Назвемо їх класифікацією за екранними, музичними та виробничими ознаками. При розгляді кожного з підходів охарактеризуємо найбільш очевидні ознаки, які можна взяти за основу. Оскільки класифікація є одним із способів систематизації, «об'єднання розрізнених знань про предмети (явища) в єдине ціле (систему) на основі істотних ознак» [3, 54], зауважимо, що систематизація музично-екранних форм носить гетерогенний характер, адже елементи, що ми спробуємо класифікувати, є неоднорідними.

Серед найбільш актуальних для нашого дослідження класифікацій можна назвати наукові знахідки Г. Фількевич та К. Станісласької. Г. Фількевич у дослідженні «Музика і кіно» пропонує таку систематизацію музичних фільмів:

«на різних етапах розвитку музичного фільму <…> створювались різні типи синтезу таких складових, як література, музика, хореографія, зоровий ряд, акторське виконавство, що врешті-решт визначило його різноманітну жанрову палітру: екранізація творів музично-драматичного мистецтва; кінотвори про музикантів; музичні комедії; музична естрада на екрані; мюзикл (сюди ж авторка включає і рок-оперу. — *Т. С.*)» [7, 127]. Авторка глибоко аналізує природу та специфічні характеристики кожного з різновидів музичного фільму, тому констатуємо, що дана праця є однією з основ для нашого дослідження, однак оскільки жанрова палітра музично-екранних форм значно зібльшилася, ми спробуємо її розширити.

Ще одне дослідження, яке підносить класифікацію музично-екранних форм на новий рівень, є праця К. Станіславської, де авторка систематизує екранні втілення музично-театральних жанрів на основі методу зйомки. К. Станіславська виділяє два рівня побутування музично-театральних жанрів — репродуктивний та продуктивний. Як зазначає сама авторка, «репродуктивний рівень передбачає "консервацію" сценічної постановки з метою її збереження і розповсюдження» [5, 229]. Тобто екранна природа проявляється тут більше як метод передачі сценічного твору. Відповідно, сюди, за дослідницею, відносяться адаптація та трансляція. Продуктивний рівень характеризується виробництвом оригінального твору, «спеціально для показу на кіно- чи телеекрані» [5, 229], сюди належать екранізація та оригінальна екранна форма. Дана ідея відповідає запропонованим нами вище підходам, тому візьмемо її в подальшій роботі як основу для класифікації.

Однією з найбільш очевидних ознак, що випливає з екранності означеного нами предмету дослідження, є класифікація *за видами екрану.* Відповідно до способу проекції та відтворення відзнятого продукту, можна виділити такі види екрану: великий (кінотеатральний), малий (телеекран), скрінема (тобто площина для перегляду продуктів, спеціально створених для гаджетів), а також, оскільки синергія накладає відбиток і на сценічні мистецтва, «сценічний екран», де екран присутній під час виступу для аудиторії, а трансльований на ньому матеріал бере безпосередню участь у виступі.

Крім видової систематизації, у кінематографі однією з найбільш уживаних градацій є класифікація *за тривалістю екранного часу*, яку ми пропонуємо за наступну ознаку. Таким чином, музично-екранні форми поділяються на повнометражні та короткометражні. Не зважаючи на світову практику, де короткометражним вважається фільм тривалістю в 40 хвилин і менше, ми трактуємо тривалість відповідно до українського законодавства, де короткометражним вважається «фільм тривалістю менше 52 корисних хвилин» [1]. Важливо зазначити, що тривалість твору відображається не лише на способі донесення його до аудиторії, а й на художніх особливостях — кількості сюжетних ліній, персонажів, драматургічних колізій.

Корелюється з даною однакою наступна — *за жорсткістю фіксованості тривалості* твору. Твори великого та малого екранів не можуть собі дозволити варіювати задекларовану часову межу, тому є продуктами з чітким хронометражем. Однак серед музично-екранних форм існують твори з лабільною тривалістю — відеоблогінг, музичний відеоарт та сценічні виступи з використанням екрану.

Ще одна блискуча знахідка К. Станіславської, яка пропонує у своїй статті розмежовувати термінологію музично-екранних форм відповідно до наявності першоджерела (наприклад, мюзикл, що є екранізацією бродвейської постановки, варто називати «фільм-мюзикл», а твір, спеціально розроблений для екранів — «кіномюзикл») [6, 92], дає основу для наступної класифікації — *за наявністю першоджерела* (театральної постановки, літературного твору, музичного альбому). Нас цікавить саме розмежування на інтерпретацію існуючого джерела та оригінальну екранну форму (кіноопера, кіномюзикл). Такий підхід дає змогу чітко диференціювати первинне та вторинне джерело: наприклад, за наявності первинної постановки опери «Тоска» Дж. Пуччіні існує як мінімум п'ять відомих екранізацій, кожна з яких є окремим художнім твором зі своєю неповторною поетикою, та все ж твором, який інтерпретує первинне джерело.

Загальновідомим є факт, що сюжет є обов'язковим для твору кіномистецтва, однак кількість екранів, на яких сьогодні уже звично спостерігати музично-екранні форми, дає нам можливість запропонувати ознаку *за наявністю сюжету.* Так, сюжет не є обов'язковим для кліпу, фільму-концерту, музичного блогінгу, відеоарту та сценічного виступу з використанням екрану.

Наступна запропонована нами ознака — *залежно від виду екранної складової.* Загальноприйнятним є розподіл кінематографу на документальний, ігровий та анімаційний [2], тож ми будемо притримуватись саме цього розділення. Приналежність того чи іншого твору до певного підвиду класифікації розрізняється уже на рівні ідентифікації самої музично-екранної

форми: документальний контент відновиться до документальних форм, ігрові форми вміщають в себе твори з попередньо написаним сценарієм та відібраними акторами, а анімаційні — створені за допомогою ілюзії рухомих зображень.

Спираючись на систематизацію екранних втілень музично-театральних жанрів на основі методу зйомки, розроблену К. Станіславською, пропонуємо метод класифікації *за формою екранного втілення*. Таким чином, до репродуктивного рівня можна зараховувати твори, що виникають внаслідок фіксації дійства на камеру, що уже відбувається саме по собі, наприклад, фільм-концерт, музичний блогінг, музичні телешоу, виступи з використанням екрану. До продуктивного рівня належать твори, що зазнали в процесі створення режисерської розробки та призначені лише для екрану.

Якщо звернутись до класифікації за музичними ознаками, найперше, що потрібно відзначити, це характер використаної музики в творі. Одним з найбільш очевидних способів класифікації є систематизація *за авторством використаної музики.* Дослідник А. Чернишов розрізняє музику авторську та компілятивну [8], що і є нашими основними «гілками класифікації». І хоча можна впевнено сказати, що у відеокліпах, відеоальбомах та екранізаціях музично-театральних жанрів використовується авторська музика, класифікувати потрібно саме окремо взятий твір, а не музично-екранну форму загалом.

Домінантність музичної складової в досліджуваних нами формах робить необхідним класифікувати твори *за співвідношенням музичного та розмовного начала*. У такий спосіб можна виокремити твори з безперервним звучанням музики (де діалоги заміщає переважно речитатив) та творів з рівнозначним використанням музики і розмовного тексту. До першої категорії відносяться екранізації музично-драматичних жанрів (окрім оперети), музичні відеокліпи, кіноопери, фільм-концерт, а також сценічні виступи з використанням екрану та відеоарт. Рівнозначне використання музики можливе у всіх інших формах.

Не можна оминути такої важливої ознаки класифікації як *за музичним жанром*. Особливістю сучасних мистецьких продуктів є невпинний синтез складових, що позначається і на проблемі визначення жанру музики; особливо відчутно це в музиці масовій, що звучить у переважній більшості музично-екранних форм. Можна впевнено визначити жанр музики в рок-опері та екранізації музично-сценічних творів, однак загалом при класифікації в даному випадку потрібно використовувати індивідуальний підхід.

Ще одна з запропонованих нами ознак — *за характером виконання музичної складової.* Відомо, що музикознавство виділяє вокальні (пісня, романс та ін.) та інструментальні (прелюдія, соната, симфонія та ін.) жанри. Проте наша систематизація була б не повною, якщо не згадати танцювальне виконання музичного компоненту. В даних творах саме рух в симбіозі з музичною композицією є основним виражальним засобом і слугує одним з основних драматургічних елементів, тому ми додаємо танцювальне виконання до основних параметрів класифікації.

Якщо при класифікації за екранними та музичними ознаками можна мислити загально — тобто за переважною більшістю класифікувати саме форму, то при розгляді за ознаками виробничими потрібно використовувати виключно індивідуальний підхід. Наприклад, якщо класифікувати *за кількістю країн-виробників* кілька творів однієї музично-екранної форми, можна помітити, що у створенні може брати участь як одна країна, так і може відбуватись копродукційне виробництво. Так само індивідуально потрібно категоризувати твори *за культурним регіоном створення*. Осторонь знаходиться ознака *за хронологією виникнення,* де можна простежити порядок формування кожної з музично-екранних форм. Однак це питання заслуговує окремого наукового дослідження, і ми проаналізуємо історичний дискурс у подальших працях.

Наукова новизна полягає у виокремленні та аргументації окремих ознак музично-екранних форм, спираючись на які, можливо створити різноманітні класифікації цих форм. Такий підхід дозволяє оперувати не лише вже дослідженими, широковідомими формами, а й залучати до систематизації найновітніші, процес генерації яких відбувається просто зараз.

Висновки. Отже, віднайшовши об’єктивні закономірності, що є базовими для музично-екранних форм, ми спробували узагальнити теоретичний матеріал, присвячений темі. Запропоновані класифікаційні підходи можуть мати дещо умовний характер, оскільки наведений перелік музично-екранних форм хоч і на даний момент є найбільш повним, та все ж не є вичерпним, оскільки як досліджуватимуться нові явища в медіапросторі, так і з’являтимуться нові. Пропоноване дослідження є основою для подальшої наукової роботи та базисом чіткого розмежування музично-екранних форм. Структурування та струнка класифікація допоможуть в подальшому уточнювати та аналізувати конкретні твори музично-екранного втілення.

Література

1. Про затвердження Методичних рекомендацій з обліку нематеріальних активів кіновиробництва: наказ Міністерства культури і туризму від 02.04.2008 р. № 353/0/16-08. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0353655-08 (дата звернення: 28.10.2019).
2. Ермолаев А. Система киножанров: генезис, взаимодействие, подходы к класификации // Современные проблемы науки и образования. Санкт-Петербург, 2015. Вып. 3. URL: https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13755 (дата звернення: 30.10.2019).
3. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2017. 144 с.
4. Сидорчук Т. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 122–128.
5. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ 2016. 352 с.
6. Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2017. Вип. 21. С. 90–93.
7. Фількевич Г. Музика і кіно: статті, лекції, нариси-спогади. Київ: ПП Кльоц А. О., 2004. 192 с.
8. Чернышов А. Звуковые коллекции медиамузыки // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012. Вып. 357. С. 67-70. URL: https://studylib.ru/doc/2003494/a.v.-chernyshov-zvukovye-kollekcii-mediamuzyki (дата звернення: 28.10.2019).

References

1. On Approval of Methodological Recommendations for Accounting of Intangible Assets of Film Production. The Order of the Ministry of Culture and Tourism of Ukraine activity from April 2 2008, № 353/0/16-08. Retrieved from: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0353655-08 (last accessed: 28.10.2019) [in Ukrainian].
2. Yermolayev, A. (2015). The system of film genres: genesis, interaction, approaches to classification. Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya, 3. Retrieved from: https://www.science-education.ru/art/article/view?id=13755 (last accessed: 30.10.2019) [in Russian].
3. Klekovkin, O. (2017). The Art: Research Methodology: Methodological Manual. Kyiv: The Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
4. Sydorchuk, T. (2018). "Musical-screen form:" determining the content of the concept. Naukovyi Visnyk Kyivskogo Natsionalnogo Universytetu Teatru, kino i Telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo, 23, 122–128 [in Ukrainian].
5. Stanislavska K. (2016). Artistic-entertainment forms of contemporary culture: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Stanislavska K. (2017). Contemporary entertainment genres of performing-screen existence. Naukovyi Visnyk Kyivskogo Natsionalnogo Universytetu Teatru, kino i Telebachennya im. I. K. Karpenka-Karogo, 21, 90–93 [in Ukrainian].
7. Filkevych, G. (2004). Music and Cinema: Articles, Lectures, Essays, Memories. Kyiv: PP Kliots A. O. [in Ukrainian].
8. Chernyshov A. (2012). Sound collections of media music. Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 357, 67–70. Retrieved from: https://studylib.ru/doc/2003494/a.v.-chernyshov-zvukovye-kollekcii-mediamuzyki (last accessed: 28.10.2019) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.03.2020
Прийнято до друку 28.04.2020

УДК 782.1+78.071
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221804

Красиліна Ірина Вікторівна,
режисер оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7380-9578
irina.krasilina@ukr.net

Цитування:
Красиліна І. В. Християнська містерія в детермінації витоків опери. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць., 2020. Вип. 37.С. 185-190.

Krasylina I. (2020). Christian mystery in determination of headwaters of the opera. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 185-190 [in Ukrainian].

ХРИСТИЯНСЬКА МІСТЕРІЯ В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВИТОКІВ ОПЕРИ

Мета роботи – прослідкувати змістовно-структурні сполучні ланки середньовічної-ренесансної містерії і оперної класики, які з ідеологічних міркувань в Новий і Новітній час в обсязі минулого віку ігнорувалися, чим збіднювалося уявлення про смислове наповнення оперної вистави і що стало стрижнєм постановочних рішень оперної класики в сьогоденні. **Методологічною основою** роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асаф'єва в Україні. Базове місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (А.Лосєв, Н.Конрад) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. **Наукова новизна** дослідження виявляється в самостійності вибудови послідовних ступенів історичних зв'язків містерії й опери, а також в оригінальності самого підходу до цього роду зв'язків від драматичного первня театральності в музиці як стильово-жанрового протистояння сакральної вокальності й буттєвого звуковираження із залученням засобів комікування і буттєвої ж танцювальності. **Висновки.** Прийняте протиставлення перших опер кінця XVI – межі XVI-XVII століть містерії і літургічній драмі спростовується не тільки містеріальною символікою сюжетики, мелодично-декламаційним поданням тексту, що явно похідне від церковної практики псалмодії-речитації, опорою на церковне походження вокалу у співі, але і самою ідеєю діалогізації музичної складової вистави у її стильово-жанрових зіставленнях, що несумісна з монологічністю церковної служби, що виключає проникнення побутово-буттєвих компонентів у її звуковий склад.

***Ключові слова*:** містерія, християнська містерія, опера, музичний жанр, стиль в музиці.

Красилина Ирина Викторовна, *режиссер оперной студии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Христианская мистерия в детерминации истоков оперы

Цель работы – проследить содержательно-структурные соединительные звенья средневековой-ренессансной мистерии и оперной классике, которые из идеологических соображений в Новое и Новейшее время в охвате прошедшего века игнортировались, чем обеднялось представление о смысловом наполнении оперного спектакля и что стало стержнем постановочных решений оперной классики сегодня. **Методологической основой** работы является культурологический подход в искусствоведении, представленный в том числе школой Б.Асафьева в Украине. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический, историко-описательный методы, позволяющие в пределах метафизики истории (А.Лосев, Н.Конрад) зафиксировать смысловые параллели становления гуманитарной сферы и выразительности искусства. **Научная новизна** исследования проявляется в самостоятельности построения последовательных ступеней исторических связей мистерии и оперы, а также в оригинальности самого похода к этого рода связям от драматического первенства театральности в музыке как стилево-жанрового противостояния сакральной вокальности и бытийного звуковыражения с заимствованием способов комицирования и бытовой же танцевальности. **Выводы.** Принятое противопоставление первых опер конца XVI – грани XVI-XVII столетий мистерии и литургической драмы опровергается не только мистериальной символикой сюжетики, мелодически-декламационной подачей текста, явно производного от церковной практики псалмодии-речитации, опорой на церковного происхождения вокал в пении, но и самой идеей диалогизации музыкальной составляющей спектакля в его стилево-жанровых сопоставлениях, что несовместимо с монологичностью церковной службы, которая исключает проникновение (в традиционной церкви) бытово-бытийных компонентов в ее звуковой состав.

***Ключевые слова*:** мистерия, христианская мистерия, опера, музыкальный жанр, стиль в музыке.

Krasylina Iryna, *stage manager operatic aspicof Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

Christian mystery in determination of headwaters of the opera

The purpose of the article is tracking profound-structured connecting section medieval-renessaence mystery and operatic classicists, which on ideological considerations in New and the most Latest time in the incidence of the past age did not notice then presentation was narrowed about semantic filling the operatic show and that became peg introduction decisions of operatic classicists on today. **The methodology** of the work is the culturology approach in science about art, presented including the school of B.Asafiev in Ukraine. The base place occupies the method of the

©Красилина І. В., 2020

genre-style benchmark analysis, hermeneutic, historian-descriptive methods, allowing within metaphysicians of the histories (A.Losev, N.Konrad) fix the semantic parallels of the formation of the humanitarian sphere and expressiveness of art. **The scientific novelty** of the study reveals itself in the independence of the building of the consequent steps of the historical relationships mystery and operas, but також in originality most march to this sort relationship from dramatic championship of the theatrics in music as style-genre opposition sacramental vocal and home sound expression with borrowing the ways of the comic manifestations and home dance plastics. **Conclusions.** The accepted contraposition of the first operas end XVI - a galley proof XVI-XVII century mystery and liturgical drama is refused not only by mystery symbology of plot, melody-declamatory presenting the text, obviously derived by church practical persons of psalmody-recitative, handhold on church origin vocal in singing, but also the most idea of dialogue in music forming show in his style-genre collations that incompatible with monologue principle of the church service, which excludes the penetration (in traditional church) of the home component in her sound structure.

Key words: mystery, Christian mystery, opera, music genre, style in music.

Актуальність теми дослідження детермінована умовами буття сучасного музичного театру, який, успадковуючи досвід «Парсифалю» Р.Вагнера й «російського 'Пасифаля'» у вигляді «Китежу» М. Римського-Корсакова, «Мучеництва св.Себастіана» К.Дебюссі, проекту Містерії О. Скрябіна, містерії «День Буття» І. Вишнєградського 1880-х - 1910-х років і т.п., наповнився очевидними містеріальними концепціями «Св. Франциска Ассизького» О. Мессіана (1982), гепталогії «Світло» К.Штокхаузена (2002), «Першого імператора» Тан Дуна (2006), ін. Музичний театр наших днів звернений до містеріальних акцентів у рішенні традиційних спектаклів, як це запропоновано, у тому числі, у трактуванні «Вія» В. Губаренка в постановці Одеського національного театру опери й балету в сезоні 2017 – 2018 рр.

Музикознавчі дослідження охоплюють містеріальну проблематику в опері, починаючи від концепції Г.Кречмара, у якій початком опери виступає літургічна драма [7, 30-31]. Множинними є дослідження по творчості вищезгаданих авторів, що писали містеріальні композиції, а також спеціальні розробки – дисертації В.Осипової [11], Хуан Чена, В.Батанова, книга Лю Бінцяна, ін., у яких позначені містеріальні складові в композиціях, що, у цілому, не заявляють такого роду змісту. Містеріальні джерела опери зачіпалися в дослідженнях, присвячених вищезгаданим і іншим промістеріальним композиціям, у тому числі це дисертації В. Осипової, А. Кириченко [6; 11], дослідження О. Муравської [10] і ін. Однак проблематика опери-seria у даних працях не зачіпалася, аспект містеріальності не торкався щодо творів А.Скарлатті, а сформований ним жанр «серйозної» опери розглядався в руслі оперно-світської еволюції цієї жанрової типології.

Мета роботи – прослідкувати змістовно-структурні сполучні ланки середньовічної-ренесансної містерії і оперної класики, які з ідеологічних міркувань в Новий і Новітній час в обсязі минулого віку ігнорувалися, чим збіднювалося уявлення про смислове наповнення оперної вистави і що стало стрижнем постановочних рішень оперної класики в сьогоденні. Методологічною основою роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б. Асаф'єва в Україні. Базове місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (А.Лосєв, Н.Конрад) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. Наукова новизна дослідження виявляється в самостійності вибудови послідовних ступенів історичних зв'язків містерії й опери, а також в оригінальності самого підходу до цього роду зв'язків від драматичного первня театральності в музиці як стильово-жанрового протистояння сакральної вокальності й буттєвого звуковираження із залученням засобів комікування і буттєвої ж танцювальності.

Очевидно, що опера спочатку, за Г.Кречмаром, у вигляді літургічної драми [7, 27-31], потім у вигляді опери камерат («салонна драма», тобто духовний театр) складалася, відштовхуючись від містеріальних основ. Оскільки містерія - це «жанр середньовічного західноєвропейського релігійного театру. У поданнях містерії (на площах міст) релігійні сцени чергувалися з інтермедіями - вставними комедійно-побутовими епізодами» [9, 810]. Солідне довідкове видання, з якого витягнута дана характеристика містерії, повідомляє все точно, крім однієї великої історичної неправди: не в Західній Європі виникла містерія, все, що є в європейському Християнстві, пішло зі Сходу, з Візантії.

Тільки одного разу увесь світ просто викреслив ці відомості (див. відсутність про Візантію матеріалів у зразковому за багатьма показниками творі - Історії музики К. Неффа, у солідному й ретельному підручнику Т.Ливанової й ін.) - хіба тільки в нещодавно захищеній

дисертації О.В.Муравської [10] відновлена історична справедливість: початок європейської культури - від Візантії й немає іншого джерела.

У книзі Т.Акіндінової і А.Амашукелі [1] підкреслюється, що «…театралізація богослужіння на християнському Сході має свої витоки. *Містерії були поширені у Візантії* (курсив - І.К)…» [1, 75]. Танцювальні вставки в містерії були органічні, вказується на підтримку сакральної танцювальності Василієм Великим [1, 95-96]. Професор Т.Акіндінова підкреслює, що «сюжети танців Ангелів і святих у зображеннях Страшного Суду епохи Середньовіччя й Відродження ведуть своє походження від святкових літургічних танців і процесій епохи раннього християнства» [1, 34-35].

Звертаємо увагу на конструктивну основу містерії як вистави: «релігійні сцени чергувалися з інтермедіями – вставними комедійно-побутовими епізодами» (див. вище). Тут відразу перекидаємо значеннєву нитку до опери-seria А.Скарлатті, що так обурювала згодом атеїствуючих-деїствуючих шанувальників енциклопедистів: «серйозні» сюжетні колізії тут перемежовувалися комічними інтермедіями, з яких згодом сформувалася комічна опера. У зв'язку зі сказаним нагадуємо, що даваний звичайно в довідках переклад слова seria = «серьзная» ігнорує символіку серйозності як церковності.

У зв'язку зі сказаним, вертаємося до істоти містеріального дійства, яке базувалося на *містиці*, тобто на «релігійній практиці, що має метою переживання в *екстазі* (курсив – І. К.) безпосереднього ’єднання’ з богом, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують і осмислюють цю практику» [2, 810]. Звертаємо увагу на ключове слово містеріального дійства: *екстаз* – яке в нас закономірно асоціюється зі Скрябіним і яке вказує, як на цьому наполягав в одеській пресі 1916 р. М.Іванов, на християнські підстави Містерії Скрябіна [14, с. 3].

Характеризуючи «містицизм» як вчення про містику, вказується, що це «умонастрої й вчення, які виходять із того, що справжня реальність недоступна для розуму й осягається лише інтуїтивно-екстатичним (курсив І.К.) способом, який убачається в містиці [2, 810]. При цьому вказуємо на розробки Д.Арабаджи, який підкреслює, що питання християнської екстатики – це діло *ісихастів,* тобто містично орієнтованого Православ'я [2, 190]. Екстатика зазначена як центральне поняття, що характеризує Християнську музику за Е. Уілсоном-Діксоном [13, 7-8].

Виходячи зі сказаного, ясно, що містерії повинні були бути заохочуваними на Русі - і так це й було: у вищезгаданих Т.Акіндінової й А.Амашукелі зазначено, що після заборони містерій на Заході в середині XVI ст., на Русі їх грали аж до середини XVII ст., аж до реформи Никона, що, як відомо, запозичив ряд позицій від Католицтва (патріаршество й ін.) [1]. І це в Москві, що була центром російського ісихастського вчення, з ініціативи Е.М.Левашева, Д. Покровський реконструював «Пещне дійство» та ін. (ноти цієї постановочної частини містерії в нас уже є).

Тепер що стосується містерії як «жанру середньовічного західноєвропейського релігійного театру» і його породження «літургічної драми». Остання народилася у Франції у XII-XIII ст., тобто в часи Православної Франції-Галлії, а згодом Галліканська Франція XVII-XVIII ст. відстоювала своє право успадковувати безпосередньо Візантію (див. матеріали книги О.В.Муравської [10]).

Це історичне приниження Візантії й Православ'я, безсумнівно, торкнулося і явищ італійського Півдня XVIII, що був під іспанською короною й також відстоював свій особливий візантійський базис, у тому числі в церковності.

У довідковій літературі (див. матеріали К. Дальхауза, Э. Брокхауза, Х. Римана [15, 195]) підкреслюється, що літургічна драма й містерія, а точніше, «містеріальна гра», ігрове містеріальне дійство являє собою духовну акцію, відому в Західній Європі від X ст. (вище уточнювали, що походження її - від Візантії, документально від VII ст., хоча очевидно, що це йде від начал із прийняттям Християнства як державної релігії). Причому, сумлінність видання К. Дальхауза й Е.Брокхауза полягає в тім, що тут вказується як на «мистеріальну гру» - на «східний троп», представлений Туотилло (Тотило) у монастирі Сен-Галлен, тобто мова йде про візантійську вченість, пропагованої в Західній Європі ірландськими ченцями. Так що й по Дальхаузу й Брокхаузу містерія – явище Східного християнства.

У Ріманівськом словнику містяться цінні відомості про усталені сюжетні розходження містеріального дійства в цілому й виниклого на цій основі *пассіону*. Вказується, що містеріальний сюжет формується навколо фабули діалогу Ангела із Дружинами-Мирроносицами [15, 195]. І концентруються містеріальніе подання - у Різдвяному циклі, де головна ідея - Народження, Відродження-Перетворення.

У роботі А.Панаскіна у зв'язку зі сказаним, робиться багатозначне узагальнення:

«...У цьому плані літургічна драма й християнська містерія виявляються у зв'язку й із джерелами українського фольклорного театру ('Вертепу'), містеріальний корінь якого наочно відбитий в 'верхньому' шарі спектаклю, що представляється» [12, 8].

Заявлені матеріали по містерії становлять квінтесенцію відомостей по духовних джерелах духовного театру, що народився в європейському Сході, що виявився багато на Русі, у тому числі в Україні, у Московії, де затримався на століття довше стосовно Західної Європи. Вивчення цих матеріалів становить важливу ланку в осмисленні містеріальних зрізів «загадкових» опер А.Скарлатті, які до цього дня не ставлять у тому обсязі різножанрових складових - «серйозних» і комічних, які, очевидно, запозичені зі структури містерії і які були живі в пам'яті представників Неаполітанської школи, початок який у Ф.Провансалі (1670-ті рр.) становить по датуванню історичне продовження Римської опери-містерії в особі блискучого співака й композитора С.Ланди (1630-ті - 1640-ті рр.).

Слід особливо зазначити те, що саме народження опери в Італії, у Флоренції, що прийняла на себе основну масу емігрантів з Візантії, що гине, в XIV-XV ст. (про що свідчить стиль одягу флорентійців відповідної епохи), базовано на *ідеї* спектаклі, що співається від початку *до кінця*, один раз заданого літургійною драмою як винаходу Франції, що перебувала в XII-XIII то. у Православ'ї, тобто віросповідальною складовою безпосереднє спадкування візантійського миру.

Опера «Св.Алексій» С.Ланди становить містеріальне дійство по суті показаних у дії подій, у яких опис подвигу Святого сполучено з побутовими, комічними в тому числі, сценами. Суттєві хорові номери, хоча вони не утворять тієї самозначимої, рондально, тобто сакрально доцільно, організованої послідовності, що відрізняє містерію як таку. І твір Ланди є *оперним* поданням, оскільки спів охоплює всю сукупність його номерів, сакралізуючи тим самим комізм, що утворить істотний відступ від ієрархії властиво музичних і поза музикою подаваних сцен, що характеризує містерію в сформованій від VII в. структурі.

Неаполітанська опера представляє наступний щабель просування містеріальних принципів в оперне дійство як *співається* від початку до кінця подання. Вона зложилася від 1680-х років на півдні Італії, населеної до наших днів етнічними греками, що думають себе спадкоємцями візантійської культури й мистецтва калофонії, тобто церковного *прекрасного співу*, виробленого в православному Благочесті візантійської культурної традиції. Зазначений грецький термін - калофонія - залучив згодом увагу Дж. Россіні, що сформулював його в італійському словосполученні bel canto.

Південь Італії наприкінці XVII – початку XVIII століття був під іспанською короною, а іспанські королі вважали себе спадкоємцями візантійських імператорів, тому що в католицькому віросповіданні зберігали право за собою інвеституры, тобто успадковане від Візантії право самим, що як сполучає духовна й державна влада, призначати церковних ієрархів у себе в країні. Засновник неаполітанської школи Ф. Провансалі (його прізвище вказує на походження із Провансу, що хранили строгі православні традиції Марселя-Арля Меровингов) опирався на досвід Рима й Венеції.

Але очевидної для Провансалі, а потім для А.Скарлатті був істотний зв'язок із французьким Галліканізмом як носієм безпосередньої приемственности від Візантійської імперії. Музично це виявилося в особливій увазі до арій, що заняли істотне місце в духовному й палацовому церемоніалі Каролингской Франції, які виявилися базовою ланкою в будові неаполітанської опери. У Ф. Провансалі, особливо в А. Скарлатті, оперна композиція вишикувалася з опорою на побудову опер з арій, які не посідали великого місця в попередніх оперних школах (Флоренція, Падуя, Венеція, Рим).

Арія – жанр, що склався в церкві, а також як духовний позацерковний спів, що супроводжував галліканський організований побут французьких королів. Арія – «висока пісня» з риторикою, реалізованої фиоритурно або у фактурі багатоголосся [3, 193]. Відповідно, останнє (багатоголосна арія) отримала найменування кантати [5]. А. Скарлатті розміщує цей духовний спів в опері як драматургічну основу композиції, чому й складається назва «серіа», буквально «серйозна», а по суті термінологічних переваг – «церковна».

Так опера з арій реалізувала своє церковне найменування seria по своєму церковному генезисі й по *ліричній* суті ув'язненого в ній змісту. Однак церковність seria виявляється не тільки по доданках її частинам-аріям, але й по загальної мистериальной композиції, у якій чергуються сюжетні лінії священної історії й побутові, комічні, сучасні – у вигляді сполучених жанрових антиподів житийно трактуемых міфологічних-історичних і комічних дійств (останні у вигляді двохактних структур утворили базу опери-буф).

А. Скарлатті запозичить із практики французької духовності не тільки арію, але й саме

уподобленность пятиактной структури католицькій месі (принцип якої запозичений був Римом у галликан [4]) помітимо, п'ять актів було й в «Св.Алексії» С. Ланди. Таку аналогію культивували Ж.-Б. Люллі й Ф. Рамо, але все-таки в А.Скарлатті на першому плані коштує аналогія до пятиактности С. Ланди, тільки Скарлатті сюжетно чітко розмежовує основну серйозну й комическо-побутову лінії.

Таке співвідношення сюжетних ліній аналогічно паралелі між Старим і Новим завітом у проповіді, коли положення новозавітних історій співвідносилися, як зі своєю предтечею, зі старозавітними сюжетами. Подібну структуру між двома, а те й трьома сюжетами знаходимо в пассионах Г. Телемана, у яких він зіставляв відповідні новозавітні й старозавітні позиції [13].

Сукупно п'ять актів у Скарлатті, з відзначеним вище розвитком основного сюжету (три дії) і бытово-комічного (двох дій), вставлених симетрично в другому й четвертому актах, утворять співвідношення частин цілого, нагадуючи структуру меси, де історично першим був общинний гімноспів Kyrie eleison і заключне Alleluia, замінене від VII століття «Agnus Dei» [17, 45]. Ясно, що Credo, що у католицькій і галликанській месі перебуває, на відміну від Вірую візантійського Православ'я, у центрі, будучи також базовим номером богослужіння. Друга й третя частини, Gloria і Sanctus-Benedictus, становлять досить пізніше впровадження в композицію Богослужіння.

Таким чином, опорними частинами композиції меси стали перша, третя й п'ята частини, тоді як друг і четверта представляли від почала спів школи, заявляючи включеність гімноспівної практики в державно-буттєві нормативи: адже функція Богохваления, заявляється спеціально в Gloria, утворить базова якість *ангелоподобия прояву* учасників літургії взагалі й психології віруючих у цілому. Все-таки богослужебно базовими виступають перша, третя й п'ята частини меси галликан і католиків.

Як бачимо, план п’ятиактной опери А.Скарлатті відрізнявся від п’ятиактності французької ліричної трагедії несприйнятливістю до балетної складової основної лінії дії, що зберігали сакральний зміст ранньовізантійської церковної традиції. П’ятиактність опери А.Скарлатті співвідносно із практикою «пастиччо», що згодом була піддана розгромній критиці з боку ревнителів авторського театралізованого принципу писання музики, тобто Х.Глюка і його оточення.

Однак надіндивідуальна лірика seria органічна, відповідно до церковної традиції відмежування від авторства в музиці, для містеріалізованих акцій. Це й демонструвала опера Скарлатті, що вибудовувалася із двох «спарених» сюжетних концепцій, зв'язаних спільністю моралі, загальної для «верху» і «низу» соціально-побутових відносин. У цьому плані - пряма паралель ієрархічності змісту двоярусного «вертепу» української театрально-духовної традиції, що мала джерело в античному ляльковому театрі, але християнізованому і являючи в «балаганчиках» всієї Європи (і особливо улюбленого в Іспанії, під короною якої сформувалася неаполітанська опера) для народного звеселяння й виховання у відповідному християнському ладу думок дусі.

Згодом, коли оголошена була самостійність комічної опери (в 1731 році відбулася постановка «Служниці-Пані» Перголезе), зберігається двократність, що стає орієнтиром композиційної концепції даного жанрового виду. У цей час комічні вставки в операх-серіях Скарлатті одержують самостійну назву, часто за іменем героїні, оскільки саме жіночі персонажі, а не герої, втілювані кастратом, фальцетистом або басом кантанте (ці голоси в комічних вставках ніколи не брали участь), привертають увагу публіки. У комічних вставках формується бас буффо, віртуозність якого опирається на алегро стаккато, що випадає із церковної фігуративности співу в основних актах опери сериа.

Нагадуємо, що саме А. Скарлатті зосереджує виразність вокалу на «світлому» співі кастрата-фальцетиста (хоча в практиці театрів при відсутності цього роду співаків або поганої підготовки цих співаків, їх заміняли басом кантанте). Таким чином, значення bel canto для Скарлатті придбало фігуративний спів, прямо розвивається з візантійської церковної калофонії. Причому, у співі кастратів, відповідно, бас кантанте підкреслювався тембральним протистояння нижнього й верхнього регістрів, що створювало сховане багатоголосся, тобто ознаку церковності. Дорога якість співати у двох, а то й трьох регістрах культивувалося згодом Россіні в його bel canto, здійсненого в жіночих голосах («россінівське сопрано»). Як бачимо, «світлий» спів маркував духовні пошуки й відповідав традиційному термінологічному релігійному сполученню: Церква=Світло. Висновки**.** Прийняте протиставлення перших опер кінця XVI - межі XVI-XVII століть в містерії й літургічній драмі спростовується не тільки містеріальною символікою сюжетики, мелодійно-декламаційним поданням тексту, що явно похідне від церковної практики псалмодії-речитації, з опорою на церковне походження вокал у співі, але й самою ідеєю діалогізації музичної складової вистави в її стильово-жанрових зіставленнях, що

несумісна з монологічністю церковної служби, що виключає проникнення побутово-буттєвих компонентів у її звуковий склад.

Література

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. – 2-е изд., испр.и доп. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 239 с.

2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с., ил. энергийность Бога с. 70, экстатика с. 190

3. Ария [И.Ямпольский *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОНГ.* Москва, 1973. С. 204 – 207.

4. Галликанизм [А.Лопухин //Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. 1. Москва, 1993. 398-399 с.

5. Кантата [Левик Б. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш.* Т. 2. Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 696-700.

6. Кириченко А. Концепція ‘світового театру’ в оперній творчості німецьких композиторів другої половини XX – початку XXI століття, 17.00.03 ОНМА. Одеса, 2016. 210 с.

7. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.

8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.-Л., 1940.

9. Мистерия [М.Р. Волкова. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 3. КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва, Сов.Энциклопедия, 1976. С. 611-612.

10. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с

11. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы. Канд.дисертация. 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2003. 181 с.

12. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы. Диплом.раб. Одесса 2004. 79 с.

13. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с.

14. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв. С.3

15. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns. Musiklexikon in zwei Bände. II B.– Mainz: Schott’s Söhne, 1979. S. 195-197

16. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913 . 697 S.

References

1.Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in traditions of the Christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S. Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian]

2. Arabadzhy D. (2008). The essays of Christian symbolism. Odesa, Druk [in Ukraine]

3. Aria [I.Jampolskij. *Musical encyclopedie in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 1.* Moscow, Sov.encyklopedija, 204 – 207 [in Russian]

4. Gallicanism [A.Lopuhin. (1993). *Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Red.S.AVERINCEV. V.* 1. Moskow [in Russian]

6. Kirichenko A. (2016). The concept of "world theatre” in operatic creative activity german composer second half XX - begin XXI century. Dissertation for the degree of Ph.D. of Arts 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

7. Kretschmar G. (1925). History of the opera. Leningrad, Academia [in Russian]

8. Livanova T. The history of West-European music before the 1789 year. Moscow-Leningrad, Gos.muz.izdat., 1940 [in Russian].

9. Mysthery (1976). [M.R. Volkova. *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 3.* Moscow, Sov.encyklopedija. P. 611-612. [in Russian]

10. Muravskaja O. (2017). The east-Christian paradigm of the European culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprynt [in Ukraine].

11. Osipova V. (2003). Christian-mystery continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects. The Candidate's thesis. 17.00.03. Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]

13. Panaskin A.(2004). German Passion. The headwaters and prospects. Degree work ONMA name A.V.Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]

13. Wilson-Dickson A. (2003). A. A brief history of Christian music. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]

14. South music herald (1916). № 1-2, 3 [in Ukrainian].

15. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns. (1979) Music dictionary in 2 volumes. II v. Mainz: Schott’s Söhne. P. 195-197 [in Germany].

16. Wagner P. (1913) The history of the mass. I part - before 1600. Lpz. [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2020
Прийнято до друку 28.03.2020

УДК 782
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221805

Чжан Юй,
аспірантка кафедри теорії
та історії музики Харківської державної
академії культури
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2596-7632

Цитування:
Чжан Юй. «Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 191-195.

Zhang Yu (2020). «Channel» In' Cin' as first original Chinese national monumental opera. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 191-195 [in Ukrainian].

«КАНАЛ» ІНЬ ЦІНЬ ЯК ПЕРША ОРИГІНАЛЬНА КИТАЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МОНУМЕНТАЛЬНА ОПЕРА

Мета роботи – визначити жанрові особливості жанрової специфіки опери Інь Цінь «Канал» (2012) як першої оригінальної китайської національної монументальної опери. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні історичного та жанрового методів дослідження. **Наукова новизна** роботи обумовлена аналізом оперологічних концепцій китайських музикознавців початку XXI століття, сутність яких полягала у розробці критеріїв оригінальної китайської національної монументальної опери: першочергова значущість сюжету, драматична подія, тлумачна як психологічна мотивація, «простір» для уведення музики, формування оперної ситуації для створення сюжетної пісні, сплетіння багатьох сюжетних ліній. ***Висновки***: жанрова специфіка опери Інь Цінь полягає у синтезі жанрів романтичної опери-балади (баладної опери), великої опери (grand-opera), опери-пісні (пісенної опери), ліричної опери, опери-легенди, хорової опери-містерії, опери-ораторії, опери-оповіді, музичної драми ідей і символів.

***Ключові слова*:** перша оригінальна китайська національна монументальна опера, китайський національний театр майбутнього, національна оперологія, оперна ситуація, сюжетна пісня, опера-балада.

Чжан Юй, *аспирантка кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры*

«Канал» Инь Цинь как первая оригинальная китайская национальная монументальная опера

Цель работы – опрелелить жанровые особенности жанровой специфики оперы Инь Цинь «Канал» (2012) как первой оригинальной китайской национальной монументальной оперы. ***Методология исследования*** основывается на применении исторического и жанрового методов исследования. **Научная новизна** работы обусловлена анализом оперологических концепций китайских музыковедов начала XXI столетия, сущность которых заключалась в разработке критериев оригинальной китайской национальной монументальной оперы: первоочередное значение сюжета, драматическое событие, трактованная как психологческая мотивация, «простор» для введения музыки, формирование оперной ситуации для создания сюжетной песны, сплетение многих сюжетных линий. ***Выводы***: жанровая специфика оперы Инь Цинь заключается в синтезе жанров романтической оперы-баллады (баладной оперы), большой оперы (grand-opera), оперы-песни (песенной оперы), лирической оперы, оперы-легенды, хоровой оперы-мистерии, оперы-оратории, оперы- рассказа, музыкальной драмы идей и символов.

Ключевые слова: первая оригинальная китайская национальная монументальная опера, китайский национальный театр будущего, национальная оперология, оперная ситуация, сюжетная песня, опера-баллада

Zhang Yu, *postgraduate student of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv*

«Channel» In' Cin' as first original Chinese national monumental opera

The purpose of the article is to define the genre-specific opera of In' Cin' «Channel" (2012) as the first original China national monumental opera. **The methodology** consists in the application of historical and genre methods of research. **The scientific novelty** of work has conditioned the analysis of opera concepts of the Chinese musicologists of beginning XXI ages essence of which consisted in development of criteria of original China national monumental opera: the core meaningfulness of plot, dramatic event clever as psychological motivation, "space" for the introduction of music, forming of opera situation for creation of with a plot song, the interlacing of many storylines. **Conclusions.** The genre specificity of the Yin Qin opera is to synthesize genres of romantic ballad opera (ballad opera), grand opera (grand opera), opera song (song opera), lyrical opera, opera legends, choral opera-mystery, opera- oratorios, opera stories, musical dramas of ideas and symbols.

Key words: first original Chinese national monumental opera, Chinese National Theater of the Future, national opera, opera situation, story song, opera ballad.

©Чжан Юй, 2020

Актуальність теми дослідження. Упродовж другого десятиліття XXI століття осмислення шляхів розвитку національної китайської опери набуло актуалізації. У китайському музикознавстві проблема створення національної опери набула системного характеру. Перспективи подальшого розвитку національної опери та її складових, визначені у працях китайських музикознавців, обумовлені конструюванням принципів *національного музичного театру майбутнього.* На початку XXI століття музикознавці Піднебесної зазначили, що китайська опера, яка упродовж 1945 – 1990-х років перетворилася на національний жанр, мала більшою мірою відмежуватися від свого європейського історико-художнього прообразу з метою розробки оригінальної системи виразових засобів та жанрово-стильових параметрів.

Формування історико-теоретичних засад *китайської національної опери майбутнього* у працях музикознавців Піднебесної означає, що на початку XXI століття закладаються основи *китайської оперології.* Цей напрям музикознавства, досі не відрефлектований представниками цієї наукової галузі, обумовлений метою формування основ китайської національної опери майбутнього. Національна оперологія на сучасному етапі має історичний пріоритет, постає як маніфест, в якому затверджено критерії досконалості китайської опери, що мали віднайти своє художнє втілення у майбутньому. Якщо провести паралелі з відповідними етапами розвитку європейської опери, то стане очевидним, що китайська національна опера знаходиться напередодні реформи національного музичного театру.

Фундаментальним завданням китайської оперології перших двох десятиліть XXI століття, націленої на формування теоретичних основ китайської опери майбутнього, постає створення *теоретичної концепції оригінального китайського національного музично-поетичного твору для театру*. Серед первинних засад китайської опери, висунутих оперологами XXI століття, чи не найважливіше місце належить самобутньому лібрето (сценарію, за висловом китайських музикознавців) як умови втілення національної специфіки художнього мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Художні завдання, висунуті китайськими оперологами перед композиторами початку XXI століття, пов'язані з визначенням тих шляхів і напрямів, які приведуть до створення китайської національної опери нового типу – *монументальної*. Критерії китайської національної опери, розроблені у музикознавстві Піднебесної у другому десятилітті XXI століття, пов'язані з першочерговою значущістю сюжету. У структурі оперного сюжету, на думку китайських музикознавців, має бути закладена драматична подія, базована на психологічній мотивації, що обумовлює необхідність уведення музики. Ознакою відмінності китайської опери від європейської, музикознавці Піднебесної вважають можливості музичної дії. Якщо драма в західній опері, на думку музикознавців Китаю, цілком представлена музикою, то в китайській опері музика має йти за словом у відповідності до традицій національної поезії. Слово має бути основною вербально-текстової форми опери, на кшталт традиційної китайської поезії, супроводженою музикою. Вимога щодо органічного поєднання слова і музики у китайській національній опері полягає у тому, що її сценарій має містити «простір» для уведення музики. Важливим завданням побудови китайської національної драми є формування *оперної ситуації*, обумовленої розкриттям емоційної кризи, сильних пристрастей героїв, ключових моментів в їх долі. Оперна ситуація, основана на драматичній події, потребує уведення музики, обумовлюючи появу так званої *сюжетної пісні*.

Метод утворення сюжету національної китайської опери має полягати у тому, щоби ліричні та драматичні ситуації постійно змінювали одна одну, обумовлюючи швидкий розвиток численних подій. Слово, драматичний конфлікт та інтрига мають значення первинних критеріїв національного в китайській опері, тоді як призначення музики в оперній дії – розкривати її ліричну складову, створювати психологічний образ героя, відображувати його почуття, душевні пориви, сприяти розвиткові драми, її зав'язки, розвитку, конфлікту та розв'язці. Музична драматургія має базуватися на народній ладовій системі і манері вокального виконання, щоби набути значення *етнічної опери*.

Лібрето китайської національної опери має вирізняти сплетіння декількох сюжетних ліній: взаємодія любовних та авантюрної драм має бути втіленою у складно організованому конфлікті. Музична драма має мати молитовний, ритуальний характер, її ліричні сцени – бути яскравими, складними за типом вкладеного у них багаторівневого конфлікту. На відміну від європейської опери глюківського типу, сюжет китайської національної монументальної опери має бути не стислим, але ускладненим, завдяки сплетінню багатьох взаємодіючих додаткових ліній та деталей. Складно складений сюжет має поставати як багатошарова оповідь, з високою щільністю подій та епізодів, як драма очікування і перетворень, доповнена взаємодією історичної, авантюрної та фантастичної сюжетних ліній.

Теоретично розробленим критеріям досконалості національної китайської монументальної опери XXI століття відповідає опера Інь Цінь «Канал». За офіційним визначенням китайської критики, «Канал» Інь Цінь – *перша оригінальна китайська національна монументальна опера, прийнята до постановки*

Національним великим театром Китаю та поставлена після двох років репетицій 2012 р.

Історія опери у Піднебесній знає і інші взірці національного жанру, створені у XXI столітті, але декількома роками раніше, ніж «Канал» Інь Цінь. Наприклад, значенню національної китайської опери відповідає опера «Метелик», створена 2005 р. композитором Сан Бо (див. кандидатську дисертацію Є Сяньвей [2]). Але «Метелик» Сан Бо – одноактна камерна опера, тоді як країна очікувала на створення китайської національної монументальної опери, що, поруч з ліричною драмою, у великій формі і масових сценах відобразила би велич нації. Історично першою монументальною оперою, автор якої врахував офіційні завдання створення китайського національного музично-театрального монументтального твору початку XXI століття, став «Канал» Інь Цінь (постановка спектаклю у шести іграх триває біля трьох годин). Визначення «Каналу» як китайської національної монументальної опери підкоряє собі інші жанрово-стильові ознаки твору – баладну, пісенну, ораторіальну, містеріальну.

В основі лібрето опери Інь Цінь – китайська легенда, що увійшла до національної культурно-художньої скарбниці. В оперній дії відбувається своєрідне перехрещення історико-географічного і легендарно-міфологічного шарів. До історико-географічного шару має відношення хронотоп опери: відомий час дії (епоха династії Мін: 1573 – 1619 – час виникнення легенди) та її місце (канал Пекін – Ханьчжоу) вздовж ріки Цінь-Мінь; ім'я героя опери – співака, поета, автора пісень філософа Цінь Сяо Шен. Епоха династії Мін у Китаї, що набула значення часу «розквіту китайської культури, що наступив після визволення країни від влади монголів» [1, с. 82], постає як доба «Східного ренесансу», за визначенням М. Й. Конрада. Навколо історично та географічно конкретизованого часопростору розвивається міфологізована дія китайської *опери-легенди*, опери-оповіді. До міфологізованого шару опери-легенди приєднується обрядово-містеріальний контекст. «Канал» набуває значення *опери-містерії:* в основі її дії – народні ритуали, обряди. Наприклад, свято вшанування пам'яті предків (похоронний обряд) на початку опери переходить у святкування народження водяного короля-дракона (під час цього ритуалу відбувається знайомство головних героїв).

Сюжет опери-балади Інь Цінь «Канал», окрім його легендарної першооснови, що володіє конкретним історико-географічним змістом, має властивості загально-людського філософського характеру як понадчасова епічна драма про радощі та печалі, добро і зло, вірність і підступність, життя, кохання і смерть. У розвитку сюжетної дії опери-балади Інь Цінь спостерігається відтворення традицій кунцюй XV-XVI століть як «музичних спектаклів, що представляли міфологічні і легендарно-історичні сюжети у ліричному аспекті подачі … подієвості» [1, 115]. Взаємодія легендарно-міфологічного, конкретного історико-сюжетного і понадчасового шарів у «Каналі» Інь Цінь обґрунтовує пророцтво, надане китайською критикою: у майбутньому цей музично-театральний твір набуде значення класики китайської національної монументальної опери.

Монументальність – важлива складова жанрового визначення китайської національної опери початку XXI століття. Адже великій розмір романтизованої сценічної дії – ознака старовинної Південної драми в історії національного театру [1, с. 96]. Опера-балада Інь Цінь, що нараховує шість ігор (відповідають європейським актам) та триває три години, відповідає національному розумінню монументальності музично-театральної дії. З увертюрою і розгорнутими симфонічними антрактами та хоровими сценами (ритуальними і оповідальними), драмою кохання, в якій, поруч із розвитком любовної дії, значна роль належить авантюрно-пригодницькій сюжетній лінії, інтерпретацією людської природи через розвиток музичної драми і картин природи, «Канал» набуває якості монументальності як ідеалу сучасної опери Піднебесної. Поєднання трьох планів – ораторіального, обрядового і камерного (лірико-драматична дія) – сприяє монументалізації оперної дії «Каналу» як *великої опери* (grand-opera).

Значущим у процесі визначення жанрової специфіки опери Інь Цінь «Канал» за лібрето Донг Ні (1912) є не лише її офіційне тлумачення, але й авторське жанрове ім'я (за Є В. Назайкінським [3]).

Авторське жанрове ім'я «Каналу» – «балада Ріки» – постає як жанровий підзаголовок. Жанрове ім'я «балада» – поширене в історії європейської опери, залишається унікальним у новітній історії китайської опери.

Балада у Китаї – характерне жанрове явище, історія розвитку якого охоплює століття. Жанр балади, у межах якого синтезуються оповідальне і живописне, музика, танець і драма, фантастичне взаємодіє з історичним і легендарним, авантюрне з ліричним і побутовим, об'єднує європейську і китайську цивілізації. У Китаї «культура балади утворила відгалуження вченої поезії, в якій служіння мистецтву взаємодіяло з воїнським служінням-подвигом» [1, 79]. Баладну тематику у Китаї, як і баладну «діалогічність», вирізняє «символіка імен і алегорія подій [1, с. 80]. За Лю Бінцян, «з епохою Сун історики пов'язують спеціальну музичну форму балади як музичного жанру» [1, 81]. Форма казки-пісні середини суньского періоду *чжугундяо* – багаточастинна пісня-балада (сунський жанр) – виконувалася співаком-поетом у супроводі струнних інструментів [там само]. Розвиток пісні-балади відбувався «на фоні інтенсивного формування

класичного театру, перший розквіт якого у вигляді музичної драми куньцюй виникає на Півдні» [там само]. То ж історична взаємообумовленість розвитку балади і музичного театру – характерна ознака китайської культури доби Сун. Взаємодія жанрових ознак опери і балади – національна традиція китайської культури.

Паралель з європейською романтичною оперою-баладою мала вирішальне значення для китайської національної монументальної опери Інь Цінь. Адже саме у паралелі з оперою Р. Вагнера «Летючий голандець», що має жанрові ознаки балади, на думку представників китайської музичної науки початку 2010 рр., формувалася музична драматургія опери «Канал». Влада водної стихії є тим стрижнем, що об'єднує німецьку і китайську опери-балади. Китайська та європейська балада мають спільні генетичні витоки, що сягають міфоепічної традиції. Наведені у роботі О. Рощенко думки фундаторів європейського вчення про баладу, сформованого у працях І. Г. Гердера і Гете, знаходить своє підтвердження і у контексті китайської національної культури. Наприклад, надане І. Г. Гердером у 1778–1779 рр. визначення балади «як поєднання ліричного, міфологічного, драматичного і епічного», як стовбура нації [4, с. 133 – 134] кореспондує з жанром китайської багаточастинної балади *чжугундяо* – «сказом під музику», основаному на чергуванні контрастних частин. Подане у преромантичниий час європейськими мислителями вчення про баладу відповідають сформованому у китайській науці початку XXI століття тлумаченню балади як передумови створення національної музичної драми. Як вагнерівському «Летючому голандцю» властиво розташування «малих балад» (як сольних, так і хорових) на різних етапах розвитку музичної драми [4, 141 – 142], так і «Каналу» Інь Цінь характерна побудова оперних сцен на основі баладної структури.

Функція героя-оповідача оперно-баладної дії належить декільком героям монументальної музичної драми Інь Цінь. Згідно авторському визначенню, оперно-баладна оповідь проголошується від імені Ріки. Саме Ріка, чий образ поданий у звучанні жіночого хора, постає як головна героїня опери, спостерігач, оповідач, коментатор і учасник подій. Засобом досягнення оповідальності в опері-баладі, постає наскрізне проведення лейтмотиву Ріки, що пронизує оперну дію, обрамлюючи кожну з її ігор. Образ Ріки оснований на колективній персоніфікації центрального образу опери у вигляді множини хвиль-ельфінь, об'єднаних образно-функціональною єдністю. Хорові обрамлення у драматургії китайської національної опери набувають функції «базового наспіву, риторичної теми» [1, 97], що виконує понад-сюжетну функцію, спрямовуючи розвиток музичної дії.

Хорові баладні рефрени Ріки надають опері Інь Цінь жанрових рис ораторії. До драматургії опери включені хорові і сольно-ансамблеві балади. Сольні номери опери – балади, характерні партіям Цінь Сяо Шен (вченого, поета і співака) і його обраниці Шуй Хунлянь (співачки Каналу). Баладність в опері-легенді Інь Цінь проявляється як на симфонічно-хоровому рівні, так і на рівні розкриття індивідуально-любовної та авантюрної складових музичної драми. Баладність у хоровій драматургії відповідає жанровим ознакам ораторіального монументалізму; баладність як сольно-ансамблеве висловлювання проявляється у камерно-ліричному напрямі оперної драматургії. Дворівневість баладності об'єднує узагальнюючий монументально-ораторіальний і камерно-ліричний рівні оперної драматургії. Оперна баладність «Каналу» базується на принципі чергування хорово-танцювального рефрену (оповіді Ріки) і сольно-ансамблевих строф-сцен (лірична та авантюрна змістовні складові оперної дії). Хорові і сольно-ансамблеві балади в опері Інь Цінь постають як ті «сюжетні пісні», створення яких постає як умова створення китайської національної опери початку XXI століття. «Сюжетні пісні» набувають значення «сюжетних балад» у драматургії китайської національної опери.

Хорові монологи Ріки (центральний лейтмотив оперної дії) набувають значення рефренів (свого роду приспівів), відмежовуючи «куплети» баладної структури, поєднуючи етапи розвитку баладної дії, переключаючи її з пристрастного тону ліричної драми на епічний лад. Жанрова структура опери має ознаки формотворення не тільки баладній структурі *чжугундяо,* але й європейської балади як оповідної пісні, базованій на чергуванні хорового рефрену і сольних строф [5, 308]. Завдяки перетворенню Ріки на головного персонажа баладної дії, стихії, що скеровує розвиток сюжету, на фоні якої і за участі якої відбуваються усі сценічні події, опера «Канал» набуває значення *своєрідного музичного театру на воді.*

Наявність «географічного шляху» у розвитку сюжету, за спостереженням О. Рощенко, одна з характерних ознак європейської поетичної балади, що має специфічне втілення і в оперно-баладному тексті [4, 140]. Якщо у європейській оперно-баладній традиції доби романтизму («Летючий голандець» Вагнера) географічна конкретизація набуває дещо умовний характер, то у китайській – більш конкретний, про що засвідчують точні географічні назви, уведені до художнього тексту. Рухомі декорації, уподібнені старовинній карті місцевості, на фоні якої розгортається оперна дія, вносить до «Каналу» ознаки живописності, властиві жанру балади. Отже, і на рівні географічних подробиць оформлення оперно-баладного шляху музично-сценічного твору наявні паралелі між європейською і китайською

баладою та оперним цілим. Спорідненню європейської і китайської опери-балади сприяє понадчасовий контекст розвитку музично-сценічної дії.

Китайська опера-балада основана на численних трансформаціях Ріки, обумовлених течією музичної драми. З колективно-репрезентованого, персоніфікованого оповідача легенди Ріка перетворюється на стихію, за участі якої відбуваються оперні події. Розгорненню оповідальності сприяють і постаті головних героїв Цінь Сяо Шена і Шуй Хунлянь, доля яких нерозривно пов'язана із Рікою. Легендарні події у «сюжетних піснях» учасників легендарних подій опери перетворюються на теми вокально-поетичної творчості. В опері діє декілька репрезентантів оповідальності/баладності, які мають колективне і індивідуальні втілення. *Подвійна оповідальність* – ознака музичної драматургії китайської опери-балади.

Опера-балада набуває значення *пісенної опери, опери-пісні.* Основою музичної драматургії опери постають традиції народних пісень, поданих не у вигляді цитат, але як композиторське переусвідомлення первинного музичного матеріалу. Важливою ознакою китайської пісенної опери постає тут опора на національну традицію пісенного виконавства. «Сюжетні пісні» оперної дії базовані на розвитку національних традицій. Крім того, композитор – визнаний автор більше 1000 китайських художніх пісень, якого сучасники іменують «китайським Шубертом XXI століття», створюючи «сюжетні пісні» у музичній драматургії опери-балади, враховував власний величезний творчий досвід. Характерна для європейської оперної культури жанрова специфіка пісенної опери, набуває дворівневого втілення у китайській національній опері.

Переплетіння рівнів баладного змісту (оповідального, любовного, авантюрного, фантастичного) спряє монументалізації опери. Любовний сюжетний рівень розкривається через драму кохання і ревнощів, любовний трикутник, жертовність; авантюрний – через переслідування, переховування, травестію; фантастичний – через народні обряди, фінальне перетворення Шуй Хунлянь (в її образі спостерігається наслідування масці китайської опери – дань-квітка) на палаючий спокутний вогонь, що обумовлене ім'ям героїні, що у перекладі означає «квітка червоного лотосу». Оповідальний рівень опери-балади має функцію зв'язку всіх сюжетних ліній монументального твору.

«Канал» як китайську національну монументальну музичну драму романтичної спрямованості вирізняє автобіографізм як метод композиторської інтерпретації народної легенди. Згідно зізнанню композитора, його життя пов'язане з каналом, що є не співпадінням, але долею. Про автобіографізм як ознаку романтичного світосприйняття засвідчує відповідність ідейно-філософського змісту опери-легенди творчому *credo* композитора. Згідно Інь Цінь, душею музики є любов – кращий учитель у житті та мистецтві: любов постає рушійною силою сюжету опери-каналу. Асоціювання особистості композитора з образом головного героя опери-балади – поетом, співаком, автором пісень Цінь Сяо Шен – також набуває значення вияву романтичного автобіографізму в опері-баладі Інь Цінь.

Висновки. Жанрова специфіка «Каналу» Інь Цінь як першої національної китайської монументальної опери полягає у синтезі ознак романтичної опери-балади (баладної опери), великої опери (grand-opera), опери-пісні (пісенної опер), ліричної опери, опери-легенди, хорової опери-містерії, опери-ораторії, опери-оповіді, музичної драми ідей і символів. В опері-баладі Інь Цінь набули втілення оперологічні пошуки китайської музичної науки XXI століття, націлені на втілення ідеалів національного музичного театру майбутнього.

Література

1. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий/университетов и вузов искусства. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.

2.Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний оперний міф: автореф. дис. … канд. мист.: спеціальність – 17.00.03. Суми, 2019. 20 с.

3.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: уч. пособие для студ. высш. уч. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.: ноты.

4.Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков, ХНУРЕ, 2004. 288 с.

5.Царева Е. М. Баллада // Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. Т. 1. А – Гонг. М.: Сов. энциклопедия, 1973. С. 308 310.

References

1.Binqiang, L. (2014). Music-historical parallels of the development of art in China and Europe. Monograph on the history of music culture for music academies/universities and art universities. Odessa: Astroprint, 440.

2.Xianwei, E. (2019). "Butterfly" San Bo as a national opera myth: author's ref. dis. Cand. art.: specialty - 17.00.03. Sumy, 20.

3.Nazaikinsky, E.V. (2003). Style and genre in music: a manual for students. M.: Humanit. ed. center VLADOS, 248.

4.Roschenko (Averyanova), E.G. (2004). New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music). Monograph. Kharkiv, KNURE, 288.

5.Tsareva, E.M. (1973). Ballad. Music Encyclopedia. In the 6, 1. A - Gong. M.: Sov. Encyclopedia, 308 - 310.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2020
Прийнято до друку 02 .04.2020

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.02+709.071
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221807

Цитування:
Владимирова Н. В., Гринишина М. О. Проблема сприйняття «актуального» твору у контексті панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» (на прикладі «Саломеї» Оскара Уайльда). *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 196-201.

Vladimirova N., Grynyshyna M. (2020). "Actual" artwork's perception problems in the "dehumanization of art" panmodernistic theory context (after Oscar Wilde "Salome" example). Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 196-201 [in Ukrainian].

Владимирова Наталія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
театрознавства Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8882-3957
super-parus64@ukr.net

Гринишина Марина Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, старший
науковий співробітник, завідувачка відділу
театрознавства Інституту проблем
сучасного мистецтва Національної академії
мистецтв України
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6010-2282
marina.grinishina@gmail.com

ПРОБЛЕМА СПРИЙНЯТТЯ «АКТУАЛЬНОГО» ТВОРУ У КОНТЕКСТІ ПАНМОДЕРНІСТСЬКОЇ ТЕОРІЇ «ДЕГУМАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА» (на прикладі «Саломеї» Оскара Уайльда)

Мета дослідження — на прикладі літературної та сценічної історії «Саломеї» О. Уайльда 1890 – 1900-х рр. окреслити проблему сприйняття «актуального» твору, скориставшись як механізмом об'єктивації історико-культурного досліду основними положеннями панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета. **Методологія** дослідження передбачала міждисциплінарний підхід — звернення до соціологічних та історико-культурних методологій з одночасним використанням елементів герменевтики та структурного аналізу. **Наукова новизна**. У дослідженні вперше проаналізовано сценічні інтерпретації емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму, спираючись на засадничі принципи донині популярної у культурологічно-мистецтвознавчих колах панмодерністської концепції. **Висновки**. Питання сприйняття «актуального» мистецького твору споживачем літературно-сценічного продукту є вагомою часткою історичного сегменту театрально-драматургічного дискурсу будь-якої епохи. Драматична доля одноактної трагедії «Саломея» О. Уайльда та її сценічних інтерпретацій у європейських театрах межі XIX – XX ст. допомогла виявити основний зміст проблеми — суперечність між тогочасними уподобаннями публіки та критики, які віддавали перевагу реалістично-романтичному мистецтву, і творчістю раннього модернізму, що для адекватного сприйняття потребувала інакшого комунікаційного формату. Поступова, проте, доволі відчутна зміна естетичних парадигм та художніх систем, характерна для вітчизняного театру від 1990-х рр., актуалізує екстраполяцію зазначеної проблематики на теперішню театральну реальність.

Ключові слова: театральна комунікація, актуальний твір, дегуманізація мистецтва, реалізм, дискурс модернізму, трагедія, сценічна інтерпретація.

Владимирова Наталья Викторовна*, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры театроведения Национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого;* ***Гринишина Марина Александровна****, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник, заведующая отделом театроведения Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

Проблема восприятия «актуального» произведения в контексте панмодернистской теории «дегуманизации искусства» (на примере «Саломеи» Оскара Уайльда)

Цель исследования — на примере литературной и сценической истории «Саломеи» О. Уайльда 1890 – 1900-х гг. очертить проблему восприятия «актуального» произведения, воспользовавшись как механизмом объективации историко-культурного исследования основными положениями панмодернистской теории «дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета. **Методология** исследования предполагала междисциплинарный подход — обращение к социологическим и историко-культурным методологиям с одновременным использованием элементов герменевтики и структурного анализа. **Научная новизна**. В исследовании сценические интерпретации эмблематичной драмы эпохи раннего европейского модернизма впервые проанализированы, опираясь на базовые принципы панмодернистской концепции, доныне популярной в мировых культурологических и искусствоведческих кругах. **Выводы.** Проблема

©Владимирова Н. В., 2020
©Гринишина М. О., 2020

восприятия «актуального» художественного произведения потребителем литературно-сценического продукта является важной составляющей исторического сегмента театрально-драматического дискурса любой эпохи. Драматичная судьба одноактной трагедии «Саломея» О. Уайльда и ее сценических интерпретаций в европейских театрах на рубеже XIX – XX вв. помогла выявить основное содержание проблемы — противоречие между тогдашними пристрастиями публики и критики, отдававшими предпочтение реалистически-романтическому искусству, и творчеством раннего модернизма, которое для адекватного восприятия требовала иного коммуникационного формата. Постепенная, но достаточно отчетливая смена эстетических парадигм и художественных систем, характерная для отечественного театра с 1990-х гг., актуализирует экстраполяцию обозначенной проблематики на нынешнюю театральную реальность.

Ключевые слова: театральная коммуникация, актуальное произведение, дегуманизация искусства, реализм, дискурс модернизма, трагедия, сценическая интерпретация.

Vladimirova Nataly, *Doctor in Art Studies, Professor, Professor of the Theatre Studies Department of I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theatre, Cinema & Television University;* ***Grynyshyna Marina,*** *Doctor in Art Studies, Senior Researcher, Chief of the Theatre Studies Department of the National Academy of Art of Ukraine Modern Art Research Institute*

"Actual" artwork's perception problems in the "dehumanization of art" panmodernistic theory context (after Oscar Wilde "Salome" example)

Purpose of the article is to outline "actual" artwork's perception problems after the example of Oscar Wilde "Salome" literary and stage history in 1890 – 1900^{ths}, using as a historical-&-culturology studies' objectification mechanism basic theses of Jose Ortega y Gasset "dehumanization of art" panmodernistic theory. **The methodology** presupposed multidiscipline approach – – simultaneous implementing of the sociological and historical-&-culturology methods with the elements of the hermeneutics and structural analytics. **The scientific novelty** of the study means that for the first time stage interpretations of the early European Modern emblematic play have been analyzed, leaning for the basic principles of the panmodernistic theory, hitherto popular in the worldwide culturology and fine arts research quarters. **Conclusions**. "Actual" artwork's perception by the literary-&-stage product consumer is an important part of each epoch historical segment of the dramatic-&-theatre discourse. The dramatic destiny of Oscar Wilde one-act tragedy "Salome" and its interpretations in the European theaters of the late 19th – early 20th century helped to display the main point of the problem — the contradiction between the realistic-&-romantic art, preferred by the audiences and art critics of those days, to early modernistic creative works, needed another communicative format for its adequate perception. Step-by-step, but evident changes of the esthetic paradigms and artistic systems, characterizing the Ukrainian theatre process from 1990ths, actualize the extrapolation of the designated problematics to the nowadays theatrical reality.

Key words: theatrical communication, actual artwork, dehumanization of art, realism, modernistic discourse, tragedy, stage interpretation.

Актуальність теми дослідження. Багатоаспектне питання театральної комунікації від моменту його самовизначення як наукового знання на межі XIX – XX ст. усе ще залишається поміж найвагоміших для дослідження театрознавством [4, 71]. З часом цей сегмент лише примножував значення у загальному порядку драматично-сценічного дискурсу завдяки новим конфігураціям, що їх додавала до комунікативної події наступна мистецька епоха. Наприклад, полістилізм європейського модерну останньої чверті позаминулого століття – разом зі збільшенням кількості труп та їхнім розшаруванням на «комерційні» та «студійні», зміцненням позицій режисера як «автора» вистави й спеціалізованої критики як «відбитку» поточного процесу – актуалізували питання сприйняття «новодрамівського» доробку споживачем літературно-сценічного продукту. Крім того, цей процес вимагав встановлення інакших критеріїв його мистецтвознавчого аналізу та оцінювання.

Мета дослідження – на прикладі аналізу окремих сценічних версій «Саломеї» О. Уайльда 1890 – 1900-х рр. окреслити проблему сприйняття «актуального» твору, скориставшись основними положеннями панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета як механізмом об'єктивації історико-культурного досліду.

Ступінь наукової розробки. Від початку нинішнього століття проблеми театральної комунікації в її історичному та сучасному ракурсах, як і дотичного до неї питання сприйняття глядацько-критичною спільнотою «модерної» та «авангардної» сценічної продукції торкалися А. Баканурський, Г. Веселовська, Н. Єрмакова, О. Клековкін, В. Корнієнко. Феномен «Театру Оскара Уайльда» комплексно дослідила російський театрознавець А. Образцова у монографії «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (М., 2001). Західноєвропейська естетика, зокрема ідеї Х. Ортеги-і-Гассета й філософсько-естетичні погляди О. Уайльда системно викладені у навчальному посібнику Л. Левчук «Західноєвропейська естетика XX століття» (К., 1997) та монографії О. Оніщенко «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (К., 2011). Водночас сценічні інтерпретації емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму проаналізовано вперше, спираючись на засадничі принципи панмодерністської концепції.

Виклад основного матеріалу. З огляду на популярність ідей Х. Ортегі-і-Гассета, чиє ім'я згадується ледь не в кожній праці з питань

новітньої естетики, акцентуймо ті положення концепції «дегуманізації мистецтва», що безпосередньо стосуються обраної теми: 1. Дегуманізація – це тенденція, що об'єднує «усі нові твори» і пов'язує їхніх творців із представниками особливої «касти» – носіїв «нового естетичного почуття» [9, 454]. 2. «Нове мистецтво – це мистецтво для митців», покликане сприяти тому, аби «"кращі" пізнавали самих себе <…> училися розуміти своє призначення: бути меншістю й боротися з більшістю» [9, 450 – 451]. 3. «Нове мистецтво» не копіює оточуючу дійсність, не створює «ілюзії, достатньої, аби вигадані образи вражали так само, як живі люди» [9, 447], його твори не мають бути «згустком самого життя» або «майже повністю вигаданою оповіддю про людські реальності», їхня мета, навпаки, – «деформувати» реальність, «ламати» її «людський аспект», «дегуманізовувати» її [9, 449]. 4. Із «новим мистецтвом» «неможливо співіснувати» у традиційному форматі, воно спонукає «імпровізувати нову форму зв'язку, повністю відмінну від звичайної», «створювати і вигадувати» адекватні йому «оригінальні дії» [9, 456].

Працю «Дегуманізація мистецтва», оприлюднену іспанським мислителем 1925 р., у певному сенсі можна вважати підсумковим маніфестом модернізму. Водночас критичні статті та есе О. Уайльда – одного з вождів англійського естетизму, як і дописи його французьких побратимів – символістів (Т. Готьє, Е. та Ж. де Гонкурів, Ш. Бодлера та ін.) кінця 1880 – початку 1890-х рр., провіщали новий мистецький рух. Поміж позицій, обстоюваних ранніми модерністами, відповідно до тематики допису зазначимо такі: 1. Ідея «самостійності мистецтва», що означала розрив зв'язків творчої особистості з оточуючою дійсністю, відокремлення художнього світу від матеріального й перевагу «мистецтва» над «реальністю» [1, 161]. «Я перетворив мистецтво на вищу реальність і життя – на вищу форму уяви», – гордовито заявляв О. Уайльд [12, 432]. 2. Ідея «чистого мистецтва», тобто захищеного від вульгарності «механістичної» цивілізації та увільненого від обов'язкового уподібнення «природі» [6, 509]. Заперечуючи традиційні естетичні уявлення, Уайльд стверджував, натомість, що «Життя наслідує Мистецтву значно більшою мірою, ніж Мистецтво – Життю», що «Природа не меншою мірою, ніж Життя, є лише подоба Мистецтву» і що «Придатна школа для вивчення мистецтва – не Життя, а Мистецтво» [12, 348, 349]. На його переконання, намагаючись рабськи копіювати природу, себто обстоюючи протилежні («натуралістичні») погляди, тогочасні автори (разом із критикою) завели британську літературу у глухий кут, спричинили її кризовий стан [13, 168]. 3. Ідея «мистецтва для мистецтва», яка умисне позбавляла культуру суспільних функцій, залишаючи єдиною метою її існування — самовдосконалення, пошуки митцем доконаних форм і способів естетичного висловлювання, примноження, поєднання і розвитку давно випробуваних прийомів [6, 521]. Водночас «акт творіння» (творчість) модерністи визначали як «практичний критицизм»; тож персонаж уайльдівського есе «Критик як художник» стверджував що згодом, «разом із ростом цивілізації <…> вибрані уми кожної наступної епохи, освічені та наділені критичним духом, усе менше і менше цікавитимуться <…> повсякденністю і намагатимуться черпати враження майже виключно з усього, до чого доторкнулося Мистецтво» [12, 332]. Пересічного читача / глядача і традиційну критику вони, натомість, зневажали, відмовляючись потурати їхньому невибагливому смаку та «забобонним» етичним нормам.

Отже, вільні (неунормовані) стосунки з «елітарною» частиною суспільства й орієнтація на її вишукані смаки не лише були маніфестовані проводирями європейського «нового мистецтва» у 1890-ті рр., а й залишалися своєрідною «прерогативою» його діячів упродовж цілої модерної епохи. Проте, якщо на межі століть прибічники ідеї «мистецтва для мистецтва» намагалися відсторонитися від культури мейнстріму, презентованої насамперед реалістично-натуралістичним художнім продуктом, об'єднувалися у «союзи», що часом нагадували митецькі секти, зрештою, усамітнювалися у «вежі зі слонової кістки», то у 1920-ті їхня позиція часто набуває наступального характеру. Авангардисти гуртуються, аби дати відсіч опонентам, вважають себе «новою духовною елітою», спроможною на самостійні соціальні стратегеми, тож пропонують власні правила сприйняття мистецького твору й суспільного ставлення до митецької особистості.

Як відомо, для «Саломеї» О. Уайльд скористався тим самим сюжетом, що й С. Малларме для наразі незавершеної поеми «Іродіада» – страта Іоанна Предтечі через намову дружини іудейського тетрарха Ірода. Припустимо, що, написавши одноактну драму спрощеною французькою, ірландський письменник умисне вдався до полеміки із метром французького символізму. Щоправда, наголошував Р. Еллманн, від 1840-х рр. «зухвало переінакшували євангельську Саломею» (власне – актуалізовували прадавній сюжет) також Г. Гейне, Г. Флобер, Ж. Ш. Гюісманс, Ж. Лафорг – усі, хто, «втомившись від пропаганди, що звеличувала природу й гуманістичні цінності, із полегшенням сприйняв біблійний образ, який уособлював протиприродність». Уайльд же бачив історію іудейської царівни «у світлі збоченої пристрасті – потягу гріха до цнотливості,

поганства до християнства, живого до мертвого <…> – якому суперечить огида доброчесності перед гріхом, умертвіння плоті в його крайній формі» [15, 414 – 415, 417].

Стилістично «Саломея» перегукується з традицією англійського романтизму – від Дж. Кітса до прерафаелітів. Музична побудова уайльдівської драми, величезна роль ритму, пауз і повторів нагадують про «маленькі драми» М. Метерлінка [7, 87]. Візуальне рішення п'єси, вважає К. Уорт, відсилає читача до живописних полотен різних епох – від Кранаха і Караваджо до Моро і Бердслея [20, 102]. Така різноманітність «впливів» навіть заважала декому з колег по цеху та критиків бачити у «Саломеї» оригінальний твір, а не стилізацію або пародію. Р. Еллманн звернув увагу на цей факт в «академічній» біографії Уайльда 1987 р., проте, Х. Пірсон у дослідженні 1946 р. переконував, що сам «Уайльд попервах ставився до своєї "Саломеї" як до дотепу, як до невибагливої притчі <…> й у дружньому товаристві, сміючись, пародіював її <…> Однак згодом, коли Метерлінк і решта французьких письменників стали її гаряче вихвалювати, натомість, англійські критики – шалено проклинати, він кинувся в іншу крайність і почав стверджувати, що створив поетичний і драматичний шедевр» [18, 201].

А втім, слушно зауважила театрознавець К. Добротворська, у п'єсі є ціла низка тем, що «виводять її за межі прямих впливів й у жодному разі не дозволяють вважати компіляцією» [7, 87]. На наш погляд, наскрізними мотивами ідейного конфлікту уайльдівської «Саломеї» залишаються, по-перше, розірвана свідомість особистості, її душевне сум'яття, а також розладжена людська комунікація (суспільна, родинна й інтимна), по-друге, згубність пристрастей, що не знають меж, трагедія абсурдного кохання, яке «не бажало визнавати нічого іншого, крім самого себе, замарило про власну виключність» [2, с. 314]. Водночас поміж новітніх засобів формотворення, використаних у «Саломеї», зазначимо передачу драматичної напруги через зіставлення контрастних образів та емоцій (красиве / потворне, жорстоке / ніжне, хтиве / цнотливе тощо), особливі кольорові «рефрени» (за Д. Еріксеном, у п'єсі «принаймні сорок образів білого, срібного або кольору слонової кістки, сімнадцять відсилок до чорного кольору або чорноти і тридцять вісім відсилок до червоного, яскраво-червоного та ясно-червоного кольорів» [16, 117]), інтерпретовану метер-лінківську концепцію «двох діалогів» — їхню особливу структуру, коли провідні персонажі відсторонюються від свого оточення і «бачать» та «чують» лише те, що відбувається в їхній свідомості [14]. Окреслений комплекс характеристичних прийомів «відповідальний» за модерністичну контамінацію євангельської притчі.

«Саломею» було завершено 1891 р., коли митець мешкав у Парижі й, як стверджував багатолітній конфідент Уайльда Р. Росс, попервах навіть не задумувався про її сценічне втілення [15, 452]. Ситуація вочевидь змінилася після зустрічі письменника із Сарою Бернар – «легендарною нільською змійкою, древнішою за піраміди», «єдиною жінкою у світі, яка могла би зіграти Саломею» [19, 124]. «Прекрасна, безжальна, божественна Сара зачаровувала його так само, як іудейська царівна. Бернар була останньою великою актрисою французької класицистичної трагедії, проте, її тіло звивалося у вишуканому арабеску модерну. На кону вона завжди уявлялася мені не жінкою, натомість, якимсь символом, ідеалом, квінтесенцією жінки», – напише згодом англійська акторка Еллен Террі [10, 217]. За словами художника майбутньої вистави Ч. Ріккетса, Бернар, яка була у захваті від п'єси, сказала: «Це справжня геральдика; можна подумати, що дивишся на фреску <…> Слово тут має падати, ніби перлина на кришталевий диск, жодних швидких рухів, усі жести стилізовані» [15, 452 – 453].

Стилізацію, у модерну епоху перетворену на провідний засіб візуалізації «дегуманізованої» мистецької реальності [9, 453], Чарльз Ріккетс і Грем Робертсон обрали за базовий сценографічний прийом вистави. Перший запропонував пофарбувати кін у чорне, з яким контрастуватиме білизна ніг царівни, а небо зробити насиченого блакитно-зеленуватого кольору; його мали перетинати поперечні позолочені смуги з японської циновки, що створювали би враження повітряної запони над палацовою терасою. Уайльд забажав, щоб іудеїв було вбрано у жовте, римлян – у пурпурне, Іоканаана – у біле, а Саломею – у зелене, аби вона походила на дивовижну отруйну ящірку. Він також наполягав, щоб місяць виглядав як дивна тьмяна світлова пляма, і просив встановити в оркестровій ямі кадильниці, аби кін час від часу заволочувало пахучим туманом, відповідно до настрою окремої сцени.

Як бачимо, насамперед дебатувалися питання сценічної атмосфери і кольору – базових передумов формування символістичної стилістики. Варто нагадати, що «кольорові пошуки» окремих представників естетичного руху і відповідні пріоритети самого О. Уайльда неодноразово викликали бурхливі дискусії. Безперечно, питання кольору прямо пов'язане зі вкрай важливим аспектом естетичної програми митця, визначеним О. Оніщенко як «зворотній бік побутовизму» [8, 42 – 43].

Робертсон обрав для Саломеї золотаву сукню, облямовану довгою золотою бахромою, й золочений, прикрашений коштовностями

нагрудник, що тримався на бретелях із золоченої шкіри. Голову царівни, вкриту димчасто-блакитною перукою, увінчувала потрійна корона із золота та дорогоцінних каменів. Сара наполягла, що виконуватиме танець семи покривал без дублерки і загадково посміхалася, коли в неї питали, як вона зробить це.

Прем'єра вистави мала відбутися влітку 1892 р. у лондонському «Palace Theatre». Репетиції почалися у другій половині червня і тривали два з половиною тижні. Вони були у самому розпалі, коли лорд Чемберлен та королівський цензор Піготт, спираючись на закон трьохсотлітньої давнини, що забороняв виводити на сцену біблійних персонажів, поклали край цій справі [15, 453 – 455]. Обіцянки розлюченому Уайльду поставити «Саломею» у паризькому театрі «Порт Сен-Мартен» Сара Бернар із різних причин не дотримала.

Втім, лондонська заборона лише посилила інтерес публіки до скандальної репутації письменника і, безсумнівно, сприяла популяризації п'єси в Європі. Перший, хто скористався ситуацією, був О. Люньє-По, який 1896 р. втілив уайльдівську трагедію в очолюваному ним паризькому символістському театрі «Евр». Акторка цього театру Ліна Мунтз зіграла Саломею, а сам Люньє-По – Ірода. Розрахована на поціновувачів модерного мистецтва вистава мала у них успіх. Проте, її суспільний сенс (нагадаємо, що «Саломея» в театрі «Евр» рядувала із соціально забарвленими творами Г. Ібсена та А. Стріндберга) явно домінував над художнім – не виключено, що у такий спосіб французи протестували проти британського ханжества і підтримували засудженого й ув'язненого в Редінгу автора «Саломеї», якому, на жаль, не судилося побачити свою п'єсу на сцені.

На початку XX ст., коли процес «модернізації» європейської художньої культури стрімко набрав обертів, у тамтешньому театрі «актуалізувалися» драматичні зразки відповідного стилю, створені у нещодавньому минулому. Тож «Саломея» Уайльда у 1900-ті входить до репертуару різних театральних труп і колективів. Так, зокрема Макс Рейнгардт 12 листопада 1902 р. відкрив нею берлінський «Маленький театр». Його вибір на користь скандальної, наразі забороненої британською цензурою драми одного з проводирів «естетизму» декларували «антинатуралістичний» характер нової сценічної ініціативи. Сценографом та художником по костюмах режисер запросив живописця Ловіса Корінта, який на той час розробляв прийоми стилізованих («умовних») модерністських постановок, і скульптора Макса Крузе. Об'ємні декорації останнього, власне, й домінували у виставі [5, 242], створюючи екзотичну атмосферу східного палацу – ілюзії реального простору, де під зоряним куполом пророче завмерли фігури сфінксів [3, 43], а білясте місячне сяйво злилося з темно-червоним відблиском факелів на тлі похмурих потроєних колон і порталу [10, 557]. Мінорні музичні акорди, пророкуючи скорі трагічні події, додавали щемливих нот смутку й тривоги до загалом похмурого настрою дійства.

На роль Саломеї режисер обрав Гертруду Ейзольд – невисоку, худорляву, з крупними, неправильними рисами рухливого обличчя й розкутою пластикою тіла. Досконале володіння акторською технікою допомогло виконавиці створити складний – мінливий, мозаїчний [10, 557] – образ у новому амплуа інженю-вамп, де підліткова незахищеність поєднувалася зі зрілим жіночим еротизмом.

Слід також зазначити, що Рейнгардт дуже ретельно відбирав публіку прем'єрної вистави, запросивши на майже не анонсований дебют «Маленького театру» цвіт німецького мистецтва: композитора і диригента Ріхарда Штрауса, очільника поетичного гуртка свого імені Стефана Георге, інших відомих літераторів й акторів, а також кореспондентів солідних періодичних видань. «Ніби кошмарна гарячкова мара проносилася перед очима ця балада, тліючи сотнями кривавих відтінків, залишаючи враження жахливого сновидіння», – напише Зігфрид Якобсон [18, 97], своїм захопленим відгуком зокрема доводячи важливе значення правильно зорієнтованих стосунків глядацької зали й рецензентського цеху з витвором новітнього мистецтва.

Наукова новизна полягає у здійсненні порівняльного аналізу сценічних інтерпретацій «Саломеї» О. Уайльда – емблематичної драми епохи раннього європейського модернізму – у британському, французькому та німецькому театрах 1890–1900-х рр. та у використанні в якості маркерів дослідницької методології засадничих принципів панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» Х. Ортегі-і-Гассета.

Висновки. Питання сприйняття «контемпорального» мистецького твору споживачем літературно-сценічного продукту залишається вагомою часткою історичного сегменту театрально-драматургічного дискурсу епохи. Драматична доля одноактної трагедії «Саломея» О. Уайльда та її сценічних інтерпретацій у європейських театрах межі XIX – XX ст. (цензурні заборони, невисока (порівняно з літературною) популярність у театральних колах, обмежений глядацький інтерес, неоднозначне сприйняття вистав рецензентами) допомогла виявити основний зміст проблеми – суперечність між тогочасними уподобаннями публіки та критики, які здебільшого віддавали перевагу реалістично-романтичному мистецтву, і творчістю раннього модернізму, що потребувала

інакшого комунікаційного формату для адекватного сприйняття. Поступова, однак, доволі відчутна зміна естетичних парадигм і художніх систем, характерна для вітчизняного театру від 1990-х рр., актуалізує екстраполяцію зазначеної проблематики на теперішню театральну реальність.

Література

1.Аникин Г. В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. 320 с.

2.Берковский Н. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Литература и театр: Статьи разных лет. М. : Искусство, 1969. 638 с.

3.Бояджиева Л. Рейнгардт. Л. : Искусство, 1987. 222 с.

4.Введение в театроведение. Общ. ред. Ю. Барбой. СПб: Изд-во СПГАТИ, 2011. 366 с.

5.Гвоздев А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. М.-Л.: Искусство, 1939. 376 с.

6.Гилберт К., Кун Г. История эстетики. Общ. ред. В. Сальникова, пер. с анг. В. Кузнецова, И. Тихомировой. СПб: Алетея, 2000. 653 с.

7.Добротворская К. «Саломея» Оскара Уайльда и ее первые театральные постановки // Границы спектакля: Сб. ст. и мат. Общ. ред. Ю. Барбой, Л. Гительман. СПб: Изд-во СПГАТИ, 1999. 175 с.

8.Оніщенко О. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). К. : Бізнес-Поліграф, 2011. 272 с.

9. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Современная книга по эстетике: Антология. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 447– 459.

10. Райх Б., Лацис А. Рейнхардт // История западноевропейского театра: в 8 т., Т. 5. Под общ. ред. С. Мокульского. М. : Искусство, 1977. С. 552 – 604.

11. Терри Э. История моей жизни. Пер. с анг. И. Разумовская, С. Самострелова. М.: Искусство, 1963. 376 с.

12. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2. М. : Республика, 1993. 544 с.

13. Урнов М. Оскар Уайльд // Урнов М. На рубеже веков. М: Наука, 1970. С. 149 – 171.

14. Шевцов М. А. О некоторых особенностях системы образов драмы Оскара Уайльда «Саломея». URL: https://md-eksperiment.org/post/20171228-o-nekotoryh-osobennostyah-sistemy-obrazov-dramy-oskara-uajlda-salomeya (дата звернення березень 2020).

15. Эллманн Р. Оскар Уайльд. Пер. с анг. Л. Мотылева. М. : КоЛибри, 2012. 704 с.

16. Eriksen D. H. Oscar Wilde. Boston: G. K. Hall, 1977. 175 p.

17. Jakobson S. Max Reinhardt. Berlin: Erich Reiss, 1910. 168 s.

18. Pearson X. Oscar Wilde, His Life and Wit. N. Y., L.: Harper & Brothers, 1946. 345 p.

19. Skinner C.O. Madame Sarah. Boston: Mifflin, Cambridge, 1967. 356 p.

20. Worth K. J. The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. L.: The Athlon press, 1978. 276 p.

References

1.Anikin G. (1986). Esthetics of John Reskin and English Literature of the 19th century. Moscow: Nauka. 320. [in Russian].

2.Berkovsky N. (1969). Tairov and the Chamber Theatre. Literature & Theatre. Articles of different years. Moscow: Iskusstvo. 638. [in Russian].

3.Boyadgieva L. (1987). Reinhardt. Moscow: Iskusstvo. 222. [in Russian].

4.Introduction in Theatre Research: articles (2011). Ch. ed. J. Barboy. Saint-Petersburg: SPGATI. 366. [in Russian].

5.Gvozdev A. (1939). Western European Theatre at the line of the 19th – 20th centuries. Moscow-Leningrad: Iskusstvo. 376. [in Russian].

6.Gilbert K. E., Kuhn H. (2000). A History of Esthetics. Ch. ed. V. Salnikov, Eng. trans. by V. Kuznetsov & I. Tihomirova. Saint-Petersburg: Aleteya. 653. [in Russian].

7.Dobrotvorska K. (1999). “Salome” by Oscar Wilde and its first stage interpretations. Performance borders: articles. Ch. ed. J. Barboy, L. Gitelman. Saint-Petersburg: SPGATI. 175. [in Russian].

8.Onischenko O. (2011). Writers as researchers: potential of the theoretical ideas (O. Wilde, T. Mann, A. France, I. Franko, S. Zweig) [in Ukrainian]. Kyiv: Business-Polygraph. 272.

9.Ortega-i-Gasset H. (1957). Dehumanization of the art. Contemporary book in Esthetics: An Anthology. Moscow: Inostrannaya literatura. 447 – 459 [in Russian].

10. Reich B., Lasis A. (1977). Reinhardt. History of the Western European Theatre: in 8 v. V. 5. Ch. ed. S. Mokulsky. 552 – 604 [in Russian].

11. Terry H. (1963). History of my life. Eng. trans. by I. Razumovsky, S. Samostrelova. Moscow: Iskusstvo. 376. [in Russian].

12. Wilde O. (1993). Selected works: in 2 v. V. 2. Moscow: Respublika. 544. [in Russian].

13. Urnov M. (1970). Oscar Wilde. At the line of the centuries. Moscow: Nauka. 149 – 171 [in Russian].

14. Shvetsov M. (2017). About images of Oscar Wilde drama “Salome” in particular. URL: https://md-eksperiment.org/post/20171228-o-nekotoryh-osobennostyah-sistemy-obrazov-dramy-oskara-uajlda-salomeya (access date March, 2020). [in Russian].

15. Ellmann R. (2012). Oscar Wilde. Eng. trans. by L. Motylyov. Moscow: Kolibri. 704. [in Russian].

16. Eriksen D. H. (1977). Oscar Wilde. Boston: G. K. Hall.

17. Jakobson S. (1910). Max Reinhardt. Berlin: Erich Reiss.

18. Pearson X. (1946). Oscar Wilde, His Life, and Wit. N. Y., L.: Harper & Brothers.

19. Skinner C.O. (1967). Madame Sarah. Boston: Mifflin, Cambridge.

20. Worth K. J. (1978). The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett. L.: The Athlon press.

Стаття надійшла до редакції 11.04.2020
Прийнято до публікації 28.05.2020

УДК 792.02(075.8)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221809

Цитування:
Барнич М. М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37.С. 202-206.

Barnich M. (2020). Distinctive features of stage acting experiences. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 202-206 [in Ukrainian].

Барнич Михайло Михайлович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри тележурналістики
та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2482-5202
mngm@ua.fm

ПРИКМЕТНІ ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНИХ АКТОРСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ

Мета роботи. Дослідження зумовлене науковим обґрунтуванням і осмисленням поняття «переживання» актора в ролі, яке становить сутнісну художню складову акторського мистецтва. Сутності та особливостям переживання актора в ролі як феномену не надано достатньої уваги не тільки з огляду на емоційний механізм процесу переживання, а також з огляду на наукове прояснення самого поняття переживання людини. **Методологія** дослідження. Застосовуються методи аналітично-синтетичної обробки джерел (при вивченні феноменологічної та психологічної літератури з даної проблематики). У дослідженні застосовано також порівняльний аналіз переживання актора в ролі та переживання звичайної людини. Основою такого порівняння обрано інтелектуально-емоційний аспект переживання актора. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні поняття переживання. Уперше здійснено наукове прояснення поняття «переживання актора в ролі». Виявлено, що переживання як феномен, який проявляється в акторському мистецтві, є його художньою складовою. Переживання в ролі – це емоційно-інтелектуальний стан, який штучно викликається уявою актора та прийомами психотехніки. **Висновки.** На підставі огляду філософських та мистецтвознавчих джерел з'ясовано, що проблема переживання актора в акторському мистецтві є, перш за все, проблемою наукового прояснення поняття «переживання людини». У процесі аналізу наукових джерел щодо поняття переживання людини з'ясовано, що особливість переживання в ролі (К. Станіславський) полягає в тому, що воно, це переживання (емоційно-інтелектуальний стан), викликається, створюється уявою актора, з'ясовано, що переживання в ролі – це і є створений (штучно викликаний уявою та прийомами психотехніки) емоційно-інтелектуальний стан (процес) з приводу дій уявної особи (персонажа ролі).

Ключові слова: переживання, акторське переживання, свідомість, емоційні реакції, уявний процес, мислення.

Барныч Михаил Михайлович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Отличительные особенности сценических актерских переживаний

Цель работы. Исследование обусловлено научным обоснованием и осмыслением понятия «переживание» актера в роли, которое составляет сущностную художественную составляющую актерского искусства. Сущности и особенностям переживания актера в роли как феномена не представлено достаточного внимания, учитывая не только эмоциональный механизм процесса переживания, а также научное пояснение самого понятия переживания человека. **Методология исследования.** Применяются методы аналитико-синтетической обработки источников (при изучении феноменологической и психологической литературы по данной проблематике). В исследовании применены также сравнительный анализ переживания актера в роли и переживания обычного человека. Основой такого сравнения выбрано интеллектуально-эмоциональный аспект переживания актера. **Научная новизна** работы заключается в уточнении понятия переживания. Впервые осуществлено научное обоснование понятия «переживание актера в роли». Выявлено, что переживания как феномен, проявляющийся в актерском искусстве, является его художественной составляющей. Переживания в роли – это эмоционально-интеллектуальное состояние, искусственно вызывается воображением актера и приемами психотехники.**Выводы.** На основании осмотра философских и искусствоведческих источников выяснено, что проблема переживания актера в актерском искусстве является, в первую очередь, проблемой научного прояснения понятия «переживание человека». В процессе анализа научных источников относительно понятия переживания человека выяснено, что особенность переживания в роли (К. Станиславский) состоит в том, что оно, это переживание (эмоционально-интеллектуальное состояние), вызывается, создается воображением актера; установлено, что переживание в роли – это и есть созданное (искусственно вызванное воображением и приемами психотехники) эмоционально-интеллектуальное состояние (процесс) по поводу действий мнимого лица (персонажа роли).

Ключевые слова: переживание, актерское переживание, сознание, эмоциональные реакции, процесс воображения, мышление.

Barnich Mykhailo, *Candidate of Art Studies, associate professor of Department of telejournalism and acting skills of the Kyiv National University of Culture and Arts*

©Барнич М. М., 2020

Distinctive features of stage acting experiences

Purpose of the article. The research is conditioned by the scientific substantiation and understanding of the concept of "experience" of the actor in the role, which is an essential artistic component of the actor's art. The essence and peculiarities of the experience of the actor in the role as a phenomenon are not given sufficient attention not only in view of the emotional mechanism of the experience process but also in view of the scientific clarification of the very concept of human experience. **Methodology.** Methods of analytical and synthetic processing of sources are applied (in the study of phenomenological and psychological literature on the subject). The study also used a comparative analysis of the actor's role as a normal person. The basis of such comparison is the intellectual-emotional aspect of the actor's experience. **The scientific novelty** of the work is to clarify the concept of experience. For the first time, the scientific clarification of the concept of "the actor's role in the role" has been made. It is revealed that experience as a phenomenon that manifests itself in acting is its artistic component. Role-play is an emotional-intellectual state that is artificially triggered by the actor's imagination and psychotechnical techniques. **Conclusions.** Based on the review of philosophical and art sources, it is found that the problem of the actor's experience in the act of art is, first of all, a problem of scientific clarification of the concept of "human experience". In the course of the analysis of scientific sources on the concept of human experience, it is found that the peculiarity of the experience in the role (K. Stanislavsky) is that it, this experience (emotional and intellectual state) is caused, created by the imagination of the actor, it is found that the experience in the role - this is the created (artificially caused by the imagination and techniques of psychotechnics) emotional and intellectual state (process), about the actions of the imaginary person (character of the role).

***Key words**:* experience, acting experience, consciousness, emotional reactions, imaginary process, thinking.

Актуальність теми дослідження. Безумовне значення переживання в мистецтві актора очевидне і не потребує аргументування. Більше того, переживання становить сутнісну художню складову акторського мистецтва. Адже прийми психотехніки, винайдені К. С. Станіславським, власне, служать і сприяють створенню переживання актора в ролі. Однак сутності та особливостям переживання актора в ролі як феномену не надано достатньої уваги. І причина не тільки в емоційному механізмі процесу переживання, а й у недостатньому науковому проясненні самого поняття переживання людини.

У випадку застосування поняття переживання до акторської гри під переживанням актора розуміється тільки емоційний аспект. Однак упущена з уваги надзвичайно важлива обставина: процес, який означується словом «переживання» стосується також інтелектуальної діяльності актора. Наприклад, під переживанням як поняттям феноменології розуміється кожний актуальний акт свідомості людини. У психології до сьогоднішнього дня підтримуються дві основні позиції, які пояснюють механізм емоційного реагування – інтелектуальна та сенсуальна, або класична та периферійна, в яких переживанню відведена роль усвідомлення. Переживання як емоційно-інтелектуальна діяльність людини здійснюється її зовнішніми та внутрішніми діями. Зовнішні дії виконують роботу переживання не прямо, досягненням деяких предметних результатів, а через зміни свідомості суб'єкта і цілком його психологічного світу. До внутрішніх дій відносяться дії сприйняття, мислення, уваги та інших психічних функцій. Такі самі дії здійснюються і актором у ролі. Водночас функціональні аспекти переживання актора в ролі недостатньо прояснені з огляду на нечітке витлумачення самого поняття переживання. Тому постає завдання наукового обґрунтування й осмислення поняття «переживання», яке широко вживається в термінології, пов'язаної з акторським мистецтвом.

Аналіз досліджень і публікацій. Поняттю переживання людини присвячено чимало досліджень із філософії, феноменології та психології. Особливо цікавим є вживання Ф. Василюком терміну переживання як поняття, яке характеризує критичні психологічні ситуації – стрес, фрустрацію, конфлікт та кризу. На відміну від дослідників таких явищ Г. Сельє, П. Фресса, Н. А. Бернштайна, К. Леві-Стросса, П. Мілнера, Л. А. Китаєва-Смика та Ф. Крюгера, які ставляться до даних ситуацій як до тимчасово критичних, Ф. Василюк, виходячи від переживання, розглядає такі стани як перманентні життєві стани. Більш детальнішу інформацію про аспекти емоційного переживання знаходимо у П. Смірнова, Дж. Хессета, Є. Д. Хомської, Г. Х. Шингарова. До ідеї переживання як діяльності звертаються також під час дослідження окремих психічних функцій.

Мета дослідження. Дослідження зумовлене науковим обґрунтуванням і осмисленням поняття «переживання», яке широко вживається в термінології, пов'язаної з акторським мистецтвом.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день поняттю «переживання актора в ролі» як сутнісної художньої складової та феномену, який проявляється в акторському мистецтві, не надано достатньої уваги. Про це свідчить, наприклад, те, що в театральному словнику, укладеному відомим французьким дослідником П. Паві, у якому «система» К.

Станіславського розглядається в контексті реалістичного театру, для переживання актора взагалі не знайшлося місця .

Думається, що причина неоднозначного ставлення до переживання актора в ролі пояснюється досі чітко невизначеним змістом самого слова «переживання».

Слово «переживання» має кілька значень. Основні з них: 1) емоція, хвилювання; 2) процес тривалого (порівняно з чимось) проживання. Коли С. Кьєркегор твердить, що людині властиво переживати свої бажання, то це може означати таке: 1) хвилюватися, емоційно реагувати з приводу своїх бажань; 2) жити довше, ніж сповняться бажання (мало чого ми бажали в дитинстві, але виросли, пережили свої так і нереалізовані бажання).

Варто зауважити, що слово «переживання» вживається також, коли говориться про певний період часу, який минув у житті людини, чи, навпаки, ще здійсниться людиною в майбутньому. Тому слово «переживання» у цьому випадку вказує на усвідомлення й осмислення часового виміру життя.

Відомо, що слово стає терміном у певній галузі знань, коли фіксується чітко його значення саме у цій сфері. Термін «переживання» у філософії тривалий час не вживався. Одним із перших вводить цей термін у філософський обіг представник феноменології (відгалуження філософії) Е. Гуссерль. Він визначає «переживання» як «акт свідомості»: «Переді мною в сутінках лежить ось цей білий лист паперу. Я бачу, я доторкаюся до нього. Таке сприйняття – бачення – ощупування листа паперу, як цілком конкретне переживання листа паперу, який тут лежить, до того ж даного з точно такими-то якостями, у точно такій відносній неясності, у такій неповній визначеності, якось орієнтованим відносно мене, – і є переживання свідомості» [4, 77-78]. Як бачимо, цей автор до переживання свідомості відносить актуальну участь органів чуття в предметі сприйняття. На нашу думку, предмети, які охоплені органами сприйняття через відчуття, являють собою лише предмет (об'єкт) рефлексії (переживання).

Далі Е. Гуссерль зазначає, що потік переживання свідомості не може бути суцільно актуальним і вводить нове поняття «інтенціональне переживання», таке, що виявляється у формуванні смислу процесу свідомості. Так, перебуваючи в тій же кімнаті, з тими ж предметами наша думка може бути не зв'язана з ними, і тоді вони всі будуть у переживанні як фоновий ореол свідомості. Однак Г. Гадамер зауважує: «Хоча Гуссерль визначає також і неінтенційні переживання, але вони увійшли до смислових одиниць інтенційних переживань як матеріальні моменти. Тим самим поняття переживання, за Гуссерлем, перетворилось на широке найменування всіх актів свідомості, сутнісна структура яких і становить інтенційність» [3, 70].

Опираючись на вищезгаданих авторів, їхнє розуміння переживання як будь-яких реальних моментів, які попадають під потік свідомості людини, можна стверджувати, що під переживанням як поняттям феноменології розуміється кожний актуальний акт свідомості людини.

У психології ж під переживанням розглядається емоційний аспект цього явища. Термін «переживання» як одиниця емоційної сфери людини, як правило, вживається найширше. Так, говорячи про свої хвилювання, ми кажемо, що переживаємо з приводу когось або чогось, тобто усвідомлюємо свій емоційний стан. Описуючи свої враження від побаченого твору мистецтва, ми теж говоримо про них як про усвідомлення переживання. Переживання як одиниця емоційної сфери людини описується в літературі. Загальноприйнятого визначення поняття переживання в психології досі не існує. Ось як висловлюється з цього приводу Є. П. Ільїн: «Визначення, які даються переживанню, носять формальний і суперечливий характер. Наприклад, Виготський визначав переживання як особливу інтегральну одиницю свідомості. К.К. Платонов визначив переживання як найпростіше суб'єктивне явище, як психічну форму відображення, яка є одним із атрибутів свідомості» [5, 18]. Ю. Трофімов зазначає, що ступінь усвідомленості переживань залежить від того, якою мірою усвідомлюються емоції. Усвідомленість емоцій означає відчуття переживання і співвіднесення його з тим предметом чи особою, які його викликають і на які це переживання спрямоване. Зокрема у нього читаємо: «Переживання – це форма вияву нашого ставлення до об'єкта, ситуації, іншої людини, до себе, до того, що нас оточує, це факт нашого внутрішнього досвіду» [6, 347]. Виведене Ф. Василюком традиційне тлумачення поняття «переживання» звучить як будь-який відчутний суб'єктом емоційно забарвлений стан і явище дійсності, яке безпосередньо представлене в його свідомості й виступає для нього як подія його власного життя. Власне емоційний аспект переживання, його глибина та механізм

виникнення емоції, залишається ще досі актуальним і спірним питанням.

К. Ізард визначає емоцію як складний процес, що має нейрофізіологічний, нервово-м'язовий і феноменологічний аспекти. Нейрофізіологічний аспект визначається електричною активністю нервової системи. Нервово-м'язовий – це насамперед мімічна діяльність. На феноменологічному рівні емоція виявляється як переживання, що має безпосередню значущість для суб'єкта .

У психології до сьогоднішнього дня підтримуються дві основні позиції, які пояснюють механізм емоційного реагування – інтелектуальна та сенсуальна, або класична та периферійна, в яких переживанню відведена роль усвідомлення. За класичною теорією дотримується така послідовність механізму емоційного реагування: сприйняття – емоція – переживання емоції – органічні реакції. За периферійною: сприйняття – органічні реакції – емоція – переживання емоції.

Однак той же Ф. Василюк надає терміну «переживання» інше значення, ніж загальноприйняте в психологічному його вживанні. Він підходить до переживання як до активної психічної діяльності й означає цю діяльність терміном «переживання-діяльність», вказуючи на відмінність цього значення від уже існуючого в психології. Значення переживання як психічної діяльності Ф. Василюк, розглядаючи переживання в його співвідношенні зі свідомістю, пояснює так: «Під час активних форм сприйняття, мислення, пам'яті усвідомлюваний предметний зміст виступає як пасивний об'єкт, на який спрямована психічна діяльність. У випадку ж переживання ці співвідношення обертаються» [2, 17]. Важливо вказати, що в даному розумінні автора переживання є власне діяльністю, тобто самостійним процесом, який співвідносить суб'єкта зі світом і вирішує його реальні життєві проблеми, а не особливою психічною функцією, поруч з пам'яттю, сприйняттям, мисленням, уявою та емоціями.

Переживання як діяльність здійснюється зовнішніми та внутрішніми діями. Зовнішні дії виконують роботу переживання не прямо, досягненням деяких предметних результатів, а через зміни свідомості суб'єкта і цілком його психологічного світу. До внутрішніх дій Ф. Василюк відносить дії сприйняття, мислення, уваги та інших психічних функцій.

Узагальнюючи вищесказане, бачимо, що у феноменології та в психології «переживання» означає психоемоційний стан (процес), в якому перебуває суб'єкт у зв'язку з довільною актуалізацією ним явищ довкілля, навколишнього середовища чи їх впливом на нього, і подіями внутрішнього життя (мрії, фантазії тощо). Зауважуємо, що ні слово, ні термін, ні поняття переживання не означають зовнішню поведінку людини, хоч можуть бути похідними чи збудниками певної зовнішньої поведінки та характеризувати її внутрішній стан.

На нашу думку, у випадку застосування поняття переживання до акторської гри упущена з уваги надзвичайно важлива обставина: емоційно-інтелектуальний стан (процес), який означується словом переживання, може виникати і без реального контакту з дійсністю – його механізм може запускатися самою силою уяви. Над те: уявлювані події ми переживаємо, зазвичай, сильніше і яскравіше, ніж реальні.

Про те, яким чином відбувається процес переживання уявлених дій відомий російський вчений В. М. Бехтєрєв, пояснює: «Нам залишається ще сказати кілька слів про такі внутрішні процеси, як читання про себе, і взагалі думку, що протікають без видимого зовнішнього подразнення або із ледь помітними зовнішніми виявами, а між тим із самоаналізу ми знаємо, що ці процеси можуть виявлятися вкрай яскравими суб'єктивними явищами. Прикладом цього може бути всяка думка, яка нас займає і не виявляється ні дією, ні словом. У чому тут справа? Можна однозначно сказати, що ми маємо справу з рефлексом, проте загальмованим у своєму відцентровому відділенні. І ось як це можна показати. Коли ми що-небудь робимо, наприклад, яку-небудь вирізку з паперу, ми, безсумнівно, здійснюємо узгоджений рефлекс. Проте я можу утриматися від дії та продовжувати думати про те, як я повинен був би втілити вирізку. У цьому випадку я маю, по суті, той же рефлекс, який об'єктом дії має той же папір, але сама дія лиш мислиться, а не здійснюється, тож ясно, що думка про дію є той самий рефлекс, що і дія, але без здійснення дії, інакше кажучи, той же рефлекс із загальмованим відцентровим його кінцем, що здійснює саму дію» [1, 237]. Особливість переживання в ролі (К. Станіславський) як фундаментальної складової акторського мистецтва саме і полягає в тому, що воно, це переживання (специфічний емоційно-інтелектуальний стан), викликається та створюється найперше уявою актора, а відтак, під час гри, відбувається його повторне створення та викликання штучним шляхом за допомогою спеціальних акторських прийомів психотехніки.

Отже, переживання в ролі – це створений (штучно викликаний уявою, а отже, прийомами) емоційно-інтелектуальний стан (процес) з приводу дій уявної особи (персонажа ролі).

Наукова новизна. Уперше здійснено наукове прояснення поняття «переживання людини». Виявлено, що переживання як феномен, який проявляється в акторському мистецтві, є його художньою складовою. Переживання в ролі – це емоційно-інтелектуальний стан, який штучно викликається уявою актора та прийомами психотехніки.

Висновки. На підставі огляду філософських і мистецтвознавчих джерел з'ясовано, що проблема переживання актора в акторському мистецтві є, перш за все, проблемою наукового прояснення поняття «переживання людини». У процесі аналізу наукових джерел щодо поняття переживання людини з'ясовано, що в цілому процес переживання належить до актуального охоплення свідомістю людини змін навколишнього та внутрішнього життя, які відображаються на її емоційно-інтелектуальному стані. Однак на підставі експериментальних досліджень В. Бехтєрєва доведено, що зміна внутрішнього емоційно-інтелектуального стану, яка відбувається в процесі уявного існування людини, є одним і тим самим психофізичним процесом. Враховуючи те, що особливість переживання в ролі (К. Станіславський) полягає в тому, що воно, це переживання (емоційно-інтелектуальний стан), викликається, створюється уявою актора, з'ясовано, що переживання в ролі – це і є створений (штучно викликаний уявою та прийомами психотехніки) емоційно-інтелектуальний стан (процес) з приводу дій уявної особи (персонажа ролі).

Література

1. Бехтерев В. М. Мозг и его деятельность. Москва : Госиздат, 1928. 465 с.
2. Василюк Ф. Е. Психология переживания. Москва : изд. Моск. университета, 1984. 200 с.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Твори в 2-х томах ; пер. з нім. Київ : Юніверс, 2000. Т. 1. 464 с.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии ; пер. с нем. А.В. Михайлова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 332 с.
5. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург : Питер, 2001. 752 с.
6. Трофімов Ю. Л. Психологія. Київ : Либідь, 2001. 558 с.

References

1. Bekhterev V. M. (1928). The brain and its activities. Moscow: State Publishing House [in Russian].
2. Vasilyuk F. E. (1984). Psychology of experience. Moscow: Publishing. Mosk. University [in Russian].
3. Gadamer G.-G. (2000). Istina i method. Create in 2 volumes: Per. z nim. Kyiv: Univers [in Russian].
4. Husserl E. (1999). Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. – T. 1. Per. with him. A.V. Mikhailov. Moscow: House of Intellectual Books. [in Russian].
5. Ilyin E.P. (2001). Emotions and feelings. St. Petersburg: Peter [in Russian].
6. Trofimov Yu.L. (2001). Psychology. Kyiv: Libid [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.01.2020
Прийнято до публікації 28.02.2020

УДК 792.5
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221810

Цитування:
Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 207-211.

Vovkun V. (2020). The trends of modern directing in the opera art of Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 207-211 [in Ukrainian].

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6800-5367

ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ РЕЖИСУРИ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Метою дослідження є аналіз тенденцій сучасної режисури в оперному мистецтві України. **Методологія дослідження** будується на міждисциплінарному підході, який дозволяє використовувати здобутки музикознавства та театрознавства. У статті було використано ряд методів: порівняльний, який дозволив порівняти режисерські постановки оперних вистав минулого і сучасного періодів в Україні; історичний допоміг проаналізувати появу на початку XXI століття ряд протиріч в розвитку оперного жанру і появи домінанти оперної режисури над диригентським трактуванням музичного твору; метод аналізу дозволив розкрити основні етико-естетичні підходи сучасної режисури до постановок оперних вистав. **Науковою новизною дослідження** є висвітлення основних тенденцій та протиріч в режисурі оперного мистецтва України на початку XXI століття. **Висновки:** Таким чином, реформаторство у європейському оперному жанрі належить режисурі. Оперний театр в Україні переживає етап "пробудження" в контексті європейського оперного експериментування, яке виражається в незвично нових підходах режисерів до втілення оперного сценічного дійства. У цьому контексті основними методами виступають актуалізація сюжету, що передбачає перенесення оперного дійства в сучасну епоху, посилення метафоричності, ілюзорності, еклектизм, кіно, епатаж, перформанс, вихід за рамки твору тощо. Філософією режисера стає крайній суб'єктивізм, метафізичне розуміння свободи творчості та ревізіонізм наративів класичних творів у формі нових режисерських версій відомих вистав.

Ключові слова: режисура, оперний жанр, музична критика, експерименти, нова опера.

Вовкун Василий Владимирович*, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Тенденции современной режиссуры в оперном искусстве Украины

Целью исследования является анализ тенденций современной режиссуры в оперном искусстве Украины. **Методология исследования** строится на междисциплинарном подходе, который позволяет использовать достижения музыковедения и театроведения. В статье были использованы ряд методов: сравнительный, который позволил сравнить режиссерские постановки оперных спектаклей прошлого и настоящего периодов в Украине; исторический помог проанализировать появление в начале XXI века противоречий в развитии оперного жанра и появления доминанты оперной режиссуры над дирижерским трактовкой музыкального произведения; метод анализа позволил раскрыть основные этико-эстетические подходы современной режиссуры к постановкам оперных спектаклей. **Научной новизной исследования** является освещение основных тенденций и противоречий в режиссуре оперного искусства Украины в начале XXI века. **Выводы:** Таким образом, реформаторство в европейском оперном жанре принадлежит режиссуре. Оперный театр в Украине переживает этап «пробуждение» в контексте европейского оперного экспериментирования, которое выражается в необычно новых подходах режиссеров к воплощению оперного сценического действа. В этом контексте основными методами выступают актуализация сюжета, предусматривающий перенос оперного действа в современную эпоху, усиление метафоричности, иллюзорности, эклектизм, кино, эпатаж, перформанс, выход за рамки произведения и тому подобное. Философией режиссера становится крайней субъективизм, метафизическое понимание свободы творчества и ревизионизм нарративов классических произведений в форме новых режиссерских версий известных спектаклей.

Ключевые слова: режиссура, оперный жанр, музыкальная критика, эксперименты, новая опера.

Vovkun Vasyl, *Ph.D. in Cultural studies, professor of the Department of Directing and Actor's Mastering, National Academy of Culture and Arts Management*

The trends of modern directing in the opera art of Ukraine

The purpose of the article is to analyze the trends of modern directing in the opera art of Ukraine. **Methodology.** The methodology of the research is based on an interdisciplinary approach, which allows us to use the achievements of musicology and theatre studies. The following methods are used in the research: a comparative method (to compare the director's productions of opera performances of the past and present periods in Ukraine); a historical one (to analyze the emergence of a

©Вовкун В.В., 2020

number of contradictions in the development of the opera genre and the emergence of the dominant opera directing over the conductor's interpretation of a musical work at the beginning of the XXI century); an analysis (to highlight the basic ethical and aesthetic approaches of modern directing in the productions of opera performances). **Scientific Novelty**. The scientific novelty of the research is to highlight the main trends and contradictions in the direction of opera in Ukraine at the beginning of the XXI century. **Conclusions.** Thus, the reformism in the European opera genre belongs to the director. The Opera Theatre in Ukraine is experiencing a stage of «awakening» in the context of the European opera experimentation, which is manifested in the new approaches of directors to the embodiment of opera stage performance. In this context, the main methods are the actualization of the plot, which involves the transfer of opera in the modern era, increasing metaphor, illusory, eclecticism, cinema, performance. The director's philosophy is the extreme subjectivism, a metaphysical understanding of creative freedom, and revisionism of the narratives of classical works in the form of new directorial versions of famous performances.

Key words: directing, opera genre, music criticism, experiments, new opera.

Актуальність дослідження: Формування неупередженого погляду на сучасної стан української музичної культури, і зокрема оперного мистецтва є важливою складовою вітчизняного мистецтвознавства. Опера традиційно займає провідне місце в ієрархії музичних та театральних жанрів, є яскравим виразником новаторства в музичному мистецтві, активно реагує на культурні запити суспільства. Значних успіхів оперне мистецтво досягло в останні роки, беззаперечним є його авторитет, як в країні, так і в світі. Різні аспекти становлення, розвитку оперного жанру, питання оперної драматургії, сценографії, режисури, ретроспективний аналіз реформаторських можливостей музичного мистецтва завжди привертали увагу наукового середовища. Проте, в запропонованому контексті, проблема оперного мистецтва в Україні розглядається вперше.

Аналіз публікацій. Оперне мистецтво та режисура виступають предметом досліджень зарубіжних (Б. Покровский [5], Л. Распоні [11]) та українських (О. Кізлова [3], П. Походзей [6], О. Старикова [8], Н. Хілобок [9],) мистецтвознавців, музикознавців, та театрознавців. Сучасний стан розвитку оперного мистецтва в Україні аналізували у свої наукових працях О. Вергеліс [1], О. Вітер [2], М. Черкашина-Губаренко [10] та інші. Не зважаючи на велику кількість наукових публікацій, ці дослідження в основному стосуються лише окремих постановок, а також ґрунтується на теоретичних знаннях, що й обумовлює актуальність дослідження у якому з праксеологічної точки зору прослідковуються основні тенденції режисури в оперному мистецтві.

Метою дослідження є аналіз тенденцій сучасної режисури в оперному мистецтві України.

Виклад основної частини. Опера, що виникла в XVI столітті й сьогодні залишається актуальною і невід'ємною частиною сучасного мистецького ландшафту. В перекладі з латини термін означає, «дія», «твір мистецтва». З огляду на динамічність часу, зміну поглядів, смаків, уподобань і вимог соціокультурного середовища, оперне мистецтво вийшло за межі традиційного музично-театрального виконавства, зазнало певних трансформацій й осучаснення. Саме поняття опера стало ширшим, з'явилися нові жанри опери, як камерна, сатирична, рок-опера, моноопера, фольк-опера тощо.

Участь і проведення творчих конкурсів, фестивалів, насамперед міжнародного рівня є необхідною складовою розвитку театральної оперної культури. Так, 2018 р. за підтримки Українського культурного центру відбувся XVII Міжнародний фестиваль оперного мистецтва ім. Соломії Крушельницької, який презентував світову та українську оперну класику за участі відомих диригентів і виконавців з усього світ. На фестивалі взяли участь Національний академічний театр опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка (опера Джузеппе Верді «Дон Карлос»), Одеський національний академічний театр опери та балету (опера Джузеппе Верді «Набукко»), Львівський національний академічний театр опери та балету ім.. Соломії Крушельницької (опера Джакомо Пучіні «Мадам Баттерфляй»), Вроцлавська опера (Польща, оперна постановка «Краків'яни і Гуралі» Яна Стефані на лібрето Войцеха Богуславського).

У рамках фестивалю була представлена сучасна камерна опера: «Соломеа», містична драма за поетичним сценарієм Наталі Давидовської, моноопери «Відблиски втомленого поп-стару» (4 новели) Юлія Гомельського на вірші Карло Марії Кінскі, «Гомін води» Ріка Нарімото (Японія) на вірші Меццо Басьо, «Морська примара» Цвєта Дімітрова (Болгарія-Австрія) на вірші Генріха Гайне, «Цим вечором Борис Годунов» Кармелла Ципколенко, лібрето Крістіни Торквіст, «Служниця-пані» Дж. Баттіста Перколезі та

музичний проект «Київської камерати» під орудою Варлерія Матюхіна.

Проведення культурологічних платформ, дискусій дало можливість кристалізували проблеми оперної культури, і засвідчило прагнення до оновлення й осучаснення українського музичного мистецтва.

Дієвим кроком на шляху оновлення української опери є реалізація творчої програми «Український прорив». На нашу думку, провідними завданнями цього проекту є: піднесення українського оперного мистецтва до європейського рівня із застосуванням новаторських форм і стилів; вивід театру із стану музею і надання йому живих рефлексій; зробити акцент на нових постановках українських композиторів; збільшити музичний діапазон світової класики; активувати копродукцію з європейськими музичними театрами; осучаснити режисерські постановки; здійснювати пошук і запроваджувати експерименти, що дасть можливість актуалізувати оперне мистецтво [4].

Сталою в історії розвитку опери є питання зв'язку слова і музики. Їх співвідношення визначає основу усіх оперних реформ, сутність еволюції жанру, трактування музичних творів відомими митцями.

Ретроспективний аналіз дає підстави стверджувати, що, визначальними і безроздільними господарями вистави спочатку були співаки, потім обличчя театру визначали диригенти. На початку минулого століття на перші позиції вийшли сценографи, а зараз настав час розвитку оперної режисури.

Українська дослідниця, доктор мистецтвознавства М. Черкашина-Губаренко у своїй статті ««Який лідер потрібний оперному театру?» підкреслює особливості розвитку оперного мистецтва залежно від того, хто виступає центральною фігурою театру і визначає художній напрям еволюції творчості. Як наслідок, М. Черкашина-Губаренко проголошує, що театр може стати режисерським, диригентським або навіть сценографічним. На її думку, наявність у театрі, художньої програми та стратегії розвитку вирізняє справжнє мистецтво від звичайного комерційного підприємства, що надає розвальні послуги. позбавленим власної мистецької програми. Реалізація такої програми, за твердженням дослідниці, постійно супроводжується виходом за рамки традицій та резонансом в пресі і серед глядачів. У таких умов, провідну роль відграє постать художнього керівника театру, що має об'єднувати в собі естетичний смак, талант, професіоналізм та шляхетність [10, 9].

Важливою постаттю на оперній сцені сьогодні є постать режисера, а реформований театр це, насамперед, режисерський оперний театр, в якому на перше місце виходить постановка, режисерське бачення тієї чи іншої класичної опери. Як стверджував Б. Покровський, саме життя поступово визначило, щоб театр успішно втілював ідею й образи партитури, необхідна професія митця-організатора, який здатен усвідомити і здійснити на сцені синтез усіх мистецтв, залучених до творення окремої вистави (драма, оркестрове, вокальне, акторське, пластичне, образотворче мистецтво) [5, 32]

Вірним видається припущення П. І. Походзея що залежно від того, наскільки оригінальною буде постановка оперного твору, злагодженою і копіткою буде праця всього творчого колектив, чи стане режисерський задум відповідати потребам сучасних поціновувачів опери, залежить успіх вистави і тривалість її репертуарного життя. Вимогливий глядач бажає не лише почути досконале виконання оперних партії, а й спостерігати за акторською грою, декораційним оформленням сцени. Все це залежить від правильності прочитання режисером партитури і вибудові музичної драматургії опери, які сценічні засоби для втілення задумів застосує тощо [6, 195].

Оперний театр в Україні перебуває на етапі активного реформування в контексті європейського оперного експериментування, яке виражається в нових підходах режисерів до втілення оперного сценічного дійства. Це новаторство проявляється у відході від традиційних форм та пошуку сучасного бачення і трактування музичного матеріалу. Такий підхід не завжди позитивно сприймається прихильниками традиційного класичного оперного жанру. На думку музичного критика О. Кізлової, спроби зберегти традиції є араціональними. Змінюється час і змінюються погляди, смаки й уподобання глядачів, сумнівним виглядає навіть доцільність витрачати величезні кошти на парики, бороди і чоботи для сотні бояр і стрільців [3].

Епатажні інтерпретації оперної класики та видовищні постановки сучасних творів займають почесне місце у вітчизняній оперній практиці. Останнім часом на оперній сцені країни з'являються вистави, що привертають увагу глядача саме через новаторські рішення. Так, подіями в культурному житті України стали

такі постановки, як «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Дон Жуан» В. А. Моцарта у Львівській національній опері, несприйняття на рівні концепції Вагнерівського «Лоенгріна» в Одеській національній опері, або ж гучна і суперечлива постановка в цьому ж театрі Вердієвської «Травіати» чи втілення на воді «Лебединого озера» П. Чайковського в Харківській національній опері. Новий авангардний напрямок в оперному мистецтві представляє експериментальний музичний театр «Nova Opera»: опера-реквієм «IYOV», оперо-цирк «Вавілон» тощо.

Аншлаги на виставах, позитивні рецензії музикознавців, схвальні відгуки преси підтверджує, що інтерес до сучасного оперного мистецтва глобально зростає. Так, український театральний критик, мистецтвознавець, О. Вергеліс у статті щодо опери «Лоенгрін» Львівського оперного театру зазначав, що з перших хвилин вистав у ній прослідковувався «європейський формат». Ця вистава спроба проектування іншої візії опери Ріхарда Вагнера, що виходить за межі класичної інтерпретації. На думку критика, це «спроба творення іншого, паралельного контрастного контраверсійного, антонімічного світу на уламках вагнерівського храму» [1].

Режисерське музичне мистецтво має вагомий арсенал нових засобів, постановчих прийомів, йде шляхом пошуку нових можливостей. На сьогодні найбільш апробовані, це: зміщення акцентів в оперній виставі, відмова від ілюстрованості, зміна часу дії, осучаснення твору художньо-сценографічними рийомами, акцент на зовнішню дію, посилення акторської гри вокалістів, концептуальність вистави та введення її у сучасний соціокультурний контекст тощо [9, 193].

На думку головного режисера Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка А. Солов'яненка, сучасний театр, попри класичне прочитання твору має ставити видовищні вистави. В розумінні режисера «живий» театр – це театр емоцій, пристрастей й переживання, яскравої драматичної дії в поєднанні з точним виконанням складних вокальних партій [2].

Важливо констатувати, що нова генерація українських режисерів орієнтовано на пошук нових форм життя оперного мистецтва, що веде до трансформації оперного жанру і появі нових жанрових феноменів – вистави-інсталяції, вистави-акції, опери-кіно, які ніби балансують на межі між мистецтвом і масовою культурою або піаром.

В цьому контексті постають питання:чи справді опера, як жанр мистецтва йде в небуття і замість неї виникає принципово нова жанрова природа. На нашу думку пробудження активного творчого експерименту щодо режисерсько-постановочних рішень є закономірною та актуальною тенденцією розвитку опери, як жанру. Поява невдалих або (чи і тому) неприйнятних глядачами вистав не означає руйнування і зникнення загалом оперного жанру. Опера початку XXIст. відповідно до вимог часу, не може залишатися в межах традиційного музично-театрального виконавства, вона змушена відгукуватися на нові запити сучасної аудиторії.

Звертаючись до ідеї концептуальності вистави, варто нагадати слова видатної італійської оперної діви Р. Тебальді, що «сучасний оперний спектакль - це синтетичний за своєю природою театральний акт, в якому всі його елементи: музичне втілення в інтерпретації диригента, сценографічне оформлення вистави, режисерські рішення спектаклю, виконання своїх партій і ролей співаками - все це підпорядковано єдиному художньому задуму» [11]. Український музикознавець А. Ставиченко у своїй статті «Драма з відкритим фіналом. Про майбутнє української опери» наголошує, що правильне розуміння ролі оперної режисури та її концепції сприятиме розвитку театрального мистецтва та його наближення до європейського формату [7].

Науковою новизною дослідження є висвітлення основних тенденцій та протиріч в режисурі оперного мистецтва України на початку XXI століття.

Висновки**.** Таким чином, сучасний український мистецький простір характеризується європейськими режисерськими підходами, серед яких є повний розрив з авторським задумом і класично-постановочними традиціями. У цьому контексті основними методами виступають актуалізація сюжету, що передбачає перенесення оперного дійства в сучасну епоху, посилення метафоричності, ілюзорності, еклектизм, кіно, епатаж, перформанс, вихід за рамки твору тощо. Філософією режисера стає крайній суб’єктивізм, метафізичне розуміння свободи творчості та ревізіонізм наративів класичних творів у формі нових режисерських версій відомих вистав.

Література

1.Вергеліс О. «Лоенгрін» у твоїй голові». Львів, 2019. URL: https://opera.lviv.ua/loengrin-u-tvoyij-golovi-oleg-vergelis/

2.Вітер О. На сцені Національної опери страждав Дон Карлос і лютувала інквізиція / Голос України. 2012. 12 квітня.

3.Кізлова О. Традиції або інертність: чого не вистачає українській опері. 2019. 5 лютого URL: https://mind.ua/openmind/20193374-tradiciyi-chi-inertnist-chogo-brakue-ukrayinskij-operi

4.Коли в театр ходити модно. Львів, 2019. URL: https://opera.lviv.ua/koly-v-teatr-hodyty-modno-proryv-lvivskoyi-opery-2019/

5.Покровский Б. Введение в оперную режиссуру : учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студ. театр. вузов. Москва: ГИТИС, 1985. С. 32.

6.Походзей П.І. Синтез диригентсько-режесерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2017. Вип. I (8). С. 193 – 199.

7.Ставиченко Анна. – «Драма з відкритим фіналом. Анна Ставиченко про майбутнє української опери». / «Український тиждень». 9 червня 2017 р. URL: https://www.pressreader.com/ukraine/ukrainskiy-tyzhden/20170609/282119226516292

8.Старикова О. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата»). Аспекти історичного музикознавства, 2018. Вип. XII. С 143 – 157.

9.Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі // Мистецтвознавчі записки: [зб.наук. праць]. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191 – 198.

10. Черкашина – Губаренко М. Який лідер потрібний оперному театру? // Культура. Випуск № 22. 10-17 липня 2005 р. С. 9.

11. Rasponi L. The Last Prima Donnas. London: Victor Gollancz Ltd, 1982. URL: http://www.renata-tebaldi.com/rasponi.htm

References

1. Vergelis, O. (2019). “Lohengrin” in your head. Lviv. Retrieved from https://opera.lviv.ua/loengrin-u-tvoyij-golovi-oleg-vergelis/ [in Ukrainian]

2. Viter, O. (2012). On the stage of the National Opera, Don Carlos suffered and the Inquisition raged. Golos Ukrainy, April 12 [in Ukrainian].

3. Kizlova, O. (2019, February 5). Traditions or Inertia: what Ukrainian opera lacks. Retrieved from https://mind.ua/openmind/20193374-tradiciyi-chi-inertnist-chogo-brakue-ukrayinskij-operi [in Ukrainian].

4. While it is fashionable to go to the theatre. (2019). Lviv. Retrieved from https://opera.lviv.ua/koly-v-teatr-hodyty-modno-proryv-lvivskoyi-opery-2019/ [in Ukrainian].

5. Pokrovskyi, B. (1985). Introduction to opera directing: textbook. manual for the course “Directing Musical Theatre” for students. Moscow: GITIS [in Russian].

6. Pokhodzei, P. I. (2017). Synthesis of conductor's and director's interpretation in the embodiment of the opera performance. Mizhnarodnyi visnyk: kulturologia, philologia, muzykoznavstvo, I (8). 193 – 199 [in Ukrainian].

7. Stavychenko, A. (2017, June 9). “Drama with an open ending. Anna Stavychenko on the future of Ukrainian opera.” Ukrainskyi Tyzhden Retrieved from https://www.pressreader.com/ukraine/ukrainskiy-tyzhden/20170609/282119226516292

8. Starykova, O. P. (2018). Creation of a vocal-scenic image in the opera genre (on the example of Violetta's part from Verdi's opera “La Traviata”). Aspecty istorychnogo musicoznavstva, XII, 143 – 157 [in Ukrainian].

9. Hilobok, N. A. (2014). To the problem of stage embodiment of opera in modern director's opera theater. Mystectvoznavchi zapysky, 25, 191 – 198 [in Ukrainian].

10. Cherkashyna – Gubarenko, M. (2005). What kind of leader does the opera theatre need? Kultura, 22, July 10-17, 9 [in Ukrainian].

11. Rasponi, L. (1982). The Last Prima Donnas. London: Victor Gollancz Ltd, Retrieved from http://www.renata-tebaldi.com/rasponi.htm [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.02.2020
Прийнято до друку 22.03.2020

УДК 792
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221811

Цитування:
Донченко Н. П., Винар О. Б. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 212-217.

Donchenko N., Vinar O. (2020). Director's intention as the main component of the artistic creative process of developing a holistic stage work. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 212-217 [in Ukrainian].

Донченко Наталія Петрівна,
Заслужений діяч мистецтв України, професор, професор науково-дослідного інституту Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1484-6800
n_donchenko@i.ua
Винар Ольга Богданівна,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3217-2806

РЕЖИСЕРСЬКИЙ ЗАДУМ ЯК ГОЛОВНА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ СТВОРЕННЯ ЦІЛІСНОГО СЦЕНІЧНОГО ТВОРУ

Мета роботи. Обґрунтування створення режисерського задуму як концептуальної складової художньо-творчого процесу створення сценічної форми, що потребує синтезу спеціальних прийомів, акцентів та комплексу засобів ідейно-емоційної виразності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, аналітичного, системного методів дослідження інтерпретаторської концепції формування режисерського задуму як конкретного розуміння і осмислення дійсності, що визначає чітку громадянську позицію, емоційне відчуття, а також пластично-просторове й тональне рішення вистави в єдиному стилістичному та жанровому ключі. **Новизна дослідження** полягає у послідовному аналізі створення режисером творчого задуму сценічного твору та у поетапній структуризації його парадигми як складової професійної діяльності на даному етапі. **Висновки.** По-перше, кожен режисер намагався і намагається сьогодні створити свій театр відповідно до свого кругозору та світосприйняття, сформувати особисту творчу майстерню, знайти неповторні, оригінальні та актуальні рішення постановки сценічного твору завдяки вдалому режисерському задуму. По-друге, головною метою художньо-творчого процесу створення режисерського задуму повинна завжди залишатися реальність індивідуальної метафоричності митця, нова, інша, яка завгодно, але грандіозна та всеохоплююча. Попри всієї своєї багатогранності, неповторності, оригінальності і визначеності як самостійного мистецтва режисура у своїй основі є інтерпретацією літературного твору і саме режисерський задум надає їй візуальне життя у сценічному просторово-часовому вимірі.

Ключові слова: театр, режисер, режисерський задум, зерно вистави, образ вистави, режисерський прийом.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор научно-исследовательского института Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Винар Ольга Богдановна,*** *ассистент кафедры режиссуры и актерского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств*

Режиссерский замысел как главная составляющая художественно-творческого процесса создания целостного сценического произведения

Цель работы. Обоснование создания режиссерского замысла как концептуальной составляющей художественно-творческого процесса создания сценической формы, которая требует синтеза специальных приемов, акцентов и комплекса способов идейно-эмоциональной выразительности. **Методология исследования** состоит в применении искусствоведческого, функционального, аналитического, системного методов исследования интерпретаторской концепции формирования замысла как конкретного понимания и осмысления действительности, которая определяет четкую гражданскую позицию, эмоциональное ощущение, а также пластическо-пространственное и тональное решение спектакля в едином стилистическом и жанровом ключе. **Новизна исследования** состоит в последовательном анализе создания режиссером творческого замысла сценического произведения и в поэтапной структуризации его парадигмы как составляющей профессиональной деятельности на данном этапе. **Выводы.** Во-первых, каждый режиссер стремился и стремится сегодня создать свой театр в соответствии со своим кругозором и мировосприятием, сформировать личную творческую мастерскую, найти неповторимые, оригинальные и актуальные решения постановки сценического произведения благодаря удачному режиссерскому замыслу. Во-вторых, главной целью художественно-творческого процесса создания режиссерского замысла должна всегда оставаться реальность индивидуальной метафоричности творца, новая, другая, какая угодно,

©Донченко Н. П., 2020
©Винар О. Б., 2020

но грандиозная и всеобъемлющая. Вопреки всей своей многогранности, неповторимости, оригинальности и определенности как самостоятельное искусство режиссура в своей основе есть интерпретация литературного произведения и именно режиссерский замысел придает ей визуальную жизнь в сценическом пространственно-временном измерении.

***Ключевые слова*:** театр, режиссер, режиссерский замысел, зерно спектакля, образ спектакля, режиссерский приём.

Donchenko Natalia, *Honored Artist Ukraine, professor, professor of research institute Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Vinar Olga,*** *Assistant, Department of Directing and acting skills of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Director's intention as the main component of the artistic creative process of developing a holistic stage work

Purpose of Article. The reason of creating a director's intention as the conceptual component of the artistic and creative process developing a stage form that requires the synthesis of special exercises and accents and a complex of methods in ideological and emotional expressiveness. **The methodology** consists in the application of artistic, functional, analytical, systematic methods of research interpretative concept of the formation of intention as a concrete understanding and awareness of reality, which defines a clear citizenship position, emotional feeling, as well as the plastic-spatial and tonal solution of the performance in a single stylistic and genre key-way. **The scientific novelty** of the study is on a sequential analysis of the director's intention to create an intent stage work, as well as the phased structuring of his paradigm as a component of professional activity at this period of time. **Conclusions.** As a result of the study, we can conclude that first of all, each director sought and today continues to seek to create his own theater in accordance with their horizons and perceptions in order to form personal creative workshop, find unique, original and actual solutions for the stage production in the successful directorial intention. Secondly, the main goal of the artistic and creative process in developing a director's intention is the reality of individual metaphor which must always remain. It could be creative, new, friendly, any kind, but grandiose and comprehensive. Last, but not least, despite all its versatility, originality, and certainty as an independent art directing in its base there is an interpretation of a literary work of director's vision which gives its' visual life in the stage through the spatio-temporal dimension.

Key words: theater, director, director's intention, grain of the performance, the image of the stage, directing.

Актуальність теми дослідження. Сучасний світ стає диференційовано складним, його реальність обіймає багаточисельні, різнобарвні людські ідеології. І тому перед митцями сценічного мистецтва третього тисячоліття постає питання винаходу таких засобів ідейно-тематичної виразності, через призму яких можна було б донести до глядача бажану істинну реальність життєвих перипетій і прагнень, а не загубитися у емпіричній різноманітності її фактів. Вирішення цих проблем безпосередньо міститься у вирішенні питання досконалості процесу режисерської інтерпретації сценічного твору та у інноваціях акторського ансамблю, індивідуальної гри майстрів сцени. „Нова соціокультурна реальність постмодерністської доби висуває нових героїв, нову тематику, популярні жанри, народжується «нова драма», світовий театральний простір стає більш доступним і відкритим в сучасному інформаційному суспільстві. Все це впливає на урізноманітнення, пожвавлення театрального життя початку XXI століття в українському соціумі"[3, 15].

Надзавданням сучасної режисури є не тільки неповторне трактування художнього образу дійової особи сценічного твору, але й створення видимим внутрішній світ людини теперішнього часу і тут прямий вихід до пошуку новітніх систем і методів акторського мистецтва, що надасть змогу застосування відповідних художніх прийомів у вирішенні концептуальних питань творчого задуму вистави.

Метою роботи є обґрунтування створення режисерського задуму як концептуальної складової художньо-творчого процесу створення сценічної форми, що потребує синтезу спеціальних прийомів, акцентів та комплексу засобів ідейно-емоційної виразності.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналізуючи сторінки театру XX століття, які свідчать про становлення та бурхливий розвиток режисури в усьому світі, можна констатувати, що сценічне мистецтво подарувало людству велику кількість видатних митців, чия плідна діяльність на ниві художньої творчості заклала міцний фундамент різноманітних засобів та інструментаріїв у процес розвитку театральної майстерні. Питання художньо-творчої діяльності режисерів як майстрів сценічного мистецтва розглядали майже всі діячі театрального простору XIX-XXI століть. У своїх дослідженнях, спогадах, наукових працях вони висвітлювали та аналізували процеси створення вистави як самостійного твору театру. І не останнє місце серед плеяди видатних режисерів займали митці української театральної сцени. Витоки зародження режисерського задуму, початковий та наступний етапи роботи над ним, концептуальність комплексу виразних засобів створення сценічної форми досліджували у своїх наукових працях видатні українські

режисери, актори, педагоги – М. С. Щепкін, М. Л. Кропивницький, П. К. Саксаганський, І. О. Мар'яненко, В. С. Василько, Л. Курбас, М. С. Терещенко, М. М. Крушельницький, А. М. Бучма, І. І. Чабаненко, В. О. Неллі, Д. М. Чайковський. А також українські режисери-практики, теоретики, педагоги сучасності у своїх наукових працях аналізують питання досконалості професійної режисури, теоретичні основи режисерсько-постановочної роботи, обґрунтовують новітні досягнення художньої діяльності на теренах театральної сцени та висвітлюють вдалі винаходи рішення вистав молодої режисури України, а саме: П. І. Кравчук, О. Ю. Клековкін, Г. І. Веселовська, В. П. Пацунов, Н. П. Донченко, Н. М. Гусакова, І. Є. Зайцева та ін.

Виклад основного матеріалу. Кожен вид мистецтва, який створювало людство протягом всього свого існування, завжди був спрямований на пробудження у людини чуттєвого сприйняття життєвих явищ та емоційного відношення до конкретних подій, відображених у художніх творах митців. Театральне мистецтво у цьому процесі постійно намагалося бути на чолі залучення людства до пізнання прекрасного. Тому і сьогодні митці сучасного театрального світу намагаються не загубити вимпел ватажка на шляху вирішення людських взаємовідносин.

Професія сучасного режисера потребує нових прийомів, засобів, акцентів у створенні та втіленні режисерського задуму сценічного твору і які можуть з'явитися тільки у безперервному творчому процесі пошуку свіжих ідей. „Коли актор перестає бути хазяїном спектаклю, його персонаж уже не уявляє і не усвідомлює, а тим більше не грає свого місця у „світовому цілому". Це світове ціле віднині буде народжуватися з перетвореного режисерського бачення, а ієрархія смислової значущості сценічних образів вибудовуватися постановником, новим „невидимим" хазяїном спектаклю"[2, 40]. Режисура розпочала еру нових професійних обов'язків акторів театру майбутнього, очоливши безпосередньо художню майстерню майстрів-постановників. Але режисура не позбавляє акторське мистецтво бачення цілісного світу у створенні художнього образу дійової особи. Режисура просто висунула на перший план своє тлумачення та інтерпретацію художнього твору в цілому і намагається ідею спектаклю вирішити через надзавдання взаємовідносин персонажів, через власне оригінальне сценічне рішення, неповторну візуальність майбутнього театрального твору.

Основними складовими режисерської діяльності є зміст, форми, методи, що регулюють у своїй єдності принципи ідейно-емоційного стану та інтелекту майстра сценічного мистецтва. Але, створення повноцінного спектаклю, художнього образу складається не тільки з бачення і проблем митця, а й з розуміння проблем людства на шляху пошуку і пізнання істини буття.

Всі особливості режисерської творчості пов'язані з характером процесу соціальних питань певного часу і простору історичної епохи. Мистецтво режисури не тільки відображає дійсність, але й прогнозує у своєму надзавданні майбутнє. І в цій діяльності режисер безпосередньо використовує театральну трупу. Отже, актор в руках митця є матеріалом мистецтва театру. „Задумати форму вистави, враховуючи творчий колектив театру, його сили і запити, і те дійсне прагнення, яке лежить в даний момент на його шляху – таке перше завдання режисера. Лише відчувши і перетворивши його, він може приступити до створення або пошуку сценарію чи п'єси"[7, 191].

Позиція режисера у розробці теми майбутнього сценічного твору завжди повинна бути чітко фіксованою і відповідати загальним потребам суспільства. Якщо завданням актора, його професійним обов'язком є бачення цілісного світу у створенні сценічного образу дійової особи, то метою режисера є тлумачення та показ відносин персонажу з реальністю через взаємодію з усіма учасниками сценічного життя. Для народження задуму і вірного його розвитку (дозрівання) вирішальним є „ ...чітке, конкретне бачення п'єси не як літературного, а як сценічного твору (театральної вистави), вірні характеристики образів, ясне уявлення про виконавців (розподіл ролей); сучасне сприйняття п'єси, її подій, її людей, її спрямованості, оцінка п'єси і захопленість нею"[5, 55].

Отже, професія режисера, його сценічна діяльність ґрунтується на принципах організації художньо-творчого процесу акторського ансамблю, його взаємодії та надзавданні вистави на основі режисерського задуму за літературним матеріалом.

Першим поштовхом для режисера у його сценічній діяльності є художньо-творче натхнення, що викликане емоційним станом майстра у процесі пізнання літературного матеріалу драматичного твору, його ідеї та змісту. А також підґрунтям осмислення і уявлення майбутнього спектаклю. „Сприйняті враження художник, на відміну від звичайного глядача, сказати б, переплавляє у горнилі власної фантазії і з цього вже переплаву виробляє (спочатку, ясна річ, лише в уяві) не лише образ того, що він пізнав у дійсності, а й образ того, що потім, у результаті

предметної реалізації (втілення) в процесі творчої праці стане художнім твором. Той самий ідеальний результат праці, який уже на самому початку трудового процесу існує в голові творця як мета"[1, 33].

Всі ці початкові етапи є стимулятором для появи на світ режисерського задуму. Режисерський задум виникає у майстра при глибокому осмисленні дійсності яку драматург відобразив у своєму творі. Особисте оригінальне трактування і бачення майбутнього сценічного твору є головною складовою художньо-творчого процесу у роботі постановника над режисерським задумом. „Якщо режисерський задум емоційний, глибокий та конкретний, він вже приховує в собі елементи форми, тобто формується у свідомості режисера <...> у конкретних окремих рисах, частковостях, пристосуваннях або барвах, в окремих мізансценах-діях, у кольорі, освітленні видимих режисером й актором. Не можна розглядати задум тільки як початкову стадію процесу втілення <...> . Задум – це художнє бачення, що невблаганно переслідує режисера і актора до останнього моменту, до акту втілення"[6, 84].

Формування режисерського задуму дуже складний творчий процес, який передбачає виявлення індивідуальності режисера-майстра, його творчого „я" і чим більш змістовним буде його внутрішнє відчуття, зорове бачення загальносценічного образу майбутнього спектаклю, тим повноцінішим і вдалішим буде художньо-творче рішення сценічного твору. „Процес народження, формування задуму виключно індивідуальний і визначається особистістю митця. Але неповторність, своєрідність кожного окремого випадку не виключає деяких загальних відправних моментів у творчості різних майстрів"[4, 147].

Процес формування режисерського задуму проходить певні етапи, які можна умовно визначити так:

- етап зародження (підготовки), коли під впливом перших вражень від п'єси виникає емоційне „зерно" уявлень, уривчастих бачень, початкове емоційне відчуття та розуміння майбутнього сценічного твору;
- етап визрівання (нагромадження), коли режисер вдається до детального аналізу драматичного твору, насичує свою творчу уяву вивченням епохи, побуту, відображених у п'єсі, що сприяє визріванню задуму;
- етап осяяння (виникнення), коли у творчій уяві режисера постає певне конкретне бачення майбутньої вистави, тобто чітке емоційне відчуття і розуміння її дійового, пластично-просторового та тонального рішення. Це етап, колив уяві режисера народжується загальносценічний образ майбутнього сценічного твору, конкретизований „... у всіх сценічних компонентах і, головним чином, в людині – акторі" [8, 150].
- етап завершення (конкретизації), коли знайдене рішення майбутньої вистави набуває в уяві режисера своє остаточне завершення і стає єдиним мистецьким „законом" для роботи всіх її співавторів – художника, композитора, акторів тощо.

„Без задуму не можна створити виставу. Але задум – це ще далеко не вистава! Найкращий задум – ще тільки початок створення вистави. Вистава – це не лише те, що режисер задумав, а й те, що він зумів зробити, поставити, здійснити"[5, 54].

Режисерський задум містить у собі певні етапи художньої творчості: режисерську ідею (надзавдання); режисерське бачення та ексклюзивне рішення майбутнього сценічного твору. І що головне, що кожна творча індивідуальність в цьому процесі проходить свій особистий режисерський шлях. „...Для одних режисерів „перша реальність", яку він інтерпретує, – драматичний твір, для інших – власне прочитання цього драматичного твору, для третіх ця „перша реальність" – саме життя, що зафіксоване в драмі. Одні знаходять реальне в суб'єктивному образі, інші, навпаки, вбачають символічний початок у самій реальності. Одні прагнуть до того, щоб глядач пережив суб'єктивне бачення постановника як своє власне і всі глядачі „бачили" однаково (умовний театр з його тяжінням до соборності), інші до того, щоб кожен глядач, як і в реальному житті „бачив" своє (психологічний театр)"[1, 93-94].

Триєдиною платформою, площиною формату режисерського задуму є зерно вистави, образ вистави та режисерський прийом.

Зерно вистави – структурована мінімодель загального змісту п'єси, узагальнена проблематика сценічного твору, конкретизована режисерська позиція митця. Зерно вистави передбачає основні процеси, що відбуваються в п'єсі: ряд подій, колізій, а також зерном вистави є емоційне образне вираження характерних ознак персонажів, їх взаємовідносин. Загалом це режисерська установка на емоційний накал всіх дійових осіб драми, це тема п'єси в лаконічному вигляді.

Образ вистави – це іномовність основної дії вистави, її метафоричність, що відбувається за законами асоціації або контрасту, образної трансформації дійсності. „Загальносценічний 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. Загальносценічний образ вистави є неподільною сукупністю, творчим синтезом її складників: образу дії, пластично-просторового (зорового) образу, звукового образу, атмосфери і темпоритму вистави"[9, 11].

Етап виникнення і завершення режисерського задуму конкретизується в певному прийомі на виставу. Режисерський прийом – це постановочний спосіб організації у просторово-часовому вимірі основної дієвості вистави, її ідейно-емоційного надзавдання. Єдиний режисерський прийом виникає з змісту дії драматургічної форми і створює й організовує сценічний формат. Інколи режисер базує свій прийом на так званому прийомі драматурга, що закладений у самій п'єсі. Тому, щоб знайти свій оригінальний режисерський прийом, митцю необхідно детально вивчити драматургічний твір і творчо усвідомити той прийом, який пропонує автор, щоб не створювати примітивну сценічну ілюстрацію майбутньої вистави. Можна стверджувати, щоб знайти оригінальний режисерський прийом – це, фактично, знайти власне, неповторне режисерське рішення майбутнього сценічного твору.

При виборі прийому режисер повинен враховувати такі обов'язкові вимоги до нього: прийом повинен бути виразником ідейної та образної суті вистави; організовувати всю виставу, пройти крізь неї і бути закономірним для неї; випливати з дії та бути пов'язаним з дією акторів; бути витриманим у жанрі та стилі вистави.

Коли прийом органічно не пов'язаний з внутрішньою, дійовою основою п'єси, не витриманий в одному жанровому ключі, тоді він перетворюється на зайвину, режисерський формалізм та еклектичність рішення вистави. Якщо прийом не пройшов крізь всю виставу і закономірно не з'єднав її дію у просторі і часі, ми говоримо про його випадковість, аморфність режисерського рішення.

Головне, про що має пам'ятати режисер, це те, що пошуки прийому, як і рішення вистави в цілому, мають йти від змісту п'єси, а не навпаки, інакше це може привести до нав'язування, прилаштування прийому до драматургічного твору, що спотворить ідейну та образну суть вистави.

В режисерській практиці існує чимало прийомів, однак вони не знайшли певної класифікації в теоретичних працях театрознавців, але їм умовно можна надати наступний класифікаційний орієнтир: історичний, за видами мистецтва та функціональний.

Пошуки режисерами нових прийомів у постановочному мистецтві відбуваються різними інноваційними шляхами. Один з них – це органічне синтезування засобів виразності різних видів мистецтва (телебачення-театр, кіно-театр, музика-хореографія-театр та ін.), інший шлях – синтезування різних виражальних засобів одного виду мистецтва (поліекран-наплив, цані-маски, музиканти-ведучі-куплети).

Новизна дослідження полягає у послідовному аналізі створення режисером творчого задуму сценічного твору та у поетапній структуризації його парадигми як складової професійної діяльності на даному етапі.

Висновки. Отже, головною метою художнього процесу створення режисерського задуму повинна завжди повинна бути реальність індивідуальної метафоричності митця, нова, інша, яка завгодно, але грандіозна та всеоб'ємна. Нажаль, деякі сучасні режисери-візіонери, вибудовуючи ірраціональне в особистій ліричній свідомості, не завжди виражають у своїх творчих задумах таємниці людського життя, їхніми сценічними таємницями деколи стають фантоми особистої підсвідомості, які вимальовують привиди фантастичних мрій, створюють повітряні замки.

Режисер завжди повинен відстоювати власну художню мету і завдання сценічного твору. Створювати театр не як засіб розваги, а насамперед як найдавніший храм, що ввібрав у себе різноманітні традиції, як творчу майстерню, що народжує унікальну продукцію і, безперечно, як науку, яка ніколи не зупиняється у своєму розвитку, а рухається вперед і відкриває людському світу нові істини та смисл буття.

І наостанок. Попри всієї своєї багатогранності, неповторності, оригінальності і визначеності як самостійного мистецтва режисура у своїй основі є інтерпретацією літературного твору і саме режисерський задум надає їй візуальне життя у сценічному просторово-часовому вимірі.

Проведене дослідження не охоплює усі аспекти визначеної теми та поставлених проблем, але спонукає до проведення подальшого перспективного розгляду режисерської діяльності щодо створення високохудожнього задуму сценічного твору та ефективного його втілення на підмостках сценічного мистецтва.

Література

1. Безклубенко С. Д. Логіка пізнання („гносеологія”) як складова творчого методу //Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: сценічне мистецтво: наук. журнал. Київ, Видавничий цент КНУКіМ, 2019. Том 2 № 1. С. 27-42

2. Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков. Москва: Эдиториал УРСС, 2000. 168 с.

3. Зайцева І.Є. Український театр початку XXI століття: стан і тенденції розвитку //Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття: матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і магістрантів. Київ, вид. центр КНУКІМ, 2019. С. 15-20

4. Мастерство режиссера. 1-5 курсы: учебник / под общей ред. Н.А.Зверевой. Москва: РАТИ-ГИТИС. 2007. 534 с.

5. Неллі В.О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі : [нарис]. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР. 1962. 270 с.

6. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. Москва, 1959. 296с.

7. Таиров А. Записки режиссера. Москва: Изд-во «ГИТИС». 2000. 160 с.

8. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены : Кн. 1. О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков; пред. К.Рудницкого. Ленинград: Искусство. 1980. 303 с.

9. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник. Ужгород, 2002. 98 с.

References

1. Bezklubenko S. D. (2019). The logic of knowledge (,,epistemology”) as a component of the creative method, Bulletin of the Kyiv National University of Culture and arts. Series: Performing Arts: Sciences. magazine. Kyiv, PUBLISHER center KNUKIM, Volume 2 No.1, 27-42 [in Ukrainian].

2. Bobyleva A.L. (2000). The owner of the play. Director art during the XIX-XX centuries, Moscow: Editorial URSS,168 [in Russian].

3. Zaitseva I.Y. (2019). Ukrainian theater of the early twentieth century: the period and tendencies of development, Performing arts in the world cultural space of XXI Century: materials 1 All-Ukrainian scientific and practical conferences teaching staff, graduate and undergraduate students. Kyiv, Vid. KNUKIM Center, 15-20 [in Ukrainian].

4. The skill of the director. 1-5 courses: textbook/under the general ed. N.A. Zvereva (2007), Moscow: RATI-GITIS, 534 [in Russian].

5. Nellie V.O. (1962). The work of the director. Work on the play in dramatic theaters, parys, Kyiv, the state editor of visual art of fine arts and musical literature, USSR, 270 [in Ukrainian].

6. Popov A.D. (1959). The artistic integrity of the performance, Moscow, 296 [in Russian].

7. Tairov A. (2000). Notes of the director. Moscow: GITIS Publishing House,160 [in Russian].

8. 8.Tovstonogov G.A. (1980). Mirror of the scene: Book. 1. About the profession of director, comp. Yu.S. Rybakov; before K. Rudnitsky. Leningrad: Art, 330 [in Russian].

9. Tchaikovsky D. S. (2002). The director's idea is to present. Supporting materials to study some of the main problems of the director's creativity. Tutorial. Uzhgorod, 98 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.02.2020
Прийнято до публікації 25.03.2020

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221812

Цитування:
Іващенко І. В. Стрельчук В. О. Постдраматичний театр Яна Фабра. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 218-222.

Ivashchenko I., Strelchuk V. (2020). Post-dramatic theater by Jana Fabre. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 218-222 [in Ukrainian].

Іващенко Ірина Віталіївна,
Заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
*ORCID: https://orcid.org/*0000-0002-1046-0735
fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, професор кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
*ORCID: https://orcid.org/*0000-0002-8516-5829
maximile@ukr.net

ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ЯНА ФАБРА

Мета статті – виявити специфіку театральних постановок Я. Фабра в контексті розвитку постдраматичного мистецтва. **Методологія дослідження.** Застосовано комплекс методів сучасного мистецтвознавства, спрямований на осмислення театральної діяльності Яна Фабра в контексті еволюціонування постдраматичного мистецтва: біографічний метод (спрямований на висвітлення особливостей творчого шляху митця); типологічний (для визначення особливостей режисерської лексики Я. Фабра); метод образно-стилістичного та художньо-композиційного аналізу вистави (для виявлення та теоретичного обґрунтування специфіки постановочної діяльності бельгійського режисера) та ін. **Наукова новизна.** Досліджено творчу діяльність бельгійського театрального режисера, художника-візуаліста, хореографа та драматурга Яна Фабра в контексті особливостей розвитку постдраматичного мистецтва; на основі мистецтвознавчого аналізу сценічних постановок «Сила театральної шаленості», «Це театр», «Театр Записаний з К.» (1987–1993 рр.), «Я кров» (2001 р.), «Історія сліз» (2005 р.), «Король плагіату» (2005 р.), «Реквієм за метаморфозою» (2007 р.), «Оргія толерантності» (2009 р.) та «Гора Олімп» (2015 р.) виявлено особливості авторського підходу в теоретичному осмисленні та практичному втіленні концепції постдраматичного театру; розглянуто та проаналізовано методи режисерської діяльності та художньо-естетичні погляди Я. Фабра. **Висновки.** Дослідження виявило, що відповідно до концепції театру Я. Фабра, людське тіло знаходиться в центрі уваги – він експериментує і спостерігає як саме тіло актора реагує в різних ситуаціях. Наприклад, типовими для його п’єс є патерни (схеми-образи, діючі в якості оповідного або чуттєвого поняття, завдяки якому в процесі одночасного сприйняття та мислення виявляються закономірності їх існування в природі та социумі), що повторюються. Типовим для театральних постановок Я. Фабра є використання рухів, що постійно повторюються, створення неприємних та/або больових відчуттів, що вражають як акторів так і глядача, а також порушення сюжетної лінії та співпраця з непрофесійними акторами і танцюристами. Домінування фізичної та візуальної моделі практики постдраматичного театру Я. Фабра відображають специфіку авторського підходу митця, який натхненний передусім біологією процесу сценічної дії, і водночас прагне уникнути біологічного детермінізму, концентруючись на потенціалі виконавців у контексті трансформацій та метаморфоз сучасного театрального мистецтва.

Ключові слова: постдраматичний театр, Я. Фабр, перформанс, тілесність, сучасне театральне мистецтво.

Иващенко Ирина Витальевна, *доцент, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Стрельчук Виктория Александровна,*** *профессор, кандидат педагогеских наук, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Постдраматический театр Яна Фабра

Цель статьи – выявить специфику театральных постановок Я. Фабра в контексте развития постдраматичного искусства. **Методология исследования**. Применен комплекс методов современного искусствоведения, направленный на осмысление театральной деятельности Яна Фабра в контексте эволюционирования постдраматичного искусства: биографический метод (направленный на освещение особенностей творческого пути художника); типологический (для определения особенностей режиссерской лексики Я. Фабра); метод образно-стилистического и художественно-композиционного анализа представления (для выявления и теоретического обоснования специфики постановочной деятельности бельгийского режиссера) и др. **Научная новизна.**

©Іващенко І. В., 2020
©Стрельчук В. О., 2020

Исследовано творческую деятельность бельгийского театрального режиссера, художника-визуалиста, хореографа и драматурга Яна Фабра в контексте особенностей развития постдраматичного искусства; на основе искусствоведческого анализа сценических постановок «Сила театральной безумства», «Это театр», «Театр Записанный с К.» (1987–1993 гг.), «Я кровь» (2001 г.), «История слез» (2005 г.), «Король плагиата» (2005 г.), «Реквием по метаморфозе» (2007 г.), «Оргия толерантности» (2009 г.) и «Гора Олимп» (2015 г.) выявлены особенности авторского подхода в теоретическом осмыслении и практическом воплощении концепции постдраматичного театра; рассмотрены и проанализированы методы режиссерской деятельности и художественно-эстетические взгляды Я. Фабра. **Выводы.** Исследование выявило, что согласно концепции театра Я. Фабра, человеческое тело находится в центре внимания – он экспериментирует и наблюдает как тело актера реагирует в разных ситуациях. Например, типичными для его пьес есть паттерны (схемы-образы, действующие в качестве повествовательного или чувственного понятия, благодаря которому в процессе одновременного восприятия и мышления выявляются закономерности их существования в природе и социуме), которые повторяются. Типичным для театральных постановок Я. Фабра является использование движений, которые постоянно повторяются, создание неприятных и / или болевых ощущений, поражающих как актеров так и зрителя, а также нарушение сюжетной линии и сотрудничество с непрофессиональными актерами и танцовщиками. Доминирование физической и визуальной модели практики постдраматичного театра Я. Фабра отражает специфику авторского подхода художника, который вдохновлен прежде всего биологией процесса сценического действия, и одновременно стремится избежать биологического детерминизма, концентрируясь на потенциале исполнителей в контексте трансформаций и метаморфоз современного театрального искусства.

***Ключевые слова*:** постдраматичний театр, Я. Фабр, перформанс, телесность, современное театральное искусство.

Ivashchenko Iryna, *Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Direction and Actor's Skills Department, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Strelchuk Viktoria,*** *Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Directing and Mastery of Actor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Post-dramatic theater by Jana Fabre

The purpose of the article is to reveal the specifics of J. Fabre's theatrical productions in the context of the development of post-dramatic art. **Methodology.** A set of methods of contemporary art criticism was applied, aimed at understanding Jan Fabre's theatrical activity in the context of the evolution of post-dramatic art: a biographical method (aimed at illuminating features of the artist's creative path); typological (to determine the features of J. Fabre's directorial vocabulary); method of image-stylistic and artistic-compositional analysis of the performance (to identify and theoretically substantiate the specifics of the production of the Belgian director), etc. **Scientific novelty.** The creative activity of the Belgian theater director, visual artist, choreographer, and playwright Jan Fabre in the context of the peculiarities of the development of post-dramatic art has been investigated; on the basis of the art analysis of stage productions "The power of theatrical madness," "This is a theater," "Theater Recorded with K." (1987–1993), "I Blood" (2001), "The History of Tears" (2005), "The King of Plagiarism" (2005), "Requiem for Metamorphosis" (2007), " The Orgy of Tolerance" (2009) and "Mount Olympus" (2015) revealed the peculiarities of the author's approach in theoretical understanding and practical implementation of the concept of post-dramatic theater; Methods of the director's activity and artistic and aesthetic views of J. Fabre are considered and analyzed. **Conclusions.** The study found that, according to the concept of the J. Fabre Theater, the human body is in the spotlight - he is experimenting and watching how the actor's body reacts in different situations. For example, patterns typical of his plays are patterns (schematics acting as a narrative or sensual concept, through which the patterns of their existence in nature and society are revealed in the process of simultaneous perception and thought), which are repeated. Typical of J. Fabre's theatrical productions is the use of constantly repeated movements, the creation of unpleasant and/or painful sensations that affect both the actors and the audience, as well as the violation of the storyline and cooperation with non-professional actors and dancers. The dominance of the physical and visual model of the practice of J. Fabre's post-dramatic theater reflects the specifics of the artist's author approach, which is inspired above all by the biology of the stage acting process, and at the same time seeks to avoid biological determinism, concentrating on the potential of the performers in the context of transformations and metamorphoses.

Key words: post-dramatic theater, J. Fabre, performance, physicality, contemporary theater art.

Актуальність теми дослідження. Одним із новаторів та піонерів нового фламандського сценічного мистецтва є бельгійський художник Я. Фабр, роботи якого характеризуються як міждисциплінарні, оскільки поєднують різноманітні елементи драматичного, кіно-, хореографічного та образотворчого мистецтва. Головну увагу митець приділяє тілу актора, а його постановки органічно поєднують театральні традиції та новаторство.

Не дивлячись на визнання Я. Фабра як одного з провідних театральних режисерів кінця XX – початку XXI ст. на міжнародній сцені, специфічний характер його діяльності викликає протиріччя, а кожна нова постановка є приводом для тривалих дискусій в соціомистецькому та науковому вимірах. Актуальність дослідження

зумовлена важливістю розгляду та осмислення специфіки творчої діяльності одного з провідних сучасних театральних режисерів Я. Фабра в контексті теорії постдраматичного театру.

Мета статті – виявити специфіку театральних постановок Я. Фабра в контексті розвитку постдраматичного мистецтва.

Аналіз публікацій. Не зважаючи на значний інтерес вітчизняних науковців до проблематики сучасного театрального процесу, специфіка творчої діяльності бельгійського режисера Я. Фабра на отримала відповідного висвітлення. Більш детально означене питання досліджувалося зарубіжними мистецтвознавцями, зокрема, Т. Кромбзом у науковій публікації «Ян Фабр та Т.Г. Стен: дві моделі постдраматичного театру в авангардній традиції» (2010 р.) [3].; І. Бокен та К. Боченчак у статті «В пошуках краси. Яку красу презентує театр Яна Фабра? На основі аналізу перформансу «Гора Олімп» : тріумф культу трагедії» («In quest of beauty. What kind of beauty does theatre of Jan Fabre present? Based on performance reviews of Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy», 2018 р.) [2]; Л. ван ден Дрієсом – «Театральна трилогія Фабра. Мінімальна музика та колективна діяльність» [6] та ін.

Виклад основного матеріалу. На початку 90 рр. XX ст. експериментальна діяльність молодих акторів і режисерів, викликана популяризацією постдраматичного театру, посприяла розвитку інновацій в сценічному мистецтві Фландрії, значно посиливши інтерес багатьох інших європейських театральних митців до власних культурних ресурсів та бажання розширити їх потенціал.

Німецький театрознавець, історик і теоретик сучасного театрального мистецтва Г. Леман у культурантропологічній праці «Постдраматичний театр» (1999 р.), аналізуючи межі та можливості сучасної театральної вистави, церемоніалу та перформансу, акцентує на тому, що причиною виникнення терміну «постдраматичний» стали значні зміни у використанні театрального знаку, а драматичний текст отримав другорядну роль. «Постдраматичний театр відмовився від більшості, якщо не від усіх драматичних конвенцій: діалог, очікування, кульмінації та розв'язки, чітко окреслених персонажів та відповідного місця в часі та просторі», відтак нині їх заміняють «сцени сновидінь, фрагментована мова, візуальна драматургія, конкретний театр, звукові пейзажі, адаптації недраматичних текстів та перформанс» [7, pp. 23–24]. У постдраматичному театрі досвід є фундаментальною умовою для того, щоб оцінити або розкритикувати п'єсу. Сучасні театральні постановки у більшості сповнені образів, що приголомшують глядача, викликаючи відчуття неспокою.

Креативність театральних постановок фламандських режисерів та унікальне розуміння художньої свободи, посприяли заснуванню нового театру на основі невідомих раніше конструкцій та образів.

Театр Я. Фабра фокусується на прагненні віднайти і презентувати глядачу істинну красу, проте, театральні критики і дослідники наголошують на досить специфічному авторському розумінні даної естетичної категорії – постановки митця, що зачаровують, «сповнені повторень, парадоксів та дихотомій, оголених тіл, насилля та сексуальності» і приховують красу «серед шаленості» [2].

На думку І. Бокен та К. Боченчак, театральна ідея Я. Фабра базується на розумінні театру постдраматичного, в якому багато, здавалося б, фіксованих понять трансформувалися під впливом обставин, набувши нових значень. Дослідники наголошують, що розуміння Я. Фабром краси наслідує те, що є прекрасним саме для постдраматичного театру.

Театр Я. Фабра запозичує певні якості перформанс-мистецтва 60-х рр. XX ст., зокрема, привернення аудиторії, зосередженість на темпорільності, нетекстуальності, багатьох кодах, реконструкції, атиміметиці, інтерпретації, відсутності поняття дискурсу, а також акценті на тілесності виконавця в якості центральної точки. Г. Родозеноус наголошує, що «практично всі роботи Фабра обертаються довкола тілесності, тіла виконавця, що свідчить про його постійні пошуки в процесі виявлення грубої виражальної сили тілесності та перебудови знайомих фігур тіла» [5, p. 48].

Я. Фабр (1958 р.н.) отримав першу освіту художника-візуаліста (Муніципальний інститут декоративних мистецтв та Королівська академія витончених мистецтв в Антверпені), а згодом дебютував як театральний режисер, хореограф і драматург. На думку дослідників, це поєднання різноманітних професійних якостей допомогло йому створити власний театр, визнаний на міжнародному рівні: «передусім, він як художник-візуаліст створює надзвичайно ритуальний та візуальний театр, а під час своїх довготривалих п'єс (від п'яти до восьми годин) Фабр постійно обговорює театральні умовності» [1, p. 87]. Особливу популярність Я. Фабр здобув завдяки п'єсам «Цей вид театру, на який можна очікувати та передбачити» («It is the kind of theatre one could expect and foresee», 1982 р.) та «Сила театрального безглуздя» («The power of theatrical follies», 1984 р.) – оригінальні драматичні твори викликали неабиякий інтерес у глядача,

закріпивши за автором реноме театрального митця-новатора, як Я. Лауерс та В. де Кеерсемейкер.

До 1993 р. Я. Фабр створював театральні роботи завдяки підтримці європейських співпродюсерів. Зокрема, здійснено постановку оперної трилогії «Розуми Хелен Трумблей» («The Minds of Helena Troubleyn» , 1987–1993 рр.), в якій поєднано танець, театр, перформанс, образотворче мистецтво та музичний театр.

У трилогії постановник досліджує потенціал театру, визначає його межі, очікування та традиції, «вивертає театр навиворіт, у своєму прагненні дізнатися, що він може інтегрувати в це середовище» [1, p. 428]. Розрізнені за формою твори передбачали власну точку «атакування театру», зокрема «Сила тетральної шаленості» («The Power of Theatrical Madness») характеризується маньєристським підходом, натомість в постановці «Це театр» («It Is Theatre») фокусується увага на неоригінальності, а бойова сила виконавського мистецтва підкреслена постановником у «Театрі Записаному з К.» («Theatre Spelled with a K»). Уся трилогія посилена посередницькою роллю театру між фальшивкою і реальністю, напруженням між ілюзією та дійсністю, а також між мріями та пробудженням. У кожній з трьох вистав він досяг точки радикалізму або «естетики страху» [4, p. 142]. Так, у першій частині трилогії постановник акцентує увагу глядача на моменті звільнення в надзвичайно тривалій та специфічній сцені – актрисі відмовляють в доступі на сцену. Вона кусається, дряпається та навіть намагається спокусити актора, проте той продовжує відсторонювати її, повторюючи питання-загадку «1876?» (дата прем'єри опери «Кільце Нібелунга» Р. Вагнера, яку Я. Фабр вважає ключовим моментом в історії театральної ілюзії) – лише правильна відповідь дозволить їй повернутися на сцену, місце народження театральних виступів.

Одним із перших театральних діячів Я. Фабр доводить, що новий фламандський театральний авангард 80-х рр. XX ст. у змозі розвиватися і в умовах великої сцени та інституціоналізованих муніципальних театрів.

У 2007 р., внаслідок перебудови театру «Рінгтеатр», відбулося відкриття центру мистецтв Траумблейн (Антверпен, Бельгія) [3, p. 427].

На думку дослідників, протягом наступних десятиліть творчості, Я. Фабр не втратив радикалізму минулих років – у його постановках театральність все ще ставиться під сумнів, натомість увага до тіла як до біологічного організму проявляється в фокусуванні режисера на тілесних рідинах та речовинах: кров – у виставі «Я кров» («Je suis sang», 2001 р.); сльози – «Історія сліз» («History of Tears», 2005 р.); мозок – «Король плагіату» («The King of Plagiarism», 2005 р.), а також процесах: смерть у виставі «Реквієм за метаморфозою» («Requiem for a Metamorphosis», 2007 р.).

Проте в його постановці 2009 р. «Оргії толерантності» домінуючим стає контекст ксенофобії – постановка, на думку театральних критиків, є своєрідним гнівним коментарем до світових подій. У назві автор посилається передусім на екстаз споживання – люди ростуть як покупці, а їх інстинкти виживання регулюються поведінкою споживачів.

Сучасні зарубіжні мистецтвознавці позиціонують театр Я. Фабра як розмите відображення сучасного світу, що складається з безчестя, огиди, небезпеки і водночас з пошуку краси, молодості, величі, магії та довіри – митець прагне продемонструвати це в різноманітних елементах вистав, таких як, наприклад, простір та реконструйовані балетні фігури у перформансі «Гора Олімп» («Mount Olympus» – постановник поєднує в 24-годинному дійстві фрагменти античних міфів, що пов'язані темами насилля, сексу та агресії і утворюють колообіг буденного життя).

На думку Г. Лемана, театральна діяльність Я. Фабра демонструє одержимість лімінальною зоною болю: «постдраматичний театр знову і знову долає больовий поріг, щоб відмінити відокремлення тіла від мови» [5, p. 96].

Т. Кромбз та Л. ван ден Дріес припускають, що багатолітні дослідження Я. Фабра пов'язані передусім з його власним інтересом до науки та наукового спостереження, поєднані в його постановках з іншими елементами, такими як інтуїція та інстинкт. Зокрема, дослідники акцентують, на тому, що режисер поділяє глибинний інтерес до біологічних основ акторського мистецтва одних із провідних театральних діячів XX ст. – В. Мейєрхольда і Є. Гротовського [3, p. 429]. Наприклад, у своїх постановках він нерідко перевіряє фізичні основи виконавців, експериментуючи з моторними можливостями, досліджує фізичне тепло, що генерується акторами під час виконання одних і тих самих сцен, або тілесні реакції на надзвичайно гучні крики [5, p. 89].

Дослідники наголошують, що прототипові «постдраматичні» методи діяльності та естетика Я. Фабра надзвичайно ефективно підіймають політичні питання, водночас відкриваючи історичні та сучасні зв'язки, що сприяють створенню міцної контекстуальної мережі його сценічних творів [3, p. 430].

Наукова новизна. Досліджено творчу діяльність бельгійського театрального режисера,

художника-візуаліста, хореографа та драматурга Яна Фабра в контексті особливостей розвитку постдраматичного мистецтва; на основі мистецтвознавчого аналізу сценічних постановок «Сила театральної шаленості», «Це театр», «Театр Записаний з К.» (1987–1993 рр.), «Я кров» (2001 р.), «Історія сліз» (2005 р.), «Король плагіату» (2005 р.), «Реквієм за метаморфозою» (2007 р.), «Оргія толерантності» (2009 р.) та «Гора Олімп» (2015 р.) виявлено особливості авторського підходу в теоретичному осмисленні та практичному втіленні концепції постдраматичного театру; розглянуто та проаналізовано методи режисерської діяльності та художньо-естетичні погляди Я. Фабра.

Висновки. Дослідження виявило, що відповідно до концепції театру Я. Фабра, людське тіло знаходиться в центрі уваги – він експериментує і спостерігає як саме тіло актора реагує в різних ситуаціях. Наприклад, типовими для його п'єс є патерни (схеми-образи, діючі в якості оповідного або чуттєвого поняття, завдяки якому в процесі одночасного сприйняття та мислення виявляються закономірності їх існування в природі та социумі), що повторюються. Типовим для театральних постановок Я. Фабра є використання рухів, що постійно повторюються, створення неприємних та/або больових відчуттів, що вражають як акторів так і глядача, а також порушення сюжетної лінії та співпраця з непрофесійними акторами і танцюристами.

Домінування фізичної та візуальної моделі практики постдраматичного театру Я. Фабра відображають специфіку авторського підходу митця, який натхненний передусім біологією процесу сценічної дії, і водночас прагне уникнути біологічного детермінізму, концентруючись на потенціалі виконавців у контексті трансформацій та метаморфоз сучасного театрального мистецтва.

Література

1. Banham M. *The Cambridge Guide To Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 1258 p.

2. Bocken I., Bochenczak K. J. *In quest of beauty. What kind of beauty does theatre of Jan Fabre present? Based on performance reviews of Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy. A 24-hours performance*. 2018. URL : https://www.academia.edu/37982776/In_quest_of_beauty._What_kind_of_beauty_does_theatre_of_Jan_Fabre_present_Based_on_performance_reviews_of_Mount_Olympus_To_glorify_the_cult_of_tragedy._A_24-hours_performance_by (дата звернення : 12 лютого 2020).

3. Crombez T., van den Dries L. Jan Fabre and tg STAN: TwoModels of Postdramatic Theatre inthe Avant-Garde Tradition. *Contemporary Theatre Review*. 2010. Vol. 20(4). pp. 421–431. DOI: 10.1080/10486801.2010.505767.

4. Lehmann G. *Postdramatic Theatre.* London: Taylor & Francis e-Library, 2006. 225 p.

5. Rodosthenous G. (ed.). *Theatre As Voyeurism*. London: Palgrave Macmillan, 2015. 230 p.

6. Van den Dries L. Jan Fabres theatertrilogie. Minimal Music en gesamtkunstwerk. *Etcetera*. 1984. Vol. 8. pp. 24-26. URL : https://www.academia.edu/31009022/Jan_Fabre._Minimal_Music_en_Gesamt kunstwerk (дата звернення : 12 лютого 2020).

7. Van Zyl Smit B. A *Handbook To The Reception Of Greek Drama*. Chichester, West Sussex, 2017. 601 p.

References

1. Banham, M. (1995). *The Cambridge Guide To Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press [in English].

2. Bocken, I., Bochenczak, K. J. *In quest of beauty. What kind of beauty does theatre of Jan Fabre present? Based on performance reviews of Mount Olympus: To glorify the cult of tragedy. A 24-hours performance*. 2018. URL : https://www.academia.edu/37982776/In_quest_of_beauty._What_kind_of_beauty_does_theatre_of_Jan_Fabre_present_Based_on_performance_reviews_of_Mount_Olympus_To_glorify_the_cult_of_tragedy._A_24-hours_performance_by [in English].

3. Crombez, T., van den Dries, L. (2010). Jan Fabre and tg STAN: TwoModels of Postdramatic Theatre inthe Avant-Garde Tradition. *Contemporary Theatre Review*. 2010, 20(4), 421–431. DOI: 10.1080/10486801.2010.505767 [in English].

4. Lehmann, G. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Taylor & Francis e-Library [in English].

5. Rodosthenous, G. (ed.). (2015). *Theatre As Voyeurism*. London: Palgrave Macmillan [in English].

6. Van den Dries, L. (1984). Jan Fabres theatertrilogie. Minimal Music en gesamtkunstwerk. *Etcetera*, 8, 24-26. URL : https://www.academia.edu/31009022/Jan_Fabre._Minimal_Music_en_Gesamt kunstwerk [in French].

7. Van Zyl Smit, B. (2017). *A Handbook To The Reception Of Greek Drama*. Chichester, West Sussex. [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.03.2020
Прийнято до публікації 28.04.2020

УДК 7.017+7.038.3](477)
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221813

Цитування:
Никоненко Р. М. Новаторство візуально-пластичної образності в постановках А. Жолдака. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. Вип. 37. С. 223-227.

Nykonenko R. (2020). The innovation of visual-plastic imagery in the productions of A. Zholdak. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 223-227 [in Ukrainian].

Никоненко Руслан Миколайович,
завідувач кафедри режисури естради, театралізованих видовищ та цирку і актора театру Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8379-7857
ruslanikonenko@gmail.com

НОВАТОРСТВО ВІЗУАЛЬНО-ПЛАСТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ПОСТАНОВКАХ А. ЖОЛДАКА

Мета статті – виявити особливості візуально-пластичної образності театральних постановок А. Жолдака крізь призму специфічних змін в естетиці пластичної режисури кінця XX – початку XXI ст. **Методологія дослідження** зумовлена характером поставлених завдань і включає наступний комплекс методів: системний та порівняльно-типологічний метод (для виявлення загальних моделей, застосованих у процесі еволюції пластичної режисури постдраматичного театру, аналізу процесів розвитку візуально-пластичної образності в українському театральному мистецтві); метод когнітивності (для обгрунтування специфіки візуально-пластичної образності в постановках А. Жолдака); метод мистецтвознавчого та образно-стилістичного аналізу (для виявлення театральних методів та композиційних прийомів) та ін. **Наукова новизна.** Розглянуто художньо-естетичні особливості пластичної режисури початку XXI ст. на прикладі постановок А. Жолдака; здійснено мистецтвознавчий аналіз театральних методів режисера; визначено та охарактеризовано головні художні методи та способи створення візуально-пластичної образності у виставах «Місяць кохання», «Войцек» та «Zholdak dreams: викрадачі почуттів» у контексті специфіки сценічного існування актора, особливостей взаємодії візуальної та вербальної драматургії постановок. **Висновки.** У процесі створення візуально-пластичного образу А. Жолдак фокусує увагу на двох головних аспектах його презентації – предметному середовищі та просторі. Дослідження виявило, що основою візуальної поетичної мови постановок режисера є складна гра з візуальними сенсами, що зміщує увагу з технічно-конструктивних прийомів на семантичний простір – А. Жолдак прагне переключити сприйняття глядача з прямого значення предмету на метонімічне (одне значення замінюється іншим, за умови певної залежності, наприклад часової або просторової) та метафоричне (переносне, засноване на схожості, порівнянні, аналогії). Митець модулює та конструює нову реальність відповідно до особливостей внутрішнього світу в стилістиці поетико-театрального напряму, що тяжіє до максимальної умовності та передбачає створення «штучної» реальності. Театральна постановка – це відображення його світогляду, фантазій, снів та ідей, оскільки внутрішній простір суб'єктивно-емоційного світу транслюється в сценічний простір, визначаючи його відкриту умовність.

***Ключові слова*:** візуально-пластична образність, пластична режисура, А. Жолдак, художньо-естетичні новації.

Никоненко Руслан Николаевич, *заведующий кафедрой режиссуры эстрады, театрализованных зрелищ и цирка и актера театра Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

Новаторство визуально-пластической образности в постановках А. Жолдака

Цель статьи – выявить особенности визуально-пластической образности театральных постановок А. Жолдака сквозь призму специфических изменений в эстетике пластической режиссуры конца XX – начала XXI в. **Методология исследования** обусловлена характером поставленных задач и включает следующий комплекс методов: системный и сравнительно-типологический метод (для выявления общих моделей, применяемых в процессе эволюции пластической режиссуры постдраматичного театра, анализа процессов развития визуально-пластической образности в украинском театральном искусстве); метод когнитивности (для обоснования специфики визуально-пластической образности в постановках А. Жолдака); метод искусствоведческого и образно-стилистического анализа (для выявления театральных методов и композиционных приемов) и др. **Научная новизна.** Рассмотрены художественно-эстетические особенности пластической режиссуры начала XXI века на примере постановок А. Жолдака; осуществлен искусствоведческий анализ театральных методов режиссера; определены и охарактеризованы главные художественные методы и способы создания визуально-пластической образности в спектаклях «Месяц любви», «Войцек» и «Zholdak dreams: похитители чувств» в контексте специфики сценического существования актера, особенностей взаимодействия визуальной и вербальной драматургии постановок. **Выводы.** В процессе создания визуально-пластического образа А. Жолдак фокусирует внимание на двух главных аспектах его

©Никоненко Р. М., 2020

презентации – предметной среде и пространстве. Исследование выявило, что основой визуальной поэтического языка постановок режиссера является сложная игра с визуальными смыслами, что смещает внимание с технико-конструктивных приемов в семантическое пространство – А. Жолдак стремится переключить восприятие зрителя с прямого значения предмета на метонимические (одно значение заменяется другим, при условии определенной зависимости, например временной или пространственной) и метафорические (переносное, основанное на сходстве, сравнении, аналогии). Художник модулирует и конструирует новую реальность в соответствии с особенностями внутреннего мира в стилистике поэтико-театрального направления, тяготеет к максимальной условности и предусматривает создание «искусственной» реальности. Театральная постановка – это отражение его мировоззрения, фантазий, снов и идей, поскольку внутреннее пространство субъективно-эмоционального мира транслируется в сценическое пространство, определяя его открытую условность.

***Ключевые слова*:** визуально-пластическая образность, пластическая режиссура, А. Жолдак, художественно-эстетические новации.

Nykonenko Ruslan, *Head of the Department of Stage Directing, theatrical shows, and circus and theater actor, Kyiv Municipal Academy variety and circus arts*

The innovation of visual-plastic imagery in the productions of A. Zholdak

The purpose of the article is to identify the features of the visual-plastic imagery of theatrical productions of A. Zholdak through the prism of specific changes in the aesthetics of plastic directing of the late XX - early XXI century. **The methodology** is determined by the nature of the tasks and includes the following set of methods: a systematic and comparative typological method (for identifying common models used in the evolution of plastic directing in post-dramatic theater, analyzing the development of visual-plastic imagery in Ukrainian theater art); cognitive method (to justify the specifics of visual-plastic imagery in the productions of A. Zholdak); a method of art history and figurative-stylistic analysis (to identify theatrical methods and compositional techniques) and other. **Scientific novelty.** The artistic and aesthetic features of the plastic directing of the beginning of the XXI century are considered on the example of the productions of A. Zholdak; an art historical analysis of the director's theatrical methods was carried out; The main artistic methods and methods for creating visual-plastic imagery in the performances "The Month of Love," "Wojcieck" and "Zholdak Dreams: Captivators of Senses" in the context of the specifics of the stage existence of the actor, the peculiarities of the interaction of visual and verbal dramaturgy are defined and characterized. **Conclusions.** In the process of creating a visual-plastic image, A. Zholdak focuses on two main aspects of his presentation - the subject environment and space. The study revealed that the director's visual poetic language of productions is a complex game with visual meanings, which shifts attention from technical and constructive techniques to semantic space - A. Zholdak seeks to switch the viewer's perception from the direct meaning of the subject to metonymic (one value is replaced by another, provided a certain dependence, for example, temporal or spatial) and metaphorical (figurative, based on similarity, comparison, analogy). The artist modulates and constructs a new reality in accordance with the peculiarities of the inner world in the style of the poetical and theatrical direction, gravitates to maximum conventionality and provides for the creation of "artificial" reality. Theatrical performance is a reflection of his worldview, fantasies, dreams and ideas, since the inner space of the subjective-emotional world is translated into the stage space, determining its open conditionality.

***Key words*:** visual-plastic imagery, plastic directing, A. Zholdak, artistic and aesthetic innovations.

Актуальність теми. Після проголошення незалежності в Україні активізується діяльність театральних митців нової хвилі, які презентували інноваційні підходи до пластичної режисури, а їх постановки посприяли популяризації вітчизняного театрального мистецтва на міжнародному арт-ринку.

Пластична режисура А. Жолдака репрезентує художньо-естетичні новації візуальної образності українського театру, класичні критерії якого підірвані технологічними засобами та унікальними експериментами в пошуку власної мови. Орієнтування режисера на роботу з візуально-пластичними засобами у виставі впливає на створення візуальних образів, наочно втілених асоціацій.

Зміни в естетиці українського театрального мистецтва відбуваються у тісному взаємозв'язку з трансформаціями способів образного або абстрактного уявлення в усіх візуальних формах художнього вираження кінця XX – початку XXI ст. Актуальність дослідження зумовлена важливістю розгляду одного з помітних явищ сучасного українського театрального мистецтва, що продовжує розвиватися.

Мета статті – виявити особливості візуально-пластичної образності театральних постановок А. Жолдака крізь призму культурної мутації, формування нової художньо-естетичної мови постдраматичного театру та специфічних змін в естетиці пластичної режисури кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень. Творчість українських режисерів-експериментаторів, постановки яких вирізняються виходом за межі традиційного театрального мистецтва, викликають неабияку увагу дослідників. Зокрема, специфіку авторського бачення та певні аспекти режисерського методу А. Жолдака досліджували Г. Веселовська у статті «Параметри сучасної театральності. Транзит синтез – колаж – бриколаж» [3]; В. Мізяк у дослідженні «Культурологічні виміри

режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст.» [6] та науковій статті «Андрій Жолдак: березільський досвід театрального постмодерну» [7]; Л. Бевзюк-Волошина в статті «Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постара-матичного) театру України (2000–2010 рр.)» [2] та ін. Проте новаторство візуально-пластичної образності постановок режисера вимагає більш детального висвітлення.

Виклад основного матеріалу. Сучасна людина живе у світі сповненому зображеннями, що її оточують. Це «накопичення» зображень, іноді складних за сприйняттям, в сценічній естетиці здійснює протилежний вплив, позиціонується як своєрідна візуальна підтримка.

Візуально-пластична образність театральної постановки – одна з головних складових цілісності, а її стилістичне вирішення залежить від режисерського бачення.

Орієнтування на роботу з візуально-пластичними засобами у театральних постановках впливає на створення візуальних образів, наочно втілених асоціацій. На думку дослідників, ця тенденція є своєрідним продовженням авангардистських практик початку XX ст. – досвід авангарду виявився визначальним для сучасних експериментів, оскільки був спрямований на створення нових образотворчих мов. Зокрема, В. Сенькіна наголошує, що в сучасному театральному мистецтві візуальні знаки (такі, що людина сприймає засобами зору) формують власну метафоричну систему, натомість вербальні засоби виразності (слово) позиціонуються як акустичний елемент [8, 3].

У сучасному мистецтвознавстві існує кілька класифікацій знаків сценічного тексту, запропонованих провідними дослідниками театральної семіології, наприклад, «читаємі знаки» та «видимі знаки» (Р. Барт), «вербальні» та «невербальні» (А. Юберсфельд) та ін. У даному дослідженні нами використовується класифікація А. Ельбо, який визначає два роди знаків сценічного тексту як «вербальні» та «візуальні».

На думку Д. Сфар, специфіка переводу сутності художнього вираження в театральній постановці та пластичних видах мистецтва полягає в пристосуванні їх до смаку дня, тобто в ототожненні себе з сучасними формами вираження в міжнародному масштабі, або в спробі реконструювання ілюзії з максимальним наближенням до реальності [12, 120].

З початку доби модернізму імітація реальності та вигадок більше не є засобом, за допомогою якого глядач може ідентифікувати представлену ситуацію. Сценічний простір ліквідує реальність на користь ефекту «дистанціювання» [11, 99], стаючи більш принадним для дії – пластичний образ постановки адресовано не стільки погляду глядача, скільки його роздумам. Цей сучасний естетичний принцип встановлює формат нової художньої мови, що замінює ілюзорні техніки та ефекти. Зокрема, сценограф Р. Вілсон, відмовившись від фігуративного простору, повернувся до абстракції великої модерністської естетики, говорячи про власні постановки з точки зору мобільної архітектури, простору і часу [10, 13]. Для П. Брука це пластична художня форма, найближча до його визначення двох форм театру: священного театру і брутального, яким режисер приписує безглуздість і жорстокість, як внесок у сучасні театральні форми [9, 64].

Відповідно концепції постдраматичного театру, театр має турбувати, шокувати та розчаровувати очікування так званої «класичної» аудиторії.

Постановки А. Жолдака, в більшості з яких режисер є також сценографом та режисером з пластики, вирізняються серед багатьох вистав сучасних зарубіжних та вітчизняних режисерів домінуванням сильної, не обтяженої емоції, зверненням до почуттів, несвідомого початку, навіть до лібідо, що, на думку театральних критиків, свідчить про дотримання режисером одного з найголовніших художньо-естетичних принципів старого театру [1].

Наразі театральне мистецтво видаляє будь-яке перевантаження зі свого простору, вирізняючись вишуканістю, а іноді й аскетизмом. Таке звернення до естетичного і композиційного вирішення театрального простору тяжіє до мінімалізму, позбуваючись усього, що може захаращувати погляд глядача. Реалістичний фігуративний сценічний простір у вітчизняних театральних постановках не є новим, оскільки пошук ілюзій та ефектів, що імітують реальність, виключений зі сценічної практики в більшості західних театрів.

У 2003 р. на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка А. Жолдак здійснює постановку вистави «Місяць кохання» за п’єсою «Місяць в селі» І. Тургенєва. Використовуючи стійку культурну символіку, режисер-постановник створює унікальну образну систему, що за стилістикою відсилає до традицій іспанського та бельгійського сюрреалізму – живопису Р. Маргіта та С. Далі.

Використовуючи метод психоаналізу (як орієнтир сюрреалістів), А. Жолдак створює власну модель несвідомого, застосовуючи її до кожного героя і виявляючи його «придушені бажання». Матеріал класичної п’єси, в основі якої любовний чотирикутник, він використовує, щоб показати ірраціональну пристрасть людини до певних предметів або дій (у виставі це сюрреалістичні об’єкти, тілесні та матеріальні багатозначні знаки-замінники, що заміщують особистість). На думку театральних критиків,

виставу доцільніше позиціонувати як «видовище, виставо-інсталяцію, певне проміжне, граничне естетичне явище, в якому драматичні закони підкорені візуальним завданням» [5].

У середині 2000-х рр. в українському театральному мистецтві з'являється тенденція пошуку пластичних потенціалів та пластичних концепцій, що ставлять під сумнів їх взаємозв'язок. Наприклад, взаємозв'язок між простором та тілом, цифровим тілом та тілом актора, тілом, яке репрезентують та тілом, яке репрезентовано. Використання композиційних прийомів кінематографу та відео-арту дозволяє режисерам вибудувати власну форму поетичного оповідання.

О. Зінцов наголошує, що на відміну від кіно, що використовується в театрі як метафора, відео доцільно позиціонувати як інструмент пластичної режисури. На думку дослідника, існує чотири основні типи використання відео в театральному мистецтві:

– відео як текст (наприклад, переклад зарубіжних вистав, здійснений за допомогою проектування субтитрів на великі екрани – частини декорацій);

– відео як реаліті-шоу;

– відео як декорація;

– відео, що показує крупний план [4].

Другий та третій тип застосовується з метою виведення дії за межі сцени (так званий ефект розширення простору), а четвертий та перший – з метою більш детального зображення героя (ефект поглиблення простору).

У 2008 р. А. Жолдак, у межах Тижнів німецької культури в Україні, здійснює на базі Черкаського драматичного театру ім. Т. Шевченка постановку соціальної драми «Войцек» Г. Бюхнера. Відповідно до специфіки тенденцій постдраматичного театру та авторського бачення режисера, виставу доцільніше позиціонувати як власний сценічний задум А. Жолдака на основі літературного сюжету твору Г. Бюхнера, аніж інтерпретацію драматичного тексту, що загалом є типовою рисою творчого почерку режисера. Реальність п'єси постановник заломлює крізь призму сучасної української реальності, наголошуючи на проблемі суспільно-політичного та медіа-тиску на людину.

Засобами інструментарію сучасного візуального мистецтва, а саме елементів відео- та контемпорарі-арту, інсталяцій та проекцій, режисер створює експериментальну постановку, поєднавши художню мову сучасного театру з національною специфікою українського театрального мистецтва.

У постановці-роздумах «Zholdak dreams: викрадачі почуттів» (2015 р.), на тему п'єси К. Гольдоні «Слуга двох господ» (відповідно до авторського бачення, постановник лишив усіх персонажів та основні сюжетні лінії, додав нових героїв – Чорного янгола та її копію) режисер, завдяки використанню різноманітних прийомів, в тому числі й відеоінсталяції (сценічна дія транслюється на екран), поєднав «істинну магію театрального мистецтва» з авангардними художніми практиками.

У пошуках нової театральної мови А. Жолдак використовує несподіваний прийом – майже всіх персонажів озвучують два актори. Симуляція в постановці не обмежується простим фактом використання цифрової проекції віртуального тіла, оскільки режисер застосовує оцифрування звуків і тексту. Стробоскоп включно з означеними компонентами – не просто середовище, а кульмінація інтерактивної однорідності всієї роботи візуального та сенсорного порядку. В ньому проявляється надзвичайна синхронізація світла, звуку, звукових ефектів та рухів актора. Сценічний простір презентує унікальний зв'язок між перформансом, сучасною хореографією, кінематографічними ефектами та суперпозицією зображень, що проектуються. Цей зв'язок створює певну змінну образність: фізично в пластичному просторі вистави цифрове тіло представляє собою матрицю в двох вимірах, пропонуючи нові способи сприйняття сценічного простору.

Сцена перетворюється на «утопічний» простір, між реальним та нереальним, що «представляє» спектральне, уявне, віртуальне та цифрове. Так само і об'єкт-актор продовжує об'єднаний простір, маніпулює ним, віднаходить та переміщує в безодню реального і театру, поки не зміниться відстань між глядачем і сценою. Саме тут підтверджуються слова А. Арто про загадку пластичного потенціалу в театрі: «театральне поле не психологічне, а пластичне та фізичне» [12, 104].

Тіло, оцифроване в одній зі сцен постановки, уособлює пошук режисером абсолютного, містичного, внутрішнього, інтеграцію нових медіа та елементів кількох технологічних процесів, є своєрідною «опорою» для повноцінних творчих експериментів в умовах сценічного простору. Прийом оцифрування тіла актора дає змогу позиціонувати його як «інструмент» і як середовище, відповідно до специфіки перегляду в кількох формах вираження і техніках.

Поєднання примарних образів у творчості А.Жолдака репрезентує унікальну гру, спрямовану на враження уяви глядача, застосовуючи ігрові зв'язки між окремими образами, які режисер підкорює логіці сценічної оповіді.

Наукова новизна. Розглянуто художньо-естетичні особливості пластичної режисури початку XXI ст. на прикладі постановок А.Жолдака; здійснено мистецтвознавчий аналіз театральних методів режисера; визначено та

охарактеризовано головні художні методи та способи створення візуально-пластичної образності у виставах «Місяць кохання», «Войцек» та «Zholdak dreams: викрадачі почуттів» у контексті специфіки сценічного існування актора, особливостей взаємодії візуальної та вербальної драматургії постановок.

Висновки. У процесі створення візуально-пластичного образу А. Жолдак фокусує увагу на двох головних аспектах його презентації – предметному середовищі та просторі. Дослідження виявило, що основою візуальної поетичної мови постановок режисера є складна гра з візуальними сенсами, що зміщує увагу з технічно-конструктивних прийомів на семантичний простір – А. Жолдак прагне переключити сприйняття глядача з прямого значення предмету на метонімічне (одне значення замінюється іншим, за умови певної залежності, наприклад часової або просторової) та метафоричне (переносне, засноване на схожості, порівнянні, аналогії). Митець модулює та конструює нову реальність відповідно до особливостей внутрішнього світу в стилістиці поетико-театрального напряму, що тяжіє до максимальної умовності та передбачає створення «штучної» реальності. Театральна постановка – це відображення його світогляду, фантазій, снів та ідей, оскільки внутрішній простір суб'єктивно-емоційного світу транслюється в сценічний простір, визначаючи його відкриту умовність.

Література

1. Агишева Н. Андрий Жолдак: шаман terrible. *Театр.* 2014. № 17. С. 10–21.
2. Бевзюк-Волошина Л. Зміна візуальної домінанти у виставах постмодерністського (постдраматичного) театру України (2000–2010 рр.). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.* 2015. Вип. 16. С. 47–55.
3. Веселовська Г. Параметри сучасної театральності. Транзит синтез – колаж – бриколаж. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 87–98.
4. Зинцов О. Видео в театре: инстумент и метафора. *Искусство кино.* 2011. № 5. С. 71–79.
5. Кухта Е. Спектакли Андрея Жолдака. *Петербургский театарльный журнал.* 2004. № 4 (38). С. 48–55.
6. Мізяк В. Д. *Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст.* : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.04. Харків, 2018. 224 с.
7. Мізяк В. Д. Андрій Жолдак: березільський досвід театрального постмодерну. *Культура України*. 2012. № 39. С. 181–189.
8. Сенькина В. С. *Театр «визуального обарза»: поэтика и эволюция (руський инженерный театр «АХЕ» и Лаборатория Дмитрия Крымова) :* автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Государственный институт искусствознания. Москва, 2013. 26 с.
9. Brook P. *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*. Seuil, 2001. 181 p.
10. Maurin F., Wilson R. *Le temps pour voir. L'espace pour écouter. Le temps du théâtre.* Arles : Actes Sud, 1998. 279 p.
11. Pavis P., *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996. 447 p.
12. Sfar J. *L'espace non figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine : approche plastique*. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. 370 p. URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01244064/document (дата звернення : березень 2020).

References

1. Agisheva, N. (2014). Andriy Zholdak: shaman terrible. *Theater*, no. 17, 10–21 [in Russian].
2. Bevzyuk-Voloshina, L. (2015). Change of visual dominance in the performances of the post-modern (post-dramatic) theater of Ukraine (2000–2010). *Bulletin of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Television Karpenko-Kary*, Vol. 16, 47–55 [in Ukrainian].
3. Veselovskaya, G. (2010). Parameters of contemporary theatricality. Transit synthesis – collage – bricolage. *Modern Art*, Vol. 7, 87–98 [in Ukrainian].
4. Zintsov, O. (2011). Video in the theater: instrument and metaphor. *The art of cinema*, no 5, 71–79 [in Russian].
5. Kuhta, E. (2004). Performances by Andrei Zholdak. *Petersburg Theater Journal*, no. 4 (38), 48–55 [in Russian].
6. Mizyak, V. D. (2018). *Cultural Dimensions of Directing Practices in Kharkiv Drama Theaters of the Second Half of the Twentieth - Early Twentieth Centuries*. Abstract of the Ph.D. dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Mizyak, V. D. (2012). Andriy Zholdak: The Brazilian experience of the postmodern theater. *Culture of Ukraine*, no. 39, 181–189 [in Ukrainian].
8. Senkina, V. S. (2013). *Theater of "visual frustration": poetics and evolution (Russian engineering theater "AXE" and Dmitry Krymov's Laboratory).* Abstract of the Ph.D. thesis. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].
9. Brook, P. (2001). *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*. Seuil [in French].
10. Maurin, F., Wilson, R. (1998). *Le temps pour voir. L'espace pour écouter. Le temps du théâtre*. Arles: Actes Sud [in French].
11. Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod [in French].
12. Sfar, J. (2015). *L'espace non figuratif dans la scène théâtrale tunisienne contemporaine: approche plastique.* Université Paul Valéry - Montpellier III. Retrived from: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01244064/document [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2020
Прийнято до друку 21.04.2020

УДК 792
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221816

Цитування:
Пивоварова К. В., Матузко О. А. Основні етапи театральної режисерської діяльності Миколи Мерзлікіна. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 228-233.

Pivovarova K., Matuzko A. (2020). The main stages of theatrical directorial activity of Nicolai Merzlikin. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 228-233 [in Ukrainian].

Пивоварова Катерина Валентинівна,
викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3946-2475
yalunka-mirk@ukr.net

Матузко Олександр Аркадійович,
викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5972-8560
ma-16@i.ua

ОСНОВНІ ЕТАПИ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ МЕРЗЛІКІНА

Метою даного дослідження є вивчення основних етапів театральної режисерської діяльності Миколи Мерзлікіна. **Метод дослідження** базований на історичному, системному та інформаційному підходах, методах аналізу і синтезу. **Наукова новизна.** Проаналізований у статті матеріал дає загальне уявлення про основні етапи театральної режисерської діяльності видатного українського режисера і педагога Миколи Мерзлікіна. В статті також розглянуто обставини формування М. Мерзлікіна як театрального режисера, показано вплив школи Л. Курбаса, школи М. Верхацького, а також досвіду постановки інших мистецьких видовищних форм. **Висновки.** У статті здійснено загальний системний огляд основних періодів театральної режисерської діяльності видатного українського режисера, актора і педагога Миколи Мерзлікіна й виділено наступні важливі етапи. 1958–1964 роки – навчання в Київському інституті театрального мистецтва, набуття досвіду і постановка перших вистав. 1964–1967 роки – робота режисером-постановником Жданівського (Маріупольського) Російського драматичного театру та практика у постановці нетеатральних мистецьких видовищ. 1967 – 1970 роки – робота режисером-постановником Київського ТЮГу. 1970 – 1977 роки – робота в кінематографі та у Театрі-студії кіноактора. 1977 – 1985 роки – робота головним режисером Київського ТЮГу та головним режисером Київського Молодіжного театру. 1985 – 2006 роки – робота головним режисером Державного музичного театру для дітей та юнацтва в Києві.Кожний етап діяльності М. Мерзлікіна супроводжувався черговими шуканнями, переходом на якісно новий рівень творчої режисерської роботи через накопичення досвіду і відкриття нових граней режисерської професії.

***Ключові слова*:** Микола Мерзлікін, режисер, театр, вистава, театральний режисер.

Пивоварова Екатерина Валентиновна, *преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Матузко Александр Аркадиевич,*** *преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Основные этапы театральной режиссерской деятельности Николая Мерзликина

Целью данного исследования является изучение основных этапов театральной режиссерской деятельности Николая Мерзликина. **Метод исследования** базируется на историческом, системном и информационном подходах, методах анализа и синтеза. **Научная новизна**. Проанализированный в статье материал дает общее представление об основных этапах театральной режиссерской деятельности выдающегося украинского режиссера и педагога Николая Мерзликина. В статье также рассмотрены обстоятельства формирования Н. Мерзликина как театрального режиссера, показано влияние школы Л. Курбаса, школы М. Верхацкого, а также опыта постановки других творческих зрелищных форм. **Выводы**. В статье осуществлен общий системный обзор основных периодов театральной режиссерской деятельности выдающегося украинского режиссера, актера и педагога Николая Мерзликина и выделено следующие важные этапы. 1958 – 1964 годы – учеба в Киевском институте театрального искусства, приобретение опыта и постановка первых спектаклей. 1964 – 1967 годы – работа режиссером-постановщиком Ждановского (Мариупольского) Русского драматического театра и практика в постановке нетеатральных художественных зрелищ. 1967 – 1970 годы – работа режиссером-постановщиком Киевского ТЮЗа. 1970 – 1977 годы – работа в кинематографе и в Театре-студии киноактера. 1977 – 1985 годы – работа главным режиссером Киевского ТЮЗа и главным режиссером Киевского Молодежного театра. 1985 – 2006 годы – работа главным режиссером Государственного музыкального театра для детей и юношества в Киеве. Каждый этап деятельности Н. Мерзликина сопровождался очередными

©Пивоварова К. В., 2020
©Матузко О. А., 2020

поисками, переходом на качественно новый уровень творческой режиссерской работы из-за накопления опыта и открытия новых граней режиссерской профессии.

Ключевые слова: Николай Мерзликин, режиссер, театр, спектакль, театральный режиссер.

Pivovarova Katerina*, lecturer of the department of the direction and actor's mastery in Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Matuzko Alexander****, lecturer of the department of the direction and actor's mastery in Kyiv National University of Culture and Arts*

The main stages of theatrical directorial activity of Nicolai Merzlikin

The purpose of the article is to study the main stages of the theatrical directorial activity of Nicolai Merzlikin. **The methodology** is based on historical, systemic, and informational approaches, methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty.** The material analyzed in the article gives a general idea of the main stages of theatrical directorial activity of an outstanding Ukrainian theater director Nicolai Merzlikin. The article also deals with the circumstances of the formation of Merzlikin as a theater director, shows the influence of the school of L.Kurbas, the school of M. Verhatsky, as well as the experience of staging other creative spectacular forms. **Conclusions.** The article provides a general systematic review of the main periods of theatrical directorial activity of the outstanding Ukrainian theater director, actor and educator Nicolai Merzlikin and highlights the following important stages.1958-1965 – studied at the Kyiv Institute of Theater Arts, gained experience of staging the first plays.1964-1967 – worked as the director of the Zhdanovsky (Mariupol) Russian Drama Theater and practiced in stanging non-theatrical art shows. 1967-1970 – worked as a director of the Kyiv Youth Theater.1970-1977 – worked in the cinema and in the Theater-Studio of a film actor.1977-1985 – worked as the main director of the Kyiv Theater of a young spectator and the main director of the Kyiv Youth Theater. 1985 – 2006 - worked as the main director of the State Musical Theater for Children and Youth in Kyiv. Each stage of N. Merzlikin's activity was accompanied by another search, a transition to a qualitatively new level of creative directorial work due to the accumulation of experience and the discovery of new faces of the directorial profession.

Key words*:* Nicolay Merzlikin, director, theater, director's method, theater play, theater director.

Актуальність теми дослідження та аналіз досліджень і публікацій. Актуальність дослідження режисерської діяльності Миколи Мерзлікіна не викликає сумніву у контексті вивчення історії українського театру радянського та пострадянського періоду і формування української театральної режисерської педагогічної школи. Микола Іванович Мерзлікін – наслідувач традицій курбасівської школи, учень Михайла Верхацького, театральний новатор, режисер-шістдесятник, педагог, актор, Заслужений діяч мистецтв УРСР (1979), Народний артист України (2002), лауреат премії ім. М. Садовського Національної спілки театральних діячів України (1998), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1999). Його режисерська діяльність досі залишається однією з найменш вивчених в історії українського театру радянського та пострадянського періоду.

У 2016 році вийшла друком єдина книга, присвячена М. Мерзлікіну, – «Микола Мерзлікін: пошук досконалості». У ній зібрані з різних видань різнопланові матеріали про життя, творчість, педагогічну діяльність М. Мерзлікіна: спогади про майстра його колег, однодумців, учнів, мистецтвознавчі нариси, статті та інтерв'ю. Зокрема, про режисерську творчість М. Мерзлікіна писали С. Васильєв, В. Гайдабура, В. Жежера, М. Жулинський, А. Підлужна та інші; загалом його режисерську діяльність раннього періоду почасти вивчав Ю. Богдашевський; про окремі аспекти режисерської діяльності та місце режисерського доробку М. Мерзлікіна в історії українського театру писали науковці та мистецтвознавці: Л. Дашківська, В. Заболотна, Г. Липова, Д. Чайковський та інші. Окремі аспекти педагогічної діяльності М. Мерзлікіна розглядалися, зокрема, у статтях О. Безручком, В. Вітром, Л. Наумовою та іншими. Однак ці матеріали здебільшого представляють собою поодинокі розвідки, відтак весь існуючий масив матеріалів потребує подальшої систематизації й комплексного структурного вивчення.

Отже, потребує системного вивчення і тема основних етапів театральної режисерської творчості Миколи Мерзлікіна. Його творчий шлях був нерівним. Режисеру доводилося працювати у різних театрах і в різних напрямках театральної і видовищної режисури. Уся сума творчих надбань уміло застосовувалася ним у подальших творчих проектах.

Виклад основного матеріалу. В 1958 році Микола Мерзлікін вступив на акторський курс. Під час навчання було реабілітовано Леся Курбаса, тому Михайло Верхацький, майстер курсу, уже відкрито оповідав про традиції школи, заснованої Л. Курбасом, наводив численні приклади з курбасівських вистав. Як зазначає сам М. Мерзлікін, «перші студентські уроки про Л. С. Курбаса все ж таки найдорожчі і, як кажуть, на все життя. Вони, мабуть, увійшли до царства нашої підсвідомості» [8, 192]. Все своє життя Микола Мерзлікін з величезною теплотою згадував свого учителя, став натхненним

ініціатором вечорів пам'яті та видання книги до його століття. Традиції школи Л. Курбаса М. Мерзлікін взяв за основу власної викладацької діяльності, і, безперечно, вона мала безпосередній вагомий вплив на усю його творчість.

«Ще під час навчання в Київському інституті театрального мистецтва імені Карпенка-Карого привертали увагу студентські роботи Мерзлікіна. І не сенсаційністю – годі було там шукати примхливу форму, приголомшуючі мізансцени. Приваблювали вони насамперед намаганням повніше розкрити задум автора п'єси, вмінням працювати з актором. Ці якості молодого режисера і знадобилися при постановці спектаклю за п'єсою Івана Тургенєва "Нахлібник"» [1, 183–184]. Юрій Богдашевський звертає увагу на те, що ще у згаданій ним студентській виставі «Нахлібник» М. Мерзлікін відстояв власне призначення виконавця головної ролі, яке керівники «вважали неприпустимою помилкою». Тому і особливо несподіваним видався успіх виконавця головної ролі після показу вистави.

Дипломна вистава була здійснена майбутнім режисером в Миколаївському драматичному театрі ім. В. Чкалова. Керівництво запропонувало йому поставити казку «Червона квіточка» С. Аксакова із призначеними на ролі акторами, не зайнятими у поточному репертуарі. Відтак режисер «на репетиціях намагався вдихнути віру в акторів, яких уже встигли записати до безперспективних, а у вільний час заходив до виробничих цехів і як з рівний з рівними ділився з робітниками своїми задумами» [1,186]. Вистава засвідчила професіоналізм молодого режисера. Діти були у захоплені від неї й фахівці оцінили її достатньо високо.

По закінчені режисерського факультету Київського інституту театрального мистецтва в 1964 році М. Мерзлікін став працювати режисером-постановником Жданівського (Маріупольського) Російського драматичного театру. Тут він почав свою роботу знову з постановки казки, побудованої на коміперм'яцькому епосі – «Дочка сивого туману» О. Сторожева. Пізніше поставив виставу за О. Арбузовим «Мій бідолашний Марат». Не зважаючи на те, що з акторами молодий режисер одразу знайшов спільну мову, йому довелося залишити театр в 1965 році через непорозуміння з керівництвом. І на кілька років М. Мерзлікін залишився без театральної практики.

Та і в цей час для молодого режисера знаходиться інакша робота. Він був режисером урочистого концерту на XX з'їзді ЛКСМУ. При постановці довелося застосовувати весь арсенал театрального режисера: «вимагалося з мінімумом текстового матеріалу відтворити весь шлях передового загону молоді. Довелося вводити пантоміму, широко використовувати світлові ефекти, підібрати відповідну музику» [1,186–187]. Та старання молодого режисера були виправданими – успіх концерту перевершив усі сподівання.

Так, Микола Мерзлікін став відомим не тільки як театральний режисер, а й як постановник концертних програм і видовищ. Ю. Богдашевський, між іншим, зазначає, що народження популярного вокально-естрадного ансамблю української радянської пісні «Мрія» також відбулося не без участі Миколи Мерзлікіна. Він був також режисером свята радянсько-монгольської дружби, кількох масових вистав на стадіонах УРСР.

За таких обставин, з урахуванням різнопланового режисерського практичного досвіду формувалася творча індивідуальність режисера Миколи Мерзлікіна.

З 1967 по 1970 рік він повернувся до театральної практики і працював режисером-постановником Київського ТЮГу на Липках. Саме тут він показав себе неординарним талановитим театральним режисером. В цей період були поставлені такі яскраві вистави як «Пляшечки» О. Хмелика (1966), «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (1968), «Чортів млин» І. Штока та Я. Дрди (1969).

Режисерські пошуки Миколи Мерзлікіна в ТЮГу у виставі «Пляшечки» уже у той час відзначив театральний критик Юрій Богдашевський в своєму огляді в газеті «Культура і життя». Він написав про вистави молодих, де поруч з режисерськими пошуками Миколи Мерзлікіна в Києві аналізував також творчі експерименти Сергія Данченка і Романа Віктюка у Львові [10, 67]. Через два роки, в 1969 році, той саме Ю. Богдашевський став автором докладної статті про М. Мерзлікіна у збірці нарисів про талановиту мистецьку молодь України «Ваш вихід».

Як зазначає, наприклад, Д. Чайковський у своїй книзі «Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості», пишучи про театральне мистецтво України кінця 60-х років «У Київському театрі юного глядача рутинну театральну ситуацію, наприклад, руйнував молодий режисер-шестидесятник Микола Мерзлікін. Він категорично відмовлявся від побутового вирішення вистави "Сто тисяч" І. Карпенка-Карого» [11].

З 1970 по 1977 рік М. Мерзлікін знову бере паузу у своїй діяльності як суто театрального режисера. В цей період він працював режисером і актором Київської кіностудії ім. О. Довженка. На кіностудії діяв Театр-студія кіноактора, куди його запросили режисером. Там ним було поставлено «На полі крові» Л. Українки, «Канте хондо» Ф.Г. Лорки. Саме в цей період М. Мерзлікін знімається в фільмах у різних режисерів: Анатолія Буковського, Тимура Золоєва, Олексія Мішуріна, Миколи Рашеєва.

У 1977 році він знову повернувся до Київського ТЮГу вже в якості головного режисера, яким працював тут до 1983 року.

Як зазначає В. Заболотна про цей період: «Саме в мерзлікінські часи ТЮГ набирає нових мистецьких і філософських обертонів» [3, 78]. Саме він привів до театру талановиту молодь і зумів розкрити як молодих, так і старших, уже досвідчених акторів. У цей час під патронажем М. Мерзлікіна тут почали працювати молоді талановиті режисери, зокрема, Микола Карасьов. Крім того, М. Мерзлікін розширив склад художньої ради театру, залучивши до неї «людей зі сторони» – критиків, драматургів; а також саме він брав у репертуар найгострішу сучасну драматургію. В цей час життя Київського ТЮГу стало дуже неспокійним, та надзвичайно цікавим (про що згадує також і тодішній актор ТЮГу В. Савчук [9]). Вистави викликали бурхливі дискусії і обговорення не тільки в Україні, а й за її межами, коли театр вирушав на гастролі.

Однією з найважливіших постановок цього періоду була вистава «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса (1979), яка йшла у театрі 10 років. П'єса литовського драматурга в Україні була забороненою, як свідчить Віталій Савчук, і «Микола Іванович доклав багато зусиль, щоб одержати дозвіл на її постановку на сцені Київського ТЮГу» [9, 173].

«Трактований як трагедійний мюзикл, цей спектакль насичений драматургічною музикою, вокалізами, міським мелосом.

Вистава є, по суті, філософським шуканням істини, втіленим в образі Бети. Сценічна версія театру оспівує милосердя, чистоту, любов. Вона заперечує марність самопожертви» [2, 211].

Виставу М. Мерзлікіна «Любов, джаз і чорт» було визнано однією з кращих вистав Радянського Союзу на театральному фестивалі-огляді, присвяченому 60-річчю СРСР аж у 1982 році. Вона отримала Гран-прі на Першому всеукраїнському фестивалі молодіжних театрів у Сумах (1982), була удостоєна медалі ВДНГ України, Почесних дипломів міністерства культури Грузії та Білорусі.

Розмірковуючи про спонукання глядача до інтелектуального перегляду вистави, Г. В. Липова на прикладі іншої постановки М. Мерзлікіна цього періоду доходить до висновку про естетичні та етичні засади творчості режисера. «У п'єсі "Планета Сперанта" О. Коломійця перша дія відбувається в часи Великої Вітчизняної війни. Всі герої гинуть. Друга дія – наші дні. На тому ж місці опиняються сучасні люди із своїми, уже іншими проблемами. Але це співставлення між двома діями – занадто далеке. М. Мерзлікін у своїй виставі у Київському ТЮГу ділить першу і другу дію на дрібні епізоди і будує спектакль на чергуванні сцен із першої і другої дії, тобто із різних часових періодів. В результаті цієї операції глядач уже не стежить ні за тим, хто ж залишиться в живих і виконає завдання у "військовому сюжеті", ні за тим, хто буде випробовувати на собі новий препарат у мирний час. Він співставляє ці дві ситуації, які тепер майже синхронно розвиваються на його очах, і бере із них те спільне, що у них є – надсюжетний зміст – роздуми про ціну життя і смерті, пози і справжнього героїзму, вибору і жертви.» [5, 249].

В цей період в ТЮГу М. Мерзлікіним були поставлені такі значні вистави як «Планета надій» О. Коломійця (1975), «Шрами» Є. Шабана (1978), «Барабанщиця» А. Салинського (1979), «Любов, джаз і чорт» Ю. Грушаса (1979), «Вибір» О. Дударєва (1982).

У 1983 році М. Мерзлікіна призначають головним режисером Київського Молодіжного театру, де він пропрацював до 1985 року. Як згадував сам М. Мерзлікін, перехід до Молодіжного театру не був цілковито його самостійним вибором. Його «запросили до міськкому партії і запропонували "зміцнити колектив Молодіжного", бо становище там вважалося нестабільним, проблемним…»[7, 35]. Амбітний режисер прийняв виклик із творчим завзяттям… Нереалізованими у КМТ, за зізнанням самого М. Мерзлікіна, залишилися «Отак загинув Гуска», «Король Лір», а творчими успіхами стали «Джикетський маніфест» О. Чхаїдзе (1983), «Стіна» Ю Щербака (1984).

З 1985 року до 2006 року Микола Мерзлікін стає головним режисером Державного музичного театру для дітей та юнацтва в Києві. Це, схоже, було новим творчим викликом для режисера. І він невтомно, з учнівським азартом заповзято взявся вивчати нову для себе грань театральної режисури. «Раніше я працював у драматичному театрі – Київському ТЮГові. Звичайно, музика звучала в кожному спектаклі. Але суто музична режисура має свої специфічні особливості, як, власне, і музична драматургія. І я не соромлюсь

признатися, що багато з них мені довелося відкривати для себе, освоювати вперше. Постановник опери не може йти тільки за лібрето чи тільки за музикою – тут потрібен своєрідний сплав, художня єдність. Пошуки цієї єдності були радісними, як, взагалі, процес творчого пізнання» [4, 2], – зізнавався він, уже професійно сформований режисер драматичного театру.

Микола Мерзлікін у новому для себе напрямку поставив перед собою непрості завдання. Так він сам їх визначав для себе в інтерв'ю 1988 року: «Взагалі, проблема будь-якого музичного театру в тому, щоб не зробити з вистави – балетної чи оперної – просто концертного номера, в якому беруть участь видовищно, барвисто вбрані люди. Київський музичний розпочав своє існування не дуже давно. І розпочав його саме з усунення панівного стереотипу оперних та балетних вистав, в якому існує тільки музика для музики, в якому музичний театр перестає бути самим собою (тобто втрачає найпрекрасніше – казковість, коли ж немає дива – театром це назвати вже не можна), а набуває рис концертної організації. Музична драматургія мусить бути виявлена за законами сцени, конфлікти – напружені, веселі, сатиричні, іронічні – вирішені саме театральними засобами. Ось такий мистецький організм принесе користь для життя, для людей» [6, 42].

У Музичному театрі М. Мерзлікін поставив вистави: «Золотий олень» О. Костіна (1986), «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (1987), «Казка про попа та наймита його Балду» Д. Шостаковича (1989), «Пастка для Відьми» І. Щербакова за мотивами опери К. Стеценка «Івасик-Телесик» (1997), «Ріголетто» Дж. Верді (1999), «Заметіль» Г. Свиридова (2000), «Лісова пісня» за драмою-феєрією Л. Українки на музику М. Скорульського (2001), «Кощій безсмертний» М. Римського-Корсакова (2002). Іще одна вистава була поставлена у цей період в Київському драматичному театрі ім. І. Франка – «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1990).

За виставу «Пастка для Відьми» М. Мерзлікіна було відзначено Державною премією ім. Т. Г. Шевченка «за новаторське прочитання опери для дітей "Пастка для Відьми" у Київському дитячому музичному театрі». Вистава «Кощій безсмертний» була удостоєна «Київської пекторалі».

Слід зазначити, що Микола Мерзлікін ніколи не обмежував поле своєї діяльності виключно роботою у театрі. Фактично усе своє життя він займався викладацькою діяльністю. Також він не полишав експериментів у інших напрямках режисерської творчості, в широкому сенсі – видовищної творчості: в постановці концертів, свят, вечорів, моновистав, камерних вистав і вистав для малої сцени. До участі у своїх експериментах він залучав своїх студентів, однодумців, колег, акторів, художників, композиторів, професійних музикантів, співаків та оперних виконавців.

Наукова новизна. Проаналізований у статті матеріал дає загальне уявлення про основні етапи театральної режисерської діяльності видатного українського режисера і педагога Миколи Мерзлікіна. В статті також розглянуто обставини формування М. Мерзлікіна як театрального режисера, показано вплив школи Л. Курбаса, школи М. Верхацького, а також досвіду постановки інших мистецьких видовищних форм.

Висновки. У статті здійснено загальний системний огляд основних періодів театральної режисерської діяльності видатного українського режисера, актора і педагога Миколи Мерзлікіна й виділено наступні важливі етапи.

1958 – 1964 роки – навчання в Київському інституті театрального мистецтва, набуття досвіду і постановка перших вистав.

1964 – 1967 роки – робота режисером-постановником Жданівського (Маріупольського) Російського драматичного театру та практика у постановці нетеатральних мистецьких видовищ.

1967 – 1970 роки – робота режисером-постановником Київського ТЮГу.

1970 – 1977 роки – робота в кінематографі та у Театрі-студії кіноактора.

1977 – 1985 роки – робота головним режисером Київського ТЮГу та головним режисером Київського Молодіжного театру.

1985 – 2006 роки – робота головним режисером Державного музичного театру для дітей та юнацтва в Києві.

Кожний етап діяльності М. Мерзлікіна супроводжувався черговими шуканнями, переходом на якісно новий рівень творчої режисерської роботи через накопичення досвіду і відкриття нових граней режисерської професії.

Література

1. Богдашевський Ю. Режисер. Ваш вихід. Київ: Молодь, 1969. С. 183 –189.

2. Дашківська Л. А. Ідейно-естетичні шукання в сучасному українському театрі. Режисура українського театру. Традиції і сучасність: Зб. наук. праць. АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1990. С. 173–244.

3. Заболотна В. Траєкторія покликання. Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 78–79.

4. І казковий, і реальний. Театрально-концертний Київ. 1987. № 6. С. 2 – 4.

5. Липова Г. В. Основні тенденції еволюції художніх засобів в українському театрі 70-х років. Режисура українського театру. Традиції і сучасність: Зб. наук. праць. АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1990. С. 245 – 268.

6. Мерзлікін М. Музика в дитячому театрі. Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 41–43.

7. Мерзлікін М. Ніагара (про роботу в Молодіжному театрі). Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 35 – 37.

8. Мерзлікін М. Хай не зупиниться річка. Михайло Верхацький. 100. (Лабінський М., упоряд.) Київ: Проза, 2004. С. 191 – 196.

9. Савчук В. Траєкторія покликання. Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 169 – 178.

10. Танюк Л. Про Миколу Мерзлікіна (зі щоденників). Микола Мерзлікін: пошук досконалості. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2016. С. 65 – 68.

11. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник [Електронний ресурс]. Ужгород, 2002. 98с. Режим доступу: biog.in.ua/ rejisersekij-zadum-vistavi.html

References

1.Bogdashevsky,Yu. (1969). Mykola Merzlikin: Your exit. Kyiv: Molodj [in Ukrainian].

2. Dashkivsjka L. A. (1990). Ideological and aesthetic searches in contemporary Ukrainian theater. Directing Ukrainian theater. Traditions and modernity: Collection of scientific works. AN URSR. Inst. of Art, Folklore and Ethnography. M.T. Rylsky. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Zabolotna V. (2016). Vocation trajectory. Mykola Merzlikin: the search for excellence. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].

4. And fabulous, and real. (1987). Theatrical and concert Kiev, 6, 2-4 [in Ukrainian].

5. Lypova Gh. V. (1990). The main trends of the evolution of artistic means in the Ukrainian theater of the 70's. Directing Ukrainian theater. Traditions and Modernity: Coll. of sciences. wash. AN URSR. Inst. of Art, Folklore and Ethnography. M.T. Rylsky. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Merzlikin M. (2016). Music in children's theater. Mykola Merzlikin: the search for excellence. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].

7. Merzlikin M. (2016). Niagara (about working at the Youth Theater). Mykola Merzlikin: the search for excellence. Kyiv: Publishing House «Kyiv-Mohyla Akademy» [in Ukrainian].

8. Merzlikin M. (2004). Don't stop the river. Mykhajlo Verkhacjkyj. 100. (Labinsjkyj M., order.) Kyiv: Proza [in Ukrainian].

9. Savchuk V. (2016). Vocation trajectory . Mykola Merzlikin. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].

10.Tanyuk, L. (2016). About Mykola Merzlikin (from diaries). Mykola Merzlikin: Search for perfection. Kyiv: Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy", 65-68 [in Ukrainian].

11.Tchaikovsky, D.S. (2002). The director's idea of the performance. Auxiliary materials for studying one of the main problems of directing creativity. Uzhgorod: Textbook . 98[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2020
Прийнято до публікації 28.03.2020

УДК 316.722(477): 303.02
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818

Цитування:
Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць. 2020. Вип. 37. С. 234-241.

Sadovenko S. Creative dialogue and cross-interactions in the collaboration of pop artist-vocalist and sound director/sound designer in modern socio-cultural reality. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 234-241 [in Ukrainian].

Садовенко Світлана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доктор філософії (PhD), доцент, старший дослідник, професор кафедри режисури та акторської майстерності, кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
Заслужений діяч мистецтв України
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9166-5259
svetlanasadovenko@ukr.net

ТВОРЧИЙ ДІАЛОГ ТА ПЕРЕХРЕСНІ ВЗАЄМОВПЛИВИ У СПІВПРАЦІ ЕСТРАДНОГО АРТИСТА-ВОКАЛІСТА І ЗВУКОРЕЖИСЕРА/САУНД-ДИЗАЙНЕРА В СУЧАСНИХ УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Метою роботи є концептуалізація та актуалізація в контексті сучасного музикознавства проблеми творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста та звукорежисера/саунд-дизайнера як комплексного феномену художньої культури у хронотопі другої половини XX – початку XXI століття. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного та конкретно-історичного методів для концептуалізації творчого діалогу естрадного вокаліста й саунд-дизайнера, окреслення їх перехресних взаємовпливів, використання формального методу та методу герменевтичної інтерпретації для аналізу концепту «творчий діалог», профілювання його функцій у хронотопі сьогодення. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації та актуалізації в контексті сучасного музикознавства проблеми творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста та звукорежисера/саунд-дизайнера як комплексного феномену художньої культури у хронотопі другої половини XX – початку XXI століття, розкритті виконавських технік естрадного артиста-вокаліста й особливостей перехресних взаємовпливів, що відбуваються під час репетицій, студійного звукозапису, на концертних виступах та інших творчих взаємодіях, визначенні й осмисленні функцій та внутрішньої структури творчого діалогу естрадного співака із звукорежисером/саунд-дизайнером у спільній роботі, доведенні, що для вокалістів звукорежисер є повноцінним співавтором мистецьких проєктів і продюсером успіху. **Висновки.** Проведене дослідження показало, що аналіз творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста у спільній роботі зі звукорежисером/саунд-дизайнером та профілювання його функцій у хронотопі сьогодення, розгляд концепту «творчий діалог», окреслення виконавських технік естрадного співака й особливостей перехресних взаємовпливів, що відбуваються під час репетицій, студійного звукозапису, на концертних виступах та в інших творчих взаємодіях у сучасних умовах соціокультурної реальності є дійсно актуальним. Для вокалістів звукорежисер/саунд-дизайнер є повноцінним співавтором мистецьких проєктів і продюсером успіху. Актуалізація концепту «творчий діалог» з точки зору процесуального та діалогічного його осягнення в контексті сучасного музикознавства та розгляд питання творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста та звукорежисера/саунд-дизайнера як комплексного феномену художньої культури у хронотопі другої половини XX – початку XXI століття є тим привабливим явищем, яке потребує вивчення і проведення подальших ґрунтовних досліджень.

Ключові слова: творчий діалог, артист-вокаліст, звукорежисер/саунд-дизайнер, естрадний вокал, хронотоп, продюсер, художня культура.

Садовенко Светлана Николаевна, *кандидат педагогических наук, доктор философии (PhD), доцент, старший научный сотрудник, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства, кафедры академического и эстрадного вокала и звукорежиссуры Института современного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, Заслуженный деятель искусств Украины*

Творческий диалог и перекрестное взаимовлияние в сотрудничестве эстрадного артиста вокалиста и звукорежиссера/саунд-дизайнера в современных условиях социокультурной реальности

Целью работы является концептуализация и актуализация в контексте современного музыковедения проблемы, которая касается рассмотрения творческого диалога эстрадного артиста вокалиста и звукорежиссера/саунд-дизайнера как комплексного феномена художественной культуры в хронотопе второй половины XX – начала XXI века. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного и конкретно-исторического методов для концептуализации творческого диалога эстрадного вокалиста и саунд-дизайнера, определения их перекрестного взаимовлияния, использование формального метода и метода

©Садовенко С. М., 2020

герменевтической интерпретации для анализа концепта «творческий диалог», профилирования его функций в хронотопе настоящего. **Научная новизна** заключается в концептуализации и актуализации в контексте современного музыковедения проблемы творческого диалога эстрадного артиста вокалиста и звукорежиссера/саунд-дизайнера как комплексного феномена художественной культуры в хронотопе второй половины XX – начала XXI века. К научной новизне относится так же раскрытие исполнительских техник эстрадного артиста вокалиста и рассмотрение особенностей перекрестного взаимовлияния, которое может происходить во время репетиций, студийной звукозаписи, на концертных выступлениях и других творческих взаимодействиях. Важным является определение и осмысление функций и внутренней структуры творческого диалога эстрадного певца со звукорежиссером/саунд-дизайнером в совместной работе и подтверждение, что для вокалистов звукорежиссер является полноценным соавтором художественных проектов и продюсером успеха. **Выводы.** Проведенное исследование показало, что анализ творческого диалога эстрадного артиста вокалиста в совместной работе со звукорежиссером/саунд-дизайнером и профилирование его функций в хронотопе настоящего, рассмотрение концепта «творческий диалог», определение исполнительских техник эстрадного певца и особенностей перекрестных взаимовлияний, происходящих во время репетиций, студийной звукозаписи, на концертных выступлениях и в других творческих взаимодействиях в современных условиях социокультурной реальности действительно является актуальным. Для вокалистов звукорежиссер/саунд-дизайнер является полноценным соавтором художественных проектов и продюсером успеха. Актуализация концепта «творческий диалог» с точки зрения процессуального и диалогического его постижения в контексте современного музыковедения, рассмотрение вопроса творческого диалога эстрадного артиста-вокалиста и звукорежиссера/саунд-дизайнера как комплексного феномена художественной культуры в хронотопе второй половины XX – начала XXI века является тем привлекательным явлением, которое требует изучения и проведения дальнейших фундаментальных исследований.

***Ключевые слова*:** творческий диалог, артист вокалист, звукорежиссер/саунд-дизайнер, эстрадный вокал, хронотоп, продюсер, художественная культура.

Sadovenko Svitlana, *Candidate of Pedagogical Sciences, Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Senior Researcher, Professor of the Department of Directing and Acting and the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Management of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine*

Creative dialogue and cross-interactions in the collaboration of pop artist-vocalist and sound director/sound designer in modern socio-cultural reality

The aim of the work is to conceptualize and actualize in the context of modern musicology the problem of creative dialogue of pop artist-vocalist and sound director / sound designer as a complex phenomenon of art culture in the chronotope of the second half of XX – early XXI century. **The research methodology** consists in the use of comparative and concrete-historical methods for conceptualizing the creative dialogue of a pop vocalist and sound designer, determining their cross-interference, using the formal method and the method of hermeneutic interpretation to analyze the concept of «creative dialogue», profiling its functions in the chronotope of the present. **The scientific novelty lies** in the conceptualization and actualization in the context of modern musicology of the problem of the creative dialogue of the pop artist, vocalist and sound engineer / sound designer as a complex phenomenon of artistic culture in the chronotope of the second half of the XX – early XXI century. The scientific novelty also includes the disclosure of the performing techniques of the pop artist and vocalist and the consideration of the peculiarities of cross-over interaction that can occur during rehearsals, studio recording, at concert performances and other creative interactions. It is important to define and comprehend the functions and internal structure of the creative dialogue of a pop singer with a sound engineer / sound designer in collaboration and to confirm that for vocalists a sound engineer is a full-fledged co-author of artistic projects and a producer of success. **Findings.** The study showed that the analysis of the creative dialogue of a pop artist-vocalist in joint work with a sound engineer / sound designer and profiling of its functions in the chronotope of the present, consideration of the concept of «creative dialogue», determination of the performing techniques of a pop singer and the peculiarities of cross-interactions that occur during rehearsals, studio recording, at concert performances and in other creative interactions in modern conditions of socio-cultural reality is really relevant. For vocalists, a sound engineer/sound designer is a full-fledged co-author of artistic projects and a producer of success. Actualization of the concept of «creative dialogue» from the point of view of its procedural and dialogical comprehension in the context of modern musicology, consideration of the issue of creative dialogue of a pop artist-vocalist and sound engineer/sound designer as a complex phenomenon of artistic culture in the chronotope of the second half of the XX – early XXI century is so attractive a phenomenon that requires study and further fundamental research.

***Key words*:** creative dialogue, artist, vocalist, sound engineer/sound designer, pop vocal, chronotope, producer, artistic culture.

Актуальність теми дослідження. Розгляд проблем етики відносин у продюсерському партнерстві та творчих діалогах завжди є актуальним. Окремим аспектом, який завжди, а нині особливо, представляє цікавість і справжню новизну, є концептуалізація та актуалізація в контексті сучасного музикознавства проблеми творчого діалогу звукорежисера у галузі саунд-дизайну з естрадним співаком та аналіз перехресних взаємовпливів, що відбуваються в їхній спільній роботі.

Виконавські техніки естрадного вокалу доволі складні. Однак, якщо порівнювати з академічним чи народним вокалом, де в першому

випадку всі вимоги до вокаліста побудовані за чітко сформованими техніками і прийомами, яких необхідно неухильно дотримуватися, а у другому – базування на автентичній народній манері та певних регіональних особливостях виконання, то може складатися враження, що естрадний спів немає, так званих, правил постановки голосу, канонів чи жорстких технічних рамок. Втім, естрадна манера співу має свої специфічні риси й особливості, які відрізняються від класичного/академічного або народного вокалу. Це полягає в тому, що естрадний вокал є симбіозом різних музичних вокальних жанрів, що практично знімає всілякі обмеження, збагачує і розширює можливості естрадного артиста-вокаліста, чим і становить цікавість для науковців, викладачів вокалу та професійних звукорежисерів у галузі саунд-дизайну, *актуалізуючи* підняту в статті тему.

Аналіз наукових досліджень. Етимологія грецького терміну «діалог» – *dialogos* – глибинне спілкування, взаємопроникнення смислів, що передбачає залучення до діалогу логосів – архетипних значень, які, пручаючись символізації, утворюють певний вакуум у символічній структурі. Недаремною є асоціація діалогу з «невисловленим» у Л. Вітгенштейн [2], «замовчуваним» у Г. Г. Гадамера [6], «розривом» у А. Бадью [1], «Реальним» у С. Жижека і М. Долара [7], «нестачею» у Ж. А. Міллера [10], «світлою німотою» у К. Ясперса [13]. Сучасний культуролог Є. Більченко справедливо зауважує, що діалог – це «не ризома і не мережа, не вертикальна вісь безпам'ятної темпоральності, у рамках якої втрачає значення розрізнення знаку і значення, події та історії, оригіналу і копії, Логосу і Письма, речі та імені. Діалог – це завжди суб'єктність у формі інтерсуб'єктивності, яка являє собою злиття двох нестач, двох оголеностей, двох реальних людей в універсальне вразливе «Ми» [2, 17–18].

Особливістю сьогодення є те, що нині неабияку важливість у створенні вокальної композиції має робота звукорежисера, адже рішення звукового оформлення є однією з ключових складових високоякісної музичної композиції. Професійний звукорежисер нині виступає справжнім співавтором треку. Реалізація творчих задумів композитора і артиста-вокаліста вимагає від звукорежисера не лише знання технічних особливостей апаратури, але й неабияких музично-теоретичних знань. Отже, звукорежисер має бути одночасно інженером і музикантом, добре розбиратися в теорії музики, гармонії, елементах голосоведіння в поліфонії. Дійсно, творчий діалог – це повноцінне злиття двох (або більше) реальних людей в універсальне «Ми».

Музичний інструмент вокаліста – його власний голосовий апарат. Найбільш складним є аудіо-запис багатозначного і найунікальнішого музичного інструменту – людського голосу, вокалу. «Людський голос є результатом скоординованої роботи всього голосового апарату», – зазначав знаний педагог XIX століття Мануель Гарсіа-молодший у своєму найбільш значущому дослідженні епохи бельканто «Трактаті про мистецтво співу», яке не втратило актуальності й у наш час, адже на методі Гарсіа було виховано багато поколінь співаків і вокальних педагогів [5]. Зрозуміло, що голосовий апарат є складною системою, в яку входять багато органів. Основне значення у виробництві звуку належить гортані. Невимушене вільне положення гортані вважається найбільш «сприятливим» для співу. Тут повітря виштовхується легенями, зустрічає на своєму шляху зімкнуті голосові зв'язки і приводить їх у коливальний рух. Голосові зв'язки можуть бути довгими і короткими, товстими і тонкими. Ларингологія встановила, що зв'язки у низьких голосів довші, ніж у високих. Є, звичайно, виключення, як от: у Карузо-тенора були зв'язки баса.

Втім, спів – це не тільки природа будови голосових зв'язок та техніка володіння ними. Це також артистизм, емоційність, поетичність, технічність, передавання образу, панування над собою, самоконтроль тощо. А видатний режисер К. С. Станіславський любив повторювати, що «добре вимовлене слово – це вже музика. Добре проспівана фраза – вже мова» [8]. Спів є проявом підсвідомості, інтуїції, того, що, виходячи з душі однієї людини, потрапляє до іншої. І тут постає завдання перед звукорежисером не розгубити, а підтримати й донести до слухача той «меседж», що посилається вокалістом. При чому донести так, щоб пісня запам'яталася аудиторією, стала трендовою, популярним хітом.

Володимир Лук'янченко зазначає, що необхідним у звукорежисурі є панорамування і просторове представлення вокалу, де «соліст – третій елемент міксу, традиційно розташований у центрі панорами, що зумовлено цілком зрозумілою прерогативою голосу над усіма іншими інструментами – рівномірний розподіл між динаміками призводить до відчутного виділення його рівня гучності» [9].

Мета статті – концептуалізація та актуалізація в контексті сучасного музикознавства проблеми творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста та звукорежисера/ саунд-дизайнера як комплексного феномену художньої культури у хронотопі другої половини XX – початку XXI століття.

Поставлена мета зумовила виконання *завдань*, серед яких, зокрема: проведення аналізу окремих аспектів творчого діалогу

звукорежисера/саунд-дизайнера у спільній роботі з естрадним співаком, а також окреслення виконавських технік естрадного артиста-вокаліста й особливостей перехресних взаємовпливів, що відбуваються під час студійного звукозапису.

Виклад основного матеріалу. Поняття «звукорежисер» з французької – ingenieure du son, з німецької – tonmeister, з англійської – engineer producer, audio (sound) producer. Однак, як би не називалася ця професія, зрозуміло, що це не просто ремесло. Звукорежисура є мистецтвом, а сучасний звукорежисер спроможний вирішувати різноманітні складні творчі питання, здатний управлятися з поставленими виконавцем (і не тільки) завданнями, працює з надскладними технічними засобами, програмами, новітньою звукотехнічною апаратурою тощо.

Відзначимо, що за кордоном професії звукорежисера та звукоінженера, як два різних напрями діяльності, вважаються різними. *Звукорежисер* відповідає тільки за творчі питання, серед яких: добір інструментів, запис звуку, обробка звуку тощо. *Звукоінженер*, своєю чергою, відповідає за всі технічні моменти, а саме: розташування мікрофонів, гучномовців, підключення кабелів до апаратури та ін.

На відміну від закордонних колег, в Україні звукорежисер, виконуючи одночасно творчу і технічну роботу, відповідає практично за всі означені вище сфери, зокрема: самостійно обирає обладнання і техніку, необхідну для реалізації проєкту, аналізує акустику місця, розташовує мікрофони, підключає, налаштовує і апробує техніку, записує звук, транслює його публіці та артистам, які перебувають на сцені чи майданчику, забезпечує комунікацію між людьми для роботи на певній території. Також звукорежисер контролює гучність звуку, реверберацію, частоту звучання та рівновагу голосів артистів і звучання музичних інструментів. Його задача полягає і в тому, щоб донести до слухачів певні емоції, чіткість звучання відповідного стилю музики. В студії він має вміти міксувати звуки, використовувати різні ефекти та аранжувати різноманітні музичні твори, розуміючи різні жанри і стилі музики.

Музика – це наука, яка потребує професійної грамотності й чіткості в роботі, зокрема, звукорежисерів. Саме тому навчальним планом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв передбачено вивчення студентами – майбутніми звукорежисерами – предмету «Елементарна теорія музики та аналіз музичних творів» чотири семестри поспіль на першому і другому курсах. За два роки навчання навіть ті студенти, що не мали початкової музичної освіти, наприклад, досвіду навчання в музичній школі, повністю опановують цей курс, набуваючи теоретичних і практичних навичок з теорії музики та елементів сольфеджіо. Також студенти знайомляться з основними музичними формами, що позитивно впливає на розуміння будови музичних творів і використання набутих знань у майбутній практичній професійній діяльності. Викладаючи в академічних групах студентів-звукорежисерів, можна з впевненістю сказати, що людина, яка займається звукорежисурою, саунд-дизайном, має мати гарний розвинений музичний слух, володіти музичними знаннями та навичками, вміти хоча б мінімально грати на музичному інструменті, бути залюбленим у музику і свою справу. Саме навчальний предмет «Елементарна теорія музики та аналіз музичних творів» дає майбутнім звукорежисерам необхідні базові знання і розуміння теоретичних і практичних можливостей та вміння орієнтуватися в будові музичних творів та їх форм.

Звукорежисер також має мати гарні знання з математики, фізики, адже професіонал у цій сфері – фахівець, готовий і пристосований до постійного технологічного розвитку, а отже, саморозвитку.

У звукорежисурі немає дрібниць. Важливим є все – від розстановки мікрофонів, налаштування музичних інструментів до виконання бажань артистів щодо найбільш рельєфного звучання голосу, музичних інструментів, виразного донесення найкращих можливостей виконавців, реалізації творчих задумів продюсерів тощо. Не менш цінним є вміння звукорежисера працювати в команді з іншими спеціалістами – кінооператорами, машиністами, світловими техніками тощо.

При всьому різноманітті нюансів може виникати ілюзія, що немає нічого простішого, ніж встановити для вокаліста мікрофон, надіти на нього навушники, виставити рівні і натиснути «record». Само по собі може виникнути питання: «То що ж конкретно роблять звукорежисери?». Отже, спробуємо знайти відповідь на поставлене питання. Також розглянемо певні аспекти творчого діалогу звукорежисера/саунд-дизайнера і естрадного співака.

Саунд-дизайн – це музичне оформлення, від якого фактично залежить результат усієї роботи. Фахівець, який цим займається, за допомогою музики, при роботі зі спеціальними комп'ютерними програмами, за участю справжніх професіоналів може створити той звук, музичний супровід та оформлення рекламних роликів, заставок, анонсів, що буде зацікавлювати, приміром, телеглядачів, та утримувати їх як можна довше біля екранів. Для вокалістів саунд-дизайнер – це справжній співавтор і продюсер успіху.

Співак, щоб знайти «свій» голос і подачу матеріалу, виявити свою унікальність, виразити індивідуальну манеру виконання, стати цікавим і

оригінальним для слухачів, має мати якомога більше можливостей для передачі всіх музичних фарб пісні/треку. Для цього необхідно володіти практично усіма вокальними техніками. Це потребує не тільки розуміння потреб публіки, а й високої виконавської майстерності артиста-вокаліста, що надає необмежені можливості звукорежисеру, аранжувальнику для їх підкреслювання під час студійної звукорежисури.

Зауважимо, під студійною звукорежисурою ми будемо розуміти роботу звукорежисера на студії під час запису вокалу, його творчу взаємодію з естрадним артистом-вокалістом і опрацювання записаного музичного матеріалу в якості саунд-дизайнера.

Якщо звукорежисер і співак є однією творчою командою, працюють як один організм, тоді навіть голосова подача, яка не завжди може бути точна у вокаліста в інтонаційному плані, процес запису, зведення, технічні можливості й акустичні особливості самої студії спрацюють тільки на успіх і пісня/трек матиме винагороду у вигляді швидкого її запам'ятовування публікою після оприлюднення.

Нагадаємо, що показником всесвітньої популярності музичних гуртів «The Beatles», «The Rolling Stones», «Led Zeppelin», «Queen», «Deep Purple», «AC/DC», «ABBA» та багатьох інших стала кількість проданих копій альбомів (платівок, пізніше, компакт-дисків), яка іноді сягала мільйонів і навіть десятків мільйонів. Абсолютний рекорд – близько 46 мільйонів копій – належить Майклу Джексону, альбом «Thriller». Всі ці здобутки стали наслідком великої спільної праці у творчих діалогах, зокрема: композитора з поетом, автором слів пісні, виконавця зі звукорежисером та аранжувальником, співака і викладача з класу вокалу чи аранжувальника, про що подеколи слухачі навіть не замислюються. Зрозуміло, що важливим ланцюгом у цій вервечці творчих діалогів є співпраця естрадного артиста-вокаліста зі звукорежисером/саунд-дизайнером.

Зауважимо й на формі естрадних творів, яка відрізняється від музичних форм класичної або народної музики своєю простотою. Найчастіше це куплетна форма, в якій неодноразово повторюваний мотив приспіву легко і швидко сприймається на слух, надовго закарбовується в пам'яті слухачів, що сприяє популярності артиста чи групи виконавців у широкої аудиторії. Подеколи використовується форма подвійного приспіву («The Beatles», «Машина часу» Андрія Макаревича та ін.), що підсилює його запам'ятовування, а отже, популяризацію пісні і співака, групи співаків або музичних гуртів.

Ще однією особливістю естрадного виконавства є заснована більшою мірою на розмовній мові манера співу, подеколи вимова українських звуків на манер англійських, як це робить С. Вакарчук («Океан Ельзи»), без особливого виспівування всіх слів, або дотримання певних канонів, прийнятих в академічному вокалі. Тут знаходяться дуже тонкі грані змішання різних вокальних стилів, які часто є дуже складними для виконання з технічної точки зору. Якщо в оперній техніці *belcanto* різкі стрибки і швидкі зміни голосових регістрів зустрічаються для підсилення драматизму кульмінаційного епізоду музичного твору, то в естрадному співі такі технічні прийоми можна чути повсякчас.

Для того, щоб оволодіти вокальними техніками, зокрема, щоб перемикання голосових регістрів (міжрегістрові переходи голосу) було непомітним, вміти правильно дихати тощо, необхідно багато вчитися. Не варто вважати, що вокал – це легко.

Необхідним для естрадного виконавця є вміння розчинятися в пісні, співати легко і потужно водночас, втім, щоб пісня не стала сильнішою за виступ співака. Виконання пісні – це завжди ризик. У співака на сцені мають бути палаючі очі, харизма, яскравий викид енергії, емоції і все це в рази більше, ніж є у повсякденному житті. Виконавцеві треба вміти пісню, так би мовити, «одягнути на себе».

Тут варто згадати виконання пісень Марком Бернесом. Особливо його виконання пісні-візитної картки «Темна ніч» («Темная ночь») з кінофільму «Два бійця» (режисер – Леонід Луков, 1943). Ця пісня композитора Микити Богословського на слова поета Володимира Агатова запам'ятовується на все життя всім, хто її хоч один раз почув. І це при тому, що великих вокальних даних відомий актор не мав, втім вони йому наче і не були потрібні. Він справді «одягав» не тільки сценічний образ своїх героїв стрічок, а й вмів так само «одягати на себе» і виконувані пісні, проживаючи кожне проспіване слово.

Про цю пісню-ліричну баладу читаємо: «У режисера Леоніда Лукова не виходило переконливо зняти кадр з написанням солдатом листа. Після безлічі невдалих спроб йому несподівано прийшла в голову думка, що допомогти відобразити цю сцену змогла б пісня. Луков звернувся до Микити Богословського, який сів за рояль і практично відразу запропонував мелодію. Після цього вони пішли до Володимира Агатова, який також досить швидко склав на неї текст. Також, серед ночі, розбудили Марка Бернеса, і незабаром фонограма пісні була готова, а на наступний день епізод був знятий. Головний герой фільму Аркадій Дзюбин у виконанні Марка Бернеса співає цю пісню під гітару вночі, під час дощу, у фронтовій землянці з дахом, що протікає» [3].

Пізніше, у своїх спогадах композитор Микита Богословський писав: «Якось пізно ввечері прийшов до мене режисер картини Леонід Луков і сказав: «Розумієш, ніяк у мене не виходить сцена в землянці без пісні». І так разюче поставив, точно, по-акторському, зіграв цю неіснуючу ще пісню, що сталося чудо. Я сів за рояль і зіграв без єдиної зупинки всю мелодію «Темної ночі». Це зі мною було перший (і, очевидно, останній) раз в житті ... Поет Агатов, який приїхав миттєво на прохання Лукова, тут же дуже швидко, майже без помарок, написав вірші на вже готову музику [11].

Марк Бернес, який завжди вчив пісні місяцями, підготував «Темну ніч» буквально за 15 хвилин. Пісню записали, і вранці вже знімали сцену в землянці під фонограму цієї пісні ...» [там само]. За цей фільм Марк Бернес отримав від уряду високу нагороду, а від одеситів – звання «Почесний житель міста Одеси».

Цікавим є той факт, що Леонід Утьосов, отримавши від Микити Богословського ноти цієї пісні, записав її на платівку ще до виходу на екран фільму «Два бійця». Втім інтерпретація саме Марка Бернеса вже майже 80 років вважається класичною. І коли йдеться про пісню «Темна ніч», то мимоволі чується голос Марка Бернеса, який з екрану веде розмову з глядачем, передаючи думки солдата, що пише листа до своєї коханої з фронтової землянки.

Такий механізм «Співу на мовному рівні» (Speech Level Singing «SLS») був розроблений С. Ріггсом як принципово нова форма міксу, що пов'язана з максимальним використанням «природного голосу». У середньо-високому діапазоні міжрегістрові переходи голосу згладжуються і при негучному, приглушеному виконанні використовуються «мовною позицією».

Була ще одна особливість у виконавців XX століття, яка полягала в тому, що багато з відомих співаків того часу мали високу класичну консерваторську освіту академічного вокалу – Дмитро Гнатюк, який мав «широкий жанрово-стильовий діапазон, сильний голос, рівний у всіх регістрах, гнучкий у відтінках» [3], баритон Юрій Гуляєв, бас Анатолій Кочерга, сопрано Зоя Гайдай, пізніше – тенор Костянтин Огнєвой, лірико-колоратурне сопрано Діана Петриненко, баритони Анатолій Мокренко, Юрій Богатіков, Фемій Мустафаєв та багато інших майстрів, завдячуючи виконавській майстерності яких українська естрадна пісня набула високої популярності і до нині тримає високо підняту планку. Прийшовши на естрадну сцену з оперних студій консерваторій або театрів, вони внесли в естрадне виконавство минулого століття свої особливості, головне – опору на силу добре поставленого на дихання вокального голосу, спів наживо у супроводі великих оркестрів, емоції драматичних акторів тощо.

Поет-пісняр О. Вратарьов, згадуючи про виконавську майстерність народного артиста СРСР, України К. Огнєвого, зауважував, що він «блискуче співав «чисту естраду», що для оперного співака – великі рідкощі: зовсім інша манера співу, інша подача звуку, вміння працювати з мікрофоном, вміння за три хвилини створити образ, зіграти невеличку п'єсу. У Києві з оперних співаків по-справжньому це вміли лише Юрій Гуляєв і Костянтин Огнєвой» [3, с. 14–15].

У сьогодення такою високою майстерністю відрізняється виконання пісень різноманітного спрямування – від оперних арій до сучасних естрадно-джазових опусів – народного артиста України, професора кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Фемій Мансуровича Мустафаєва. Співаку підвладні для виконання абсолютно всі жанри вокального мистецтва – від оперних до найсучасніших. Особливим фазисом творчості Ф. Мустафаєва став період співпраці з сучасною композиторкою, заслуженою діячкою мистецтв України Анжелою Ярмолюк. Творчий тандем двох талановитих музикантів спричинив появу великої кількості чудових сучасних пісень, які стали нині популярними і продовжують набирати свого поширення і збільшення слухацької аудиторії прихильників. Послухавши, приміром, пісню «Я задихаюся без тебе» на слова Сергія Вовченка, подивившись на артистизм і образність її виконання співаком на сцені, стає зрозумілим, що виконавець представляє не одну епоху українського естрадного мистецтва, трансформованого і екстрапольованого у сьогодення [12].

Звукорежисеру необхідно орієнтуватися у вокальних техніках і розуміти їх природу; вловлювати особливості артиста-вокаліста, з яким працює; точно відчувати взаємозв'язок вокального й музичного тексту і аранжування із голосовою подачею цього матеріалу виконавцем та хоча б побіжно знати специфічні вокально-технічні прийоми тощо.

В естрадно-джазовій манері, серед властивих вокально-технічних прийомів є, наприклад, «під'їзд» до ноти, *бендінг* або плавний перехід з однієї ноти на іншу – *слайд*. Щоб ці прийоми гарно прозвучали, їх при здійсненні запису в студії звукорежисерові необхідно не тільки визвучити і звести, а як саунд-дизайнеру зробити на машині чітке попадання голосу в необхідний звук, його висоту, щоб не було фальші, вирівняти голос з фонограмою, ритмічністю, бек-вокалом тощо.

Коли ж естрадний вокаліст користується гортанним співом – «риком», або *флатером*, як

називається цей вокальний прийом, а також пом'якшеним співом з придихом – *субтоном*, або плавною зміною динаміки звуку, *філіровкою*, та іншими вокальними техніками, то тут спрацьовує повноцінний творчий діалог естрадного виконавця і звукорежисера, який стає саунд-дизайнером.

Є вокалісти, в яких механізм голосо-утворення має перебільшене *вібрато* – інтонаційне коливання звука з певною пульсацією, або взяття високих чи низьких звуків викликає певні виконавські складності. Тут також незамінною є робота звукорежисера/саунд-дизайнера, особливо при зведенні і проведенні мастерінгу всієї композиції.

Не кожен естрадний вокаліст у студії звукозапису в роботі зі студійним мікрофоном може проявити й інші специфічні способи звуковидобування. Зокрема, у вокальних *твангах* (ротовому і носовому) співакові необхідна підтримка звукорежисера, який може допомогти знайти виконавцю свій особливий звук у «чистій» його формі, так званому, «ротовому» твангу, і у назальному («носовому»), який забезпечує подеколи потрібну «гугнявість» при одночасному закритті «коміра» гортані і м'якого піднебіння.

Причому, звукорежисер може і не знати цих специфічних способів звуковидобування, їх назв тощо. Він опирається зовсім на інші свої знання та можливості комплексу студійного обладнання, на якому доводиться працювати при створенні будь-якого міксу, у тому числі й на інтуїцію, вокальних слух, смак, композиторські та здібності аранжувальника, відчуття порогу міжрегістрових переходів в голосі (чоловічому, жіночому або дитячому) естрадного артиста-вокаліста, гучність голосу виконавця, володіння спеціальними техніками звукоутворення тощо.

В індустрії звукозапису підтримується високий рівень міксу, завдяки наявності команд висококласних професійних інженерів по звуку, які ці мікси і створюють, створюючи підґрунтя для творчого діалогу і повноцінного злиття в універсальне «Ми» (за Є. Більченко) реальних людей.

Ці та інші особливості виводять професію звукорежисера/саунд-дизайнера на один з найвищих щаблів у сфері продюсування, звукозапису, саунд-дизайну, сучасного шоу-бізнесу.

Висновки**.** Проведене дослідження показало, що аналіз творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста у спільній роботі зі звуко-режисером/саунд-дизайнером та профілю-вання його функцій у хронотопі сьогодення, розгляд концепту «творчий діалог», окреслення виконавських технік естрадного співака й особливостей перехресних взаємовпливів, що відбуваються під час репетицій, студійного звукозапису, на концертних виступах та в інших творчих взаємодіях у сучасних умовах соціокультурної реальності є дійсно актуальним. Для вокалістів звукорежисер/саунд-дизайнер є повноцінним співавтором мистецьких проєктів і продюсером успіху. Актуалізація концепту «творчий діалог» з точки зору процесуального та діалогічного його осягнення в контексті сучасного музикознавства та розгляд питання творчого діалогу естрадного артиста-вокаліста та звукорежисера/саунд-дизайнера як комплексного феномену художньої культури у хронотопі другої половини XX – початку XXI століття є тим привабливим явищем, яке потребує вивчення і проведення подальших ґрунтовних досліджень.

Аналіз окремих аспектів творчого діалогу звукорежисера/саунд-дизайнера у спільній роботі з естрадним співаком, а також окреслення виконавських технік естрадного артиста-вокаліста й особливостей перехресних взаємовпливів, що відбуваються під час студійного звукозапису тощо дає підстави констатувати, що звукорежисер і артист – одна команда. Звукорежисер має бути високоосвіченим у галузі теорії музики та гармонії, мати досконалий музичний слух, вміти правильно, обґрунтовано і дохідливо пояснити, що саме він потребує від артиста. Особливо – вміти пояснити так, щоб артист не тільки вислухав, а й виправив свої помилки. Артист, своєю чергою, також має дослухатись до порад звукорежисера і намагатися збагнути завдання і зрозуміти що саме від нього вимагається. Тільки при узгодженій роботі звукорежисера з артистом можна досягнути професійного якісного звучання. Після отримання теоретичних та практичних знань з обох боків, артист та звукорежисер працюють як один організм.

Таким чином, можна констатувати, що звукорежисери виконують шерегу досить специфічних дій, які є доволі тривалим процесом і становлять справжню магію. Створюючи баланс між музикою і обладнанням, володіючи мистецтвом зведення, інженери звукозапису допомагають виконавцям знайти себе, свою пісню, стиль тощо. Необхідно доносити до артистів вагомість професійної роботи на студії зі звукорежисером, щоб вони розуміли важливість занурення у витоки процесу звукозапису та обробки звуку в постпродакшені.

Отже, професія звукорежисера займає найважливіше місце в галузі саунд-дизайну і у творчому діалозі з естрадним артистом-вокалістом незамінна.

Література

1. Бадью А. Манифест философии / пер. с фр. В. Лапицкого. СПб. : Machina, 2003. 182 с.

2. Більченко Є.В. Багатоманітність творчих діалогів у дискурсі глобальної культури: екран пам'яті // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 17–27.

3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 / пер. с нем.; сост., вступ. ст., примеч. М.С. Козловой; пер. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. Москва, 1994. 612 с.

4. Вратарьов І. Цей голос чують небеса й земля // День. 29 вересня 2006.

5. Гарсия М. Полный трактат об искусстве пения. Учебное пособие. Москва, 2015. 60 с.

6. Ґадамер Г.-Ґ. До проблематики саморозуміння. Герменевтичний внесок у питання деміфологізації / Ганс-Ґеорґ Ґадамер; пер. з нім. М. Кушніра // Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод: у 2 т. Т. 2: Доповнення. Покажчики / пер. з нім. М. Кушніра. Київ : Юніверс, 2000. С. 111–121.

7. Долар М. С первого взгляда / Младен Долар ; пер. с англ. А. Смирнова // Долар М., Божович М., Зупанчич А. Любовная машина; Лакан и Спиноза; Комедия любви. Спб. : Алетйя, 2020. С. 5–40.

8. Кацавець Р. «Золоте джерельце. Висловлювання відомих людей про слово, мову, красномовство». Навч. посіб. К., 3-тє вид. 2007. http://p-for.com/book_281_glava_50_ROZD%D0%86L_V_mudr %D1%96st_v%D1%96d_mudrik.html

9. Лукьянченко В. Панорамирование и пространственное представление вокала. URL : https://corpuscul.net /panoramirovanie-i-prostranstvennoe-predstavlenie-vokala/?fbclid=IwAR1BnLmVapZtu2tqmJ_ QOpc7KBxH-v5d4JryIJMQe937 Nwb4h6oba41kv74

10. Миллер Ж.-А. Введение в клинику лакановского психоанализа. Девять испанских лекций / Жак-Ален Миллер ; Пер. с исп. Н. Муравьева. Москва: Издательство «Логос»/ «Гнозис», проект letterra.org, 2017. 184 с.

11. Темная ночь. Музыка Н. Богословского, слова В. Агатова (1943). Исполняет М. Бернес (1943). URL : https://xn--80abjd7bf.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/%D0%BC% D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0/%D0%BF% D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8/%D0%BD%D0% BE%D1%87%D1%8C

12. Я задихаюся без тебе, слова Сергія Вовченка, музика Анжеліки Ярмолюк. Співає народний артист України Фемій Мустафаєв. Запис з творчого вечора «Вишиванка» заслуженого діяча мистецтв України Анжели Ярмолюк. 22.09.2018. м. Київ. URL : https://www.youtube.com/ watch?v=FM5lZXtjbgM

13. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / Карл Ясперс ; [пер. с нем. М.И. Левиной]. Москва : Республика, 1994. 527 с.

References

1. Badiou, A. (2003). Manifesto of Philosophy / trans. with fr. V. Lapitsky. SPb. : Machina, 182 [in Russian].

2. Bilchenko, E. V. (2020). Diversity of creative dialogues in the discourse of global culture: the screen of memory // Activities of the producer in the cultural and artistic space of the XXI century: creative dialogues. Zb. naukovykh prats′ / Upor., nauk. red. : S. Sadovenko. Kyyiv : NAKKKiM, 400. S. 17–27 [in Ukrainian].

3. Wittgenstein, L. (1994). Logical-philosophical treatise // Wittgenstein L. Philosophical works. Part 1 / per. with it.; comp., entry. Art., note. M.S. Kozlova; per. M.S. Kozlova, Yu.A. Aseeva. Moscow, 612 [in Russian].

4. Vratarev, I. (2006). Tsey golos chuyut' nebesa y zemlya // Den'. 29 veresnya [in Ukrainian].

5. Garcia, M. (2015). Polnyy traktat ob iskusstve peniya. Uchebnoye posobiye. Moskva, 60 [in Russian].

6. Gadamer, G.-Ґ. (2000). On the issue of self-understanding. Hermeneutic contribution to the issue of demythologization / Hans-Georg Gadamer; lane. with him. M. Kushnir // Gadamer G.-Ґ. Truth and method: in 2 vols. Vol. 2: Additions. Indexes / lane. with him. M. Kushnir. Kyiv: Universe, 111–121 [in Ukrainian].

7. Dolar, M. (2020). At first sight / Mladen Dolar; lane. with English A. Smirnova // Dollar M., Bozhovich M., Zupanchich A. Love machine; Lacan and Spinoza; A comedy of love. SPb. : Aletya, 5–40 [in Russian].

8. Katsavets, R. (2007). Zolote dzherel′tse. Vyslovlyuvannya vidomykh lyudey pro slovo, movu, krasnomovstvo. Navch. posib. K., 3-tye vyd. URL : http://p-for.com/book_281_glava_50_ROZD%D0% 86L_V_mudr%D1%96s t_v%D1%96d _mudrik.html [in Ukrainian].

9. Lukyanchenko V. Panning and spatial representation of vocals. Electronic resource. Access mode: https://corpuscul.net/panoramirovanie-i-prostranstvennoe-predstavlenie-vokala/?fbclid=IwAR1BnLmVapZtu2tqmJ _QOpc7KBxH-v5d4JryIJMQe937 Nwb4h6oba41kv

10. Miller J.-A. (2017). Introduction to the clinic of Lacanian psychoanalysis. Nine Spanish lectures / Jacques-Alain Miller; Per. with isp. N. Muravyova. Moscow: Logos Publishing House / Gnosis, letterra.org project, 184 [in Russian].

11. Temnaya noch′. Muzyka N. Bohoslovskoho, slova V. Ahatova (1943). Performed by M. Bernes (1943). URL : https://xn--80abjd7bf.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/%D0%BC%D0%B5%D0% B4%D0%B8%D0%B0/%D0%BF%D0%B5%D1%81%D 0%BD%D0%B8/%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%8 C [in Russian].

12. I suffocate without you, words by Serhiy Vovchenko, music by Anzhelika Yarmolyuk. People's Artist of Ukraine Femiy Mustafayev sings. A recording from the creative evening "Vyshivanka" by the Honored Artist of Ukraine Angela Yarmolyuk. 09/22/2018 m. Kyiv. Electronic resource / Access mode: https://www.youtube.c om/watch?v=FM5lZXtjbgM [in Ukrainian].

13. Jaspers, K. (1994). The meaning and purpose of history / Carl Jaspers; [trans. with him. WE. Levin]. Moscow: Respublika, 527 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.03.2020
Прийнято до публікації 10.04.2020

УДК 792
https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221819

Цитування:
Старшой О. М. Конферанс в сучасній українській естраді: проблеми та перспективи. *Мистецтвознавчі записки:* зб. наук. праць.

Starshoy O. M. Conference in modern Ukrainian pop music: problems and prospects. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 37, 242-246 [in Ukrainian].

Старшой Олексій Миколайович,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5249-8328
alido@ukr.net

КОНФЕРАНС СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Метою роботи є визначення особливостей конферансу в сучасній українській естраді як невід'ємних складових видовищного мистецтва, окреслити елементи конферансу, охарактеризувати особливості структури складових конферансу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів, що забезпечують аналіз, дослідження творчої роботи конферансьє над сценарієм як естрадною театралізованою формою концерту. **Наукова новизна дослідження** полягає у розширенні уявлень про специфіку роботи конферансьє у сфері сучасної української естради. Аналіз розвитку мистецтва конферансу, його структури та характеристик дає можливість усвідомити особливості професії конферансьє в сучасному суспільстві, а також визначити перспективи її розвитку. **Висновки**. У результаті проведеного дослідження встановлено, що конферанс естради є особливим жанром видовищного мистецтва. Враховуючи особливості мистецтва конферансу, слід зазначити, в практиці видовищного мистецтва можна навчитися не лише правильно вибудовувати культурно-дозвіллєву концертну програму, але й професійно використовувати різноманітні вміння і навички конферансьє щодо їхньої реалізації. У контексті цієї проблематики конферансьє є тією фігурою, яка, певною мірою, відповідає за збереження загального темпоритму видовища. З'являючись на сцені між номерами концерту, він виконує компенсаторну, поєднувальну та будівну функцію всієї естрадної програми.

***Ключові слова*:** конферанс, ведучий, конферансьє, специфіка конферансу, сольний конферанс, структура конферансу.

Старшой Алексей Николаевич*, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Конферанс в современной украинской эстраде: проблемы и перспективы

Целью работы является определение особенностей конферанса в современной украинской эстраде как неотъемлемых составляющих по зрелищного искусства, определить элементы конферанса, охарактеризовать особенности структуры составляющих конферанса. **Методология исследования** заключается в применении методов, обеспечивающих анализ, исследование творческой работы конферансье над сценарием эстрадной театрализованным форме концерта. **Научная новизна** исследования заключается в расширении представлений о специфике работы конферансье в сфере современной украинской эстрады. Анализ развития искусства конферанса, его структуры и характеристик дает возможность осознать особенности профессии конферансье в современном обществе, а также определить перспективы ее развития. **Выводы**. В результате проведенного исследования установлено, что конферанс эстрады является жанром зрелищного искусства. Учитывая особенности искусства конферанса следует отметить, в практике зрелищного искусства, можно научиться не только правильно выстраивать культурно-досуговых концертную программу, но и профессионально использовать различные умения и навыки конферанье по их реализации. В контексте этой проблематики, конферансье является той фигурой, которая в определенной степени отвечает за сохранение общего темпоритму зрелища. Появляясь на сцене между номерами концерта, он выполняет компенсаторную, соединительные и строительные функцию всей эстрадной программы.

***Ключевые слова*:** конферанс, ведущий, конферансье, специфика конферанса, сольный конферанс, структура конферанса.

Starshoy Olekciy*, applicant of Kyiv National University Culture and Arts*

Conference in modern Ukrainian pop music: problems and prospects

The aim of the work is to determine the features of the conference in modern Ukrainian pop music as an integral part of the performing arts, to outline the elements of the conference, to characterize the features of the structure of the conference components. The research **methodology** consists in the application of methods that provide analysis, research of the creative work of the entertainer on the script of the variety theatrical form of the concert. **The scientific novelty** of the study is to expand ideas about the specifics of the work of entertainers in the field of modern Ukrainian pop. Analysis of the development

©Старшой О. М., 2020

of the art of conference, its structure and characteristics provides an opportunity to understand the features of the profession of entertainer in modern society, as well as to determine the prospects for its development. *Conclusions*. As a result of the research, it was established that the pop conference is a special genre of performing arts. Given the peculiarities of the art of the conference, it should be noted that in the practice of performing arts, you can learn not only to properly build a cultural and leisure concert program, but also to professionally use a variety of skills and abilities of conferences for their implementation. In the context of this issue, the entertainer is the figure who is to some extent responsible for maintaining the overall temporitum of the spectacle. Appearing on stage between concert numbers, he performs the compensatory, combining and constructive function of the entire variety program.

Key words: conference, presenter, entertainer, specifics of the conference, solo conference, structure of the conference.

Актуальність теми дослідження. У кінці XX століття в естрадному просторі України конферанс починає набувати все більшої потреби і зазнавати стрімкого розвитку. Це зумовлено тим, що з набуттям незалежності в Україні на естраді починають з'являтися нові форми вираження естрадного матеріалу. Крім цього, робиться багато концертів, шоу та інших естрадно-розважальних програм. Конферансьє перестає бути людиною, яка лише оголошує назви номерів та їх виконавців під час естрадної програми. Він починає займати більш вагоме місце, виконуючи певні важливі функції. Це, в свою чергу, вимагає нових вимог і нового ставлення до мистецтва і культури конферансу.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема становлення та розвитку конферансу як жанру видовищного мистецтва знаходила своє відображення в наукових працях вітчизняних та зарубіжних дослідників. Зокрема, в роботах О. Алексєєва, І. Богданова, Р. Віккерса, А. Жаркова, В. Зайцева, С. Клітіна, В. Кораллі, Є. Кузнєцова, Н. Кукурузи, К. Набатова, М. Смірнова-Сокольського, Е. Шапіровського, І. Шароєва, Є. Уварової та ін.

Метою дослідження є визначення особливостей конферансу в сучасній українській естраді як невід'ємних складових видовищного мистецтва, окреслити елементи конферансу, охарактеризувати особливості структури складових конферансу.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні нагальним є питання організації та проведення естрадного видовища, перед організаторами виникають певні завдання, які потребують якісного та завчасного вирішення. Саме від цього залежить, чи виконає видовище ті функції, які воно повинно виконувати. Естрада – це багатогранне явище. Воно виконує важливі соціальні функції: компенсаторну, естетичну, моральну, пізнавально-просвітницьку тощо. Відображаючи життя окремої людини і суспільства в цілому, воно сприяє формуванню духовності людини, розвиває її світобачення і перетворюється на важливу соціально-культурну цінність суспільства. На думку автора, однією з проблем, яка виникає під час підготовки естрадного видовища, є проблема точного підбору конферансу, який відповідав би всім вимогам і якнайкраще висвітлював та втілював режисерський задум протягом всього видовища.

Основним завдання конферансу на сьогодні є об'єднати різнохарактерні номери в єдине ціле, встановити живе спілкування між артистами і глядачами. Конферанс – це не просто елемент, що доповнює естрадне уявлення, це невід'ємна його частина. Без конферансьє естрада втрачає свою специфіку і набуває інших якостей. Від ведення програми залежить її успіх або провал, конферансьє – особа програми й ігнорувати цей жанр як самостійний і вимагає теоретичної розробки просто неможливо. Тим більше сьогодні, коли естрадні форми видовищного мистецтва затребувані як ніколи. Конферансьє як фахівця необхідно володіти всіма навичками артиста і при цьому володіти будь-якою ситуацією. Завдяки експромту, вміло і вчасно знайденому рішенням певний епізод програми буде сприйнятий глядачем потрібним чином [3].

Перші публічні концерти були лише музичними. Появу на професійній концертній сцені інших видів мистецтва можна пов'язувати з концертними програмами у драматичних театрах: після п'єси відбувався ще й «дивертисмент», у якому актори театру і запрошені артисти показували концертні номери різних жанрів.

Сольний – інтермедійним конферанс має справу з особливою естрадної драматургією – інтермедією, мікроп'єсою, сценкою, розрахованої на одного виконавця. Відповідаючи умов жанру, вони – короткі, лаконічні, гостросюжетні. Відступ від цих правил порушує пропорції конферансу в концерті.

Під час становлення сольного конферансу викристалізувалися і закріпилися його жанрові риси: стабільність сценічного образу (маски), максимально наближеного до індивідуальності виконавця; приведення в єдність з образом логіки поведінки, характеру мови (те, що прийнято називати «органічністю образу», «життям в образі»); стиль спілкування у вигляді живої бесіди, діалогу; імпровізаційність; висування на перший план функції анонсування

виконавців, завдання найкраще подати номерів, боротьби за успіх артистів в концерті. Який би спосіб не обрав конферансьє – гостинного господаря, задушевного співрозмовника, гострохарактерний, але базові властивості сольного конферансу залишаються непорушними.

Конферанс поділяють на п'ять частин:

1. Вступ.
2. Ділові новини.
3. Інтермедії, пародії, жарти, репризи тощо.
4. Власний номер ведучого.
5. Закінчення конферансу і концерту.

Вступ. Конферансьє-соліст (ведучий) першим серед виконавців концерту зустрічається з глядачами. До того ж, парний і груповий конферансьє підкоряються тим же законам, що і конферанс сольний. Конферансьє безпосередньо спілкується з аудиторією, має широкі можливості для створення необхідної атмосфери в залі, для подолання взаємної недовіри і ліквідації всього того, що заважає концерту, відволікає глядачів.

Першу поява конферансьє на естраді необхідно використати, щоб відразу ж налагодити контакт із залом для глядачів.

Яким має бути переднє слово конферансьє (ведучого) при першій появі на публіці? Перш за все, очевидно, варто від свого імені і від імені всіх учасників концерту привітати тих, хто сидить в залі. Якщо концерт приурочений до якоїсь дати, річниці чи до певної події, знаменної для даного колективу, провідний зобов'язаний зазначити цей факт. Після серйозного початку такий жарт буде хорошою розрядкою. Нарешті, потрібно увагу глядачів зосередити на запропонованих їм номерах концертів.

Зрозуміло, можливо й інший зміст вступу. Однак як би не було цікаво задумано вступ, воно не повинно бути затягнуте - на початку концерту глядачі хочуть почути або побачити перший номер якнайшвидше.

Починати концерт ми рекомендуємо номером музичного характеру. Музика завжди добре налаштовує зал для глядачів, вона ж краще за всіх інших видів мистецтва. Після першого або другого номера ведучий може виголосити головний монолог свого конферансу (це не номер ведучого).

Ділові новини. Головний обов'язок ведучого – завжди буде полягати в тому, щоб правильно і переконливо пояснювати глядачам, який номер вони мають побачити чи почути. Навіть найталановитіші конферансьє не мають права зменшувати цю сторону своєї діяльності на користь інтермедійної і комічного боку конферансу. Іноді успіх номера залежить від того, наскільки добре його пояснив ведучий. Завдання ведучого – дати глядачеві необхідні для кращого сприйняття даного номера відомості. Пояснення допомагають ведучому поглибити ідейну сторону конферансу. До того ж, конферансьє потрібно лише доброзичливий, але все ж досить стриманий анонс. Слід зазначити, що оголошення номера повинно бути побудовано так, щоб імена виконавців, які зараз будуть вступати – прозвучала перед появою артистів на сцені.

Інтермедії, пародії, жарти, репризи. Протягом концерту ведучому неодноразово доводиться розповідати (або грати, показувати) що-небудь смішне: короткі репризи і анекдоти; невеликі фейлетони протяжністю до 4-6 хвилин; інтермедії, побудовані на самостійному сюжеті. Можливі пародії і на учасників концерту. Однак пародія не повинна бути образливою для виконавців номерів, яких пародіюють. Навпаки, намагаючись відтворити щось схоже на номер, до того ж підкреслюючи своїм комічним невмінням те, що мистецтво, якому він намагається наслідувати, вимагає високого обдарування.

Однак було б неправильно орієнтувати ведучого тільки на такі форми виступів, які є невеликими самостійними номерами. Набагато частіше ведучому доводиться вимовляти короткі репліки і жарти. Для того, щоб розвеселити глядачів, не завжди обов'язково вимовляти великий текст, або виконувати інтермедії, ведучий повинен вміти користуватися невеликими репліками-жартами – репризами. Практика показала, що деякі конферансьє зловживають анекдотами, розповідаючи їх в зайвій кількості і в повному відриві від основного концепту концерту, що є неприпустимо. І в цьому відношенні конферансьє повинен дуже ретельно продумувати свій репертуар.

Власний номер ведучого. Зазвичай лобіювання конферансьє на естраді більше п'яти хвилин є небажано. Найкраще сольне виступ ведучого приурочити до такого моменту концерту, коли для наступного номера потрібні складні приготування.

Розвиваючись, сольний конферанс набув двоплановості: репризною і інтермедійним. Репризний ґрунтується на коротких словесних жартах-зв'язках, часто імпровізаційного характеру, гумористичних репліках, коротких літературних анекдотах, пов'язаних з оголошуваним номером. І власні, так звані сольні номери такого конферансьє, будь-то фейлетон, монолог, куплет, витримані в тому ж

ключі словесних реприз, каламбурів, комічної гри словами, несподіваних кінцівок.

Закінчення концерту. Практика показала, що не можна перед останнім номером сповіщати публіку про близьку закінчення концерту. Зробити так значить позбавити виконавців останнього номера значної частини уваги з боку аудиторії. Оголосити про закінчення концерту можна не раніше, ніж всі виконавці останнього номера покинуть естраду. Оголошення повинно бути коротким та виразним.

Слід зазначити, що в естрадному видовищі номери та епізоди відрізняються один від одного темпоритмом, і вміле розташування їх режисером в програмі, не завжди вирішує питання організації та підтримки правильного темпоритму всього видовища. А поганий та зламаний загальний темпоритм видовища, це один з головних руйнівних чинників, який деструктивно впливає на художню цінність видовища в цілому. Крім цього поганий темпоритм відволікає глядача від спостерігання за сценічною дією, і цим самим провокує його зосередити увагу на чому завгодно крім видовища. Це, у свою чергу, робить не зрозумілим для глядача режисерський задум і у глядача складається враження, що те що він бачив на сцені було не зрозумілим та не цікавим. І саме цьому, щоб не допустити таких руйнівних наслідків, треба приділити велику увагу правильному підбору та особливостям роботи конферансу. У контексті цієї проблеми, конферансьє є тією фігурою, яка певною мірою відповідає за збереження загального темпоритму видовища. З'являючись на сцені між номерами концерту, він виконує компенсаторну, поєднувальну та будівну функцію всієї естрадної програми. І саме за допомогою його може вирівнюватись та відновлюватись загальний темпоритм. Ще однією проблемою, на думку автора, є мова конферансьє, з точки зору національності та з точки зору культури мови конферансу. Проблема з точки зору національності почала з'являтися в естрадному просторі України після подій, які в народі назвали революцією гідності. Під час революційних подій, які мали місце в 2014 році, почали виникати перші непорозуміння між україномовним та, так би мовити, російськомовним сегментом населення України. Проаналізувавши вище наведенне, можна дійти висновку, що одна умовна частина населення України позитивно відноситься, а інша негативно до російськомовної складової, вбачаючи в ній негативний вплив на національну свідомість українця. Має місце ще третя умовна частина громадян України, яка у цьому питанні займає нейтральну позицію, не вбачаючи в цьому жодних позитивних або негативних наслідків. Ця частина населення закликає зосередити увагу не на умовній складовій, а на якості й інших складових естрадного продукту. Під естрадним продуктом слід розуміти усі види та напрями концертів, розважальні, ігрові та шоу-програми і усі інші видовища, які відносяться до естради, незалежно від місць показу та відтворення цих видовищ.

Продовжуючи розглядати проблеми та перспективи конферансу на українській естраді, хочеться зосередити увагу на культурі мовлення конферансьє. Оскільки в мистецькій площині припинили своє існування так звані художні ради, основним завданням яких була перевірка на моральну, художню та культурну відповідність будь-якого мистецького продукту, можна стверджувати, що рівень культури сценічної мови почав погіршуватися. У конферансі починають активно використовуватись слова та словосполучення, які за морально-етичними нормами не можуть використовуватись публічно. Окрім лайливих слів та словосполучень з'являється гумор дуже низького культурного рівня. Беручи до уваги те, що однією з основних функцій естради є культурно-просвітницька функція, використання у мові конферансу таких слів є категорично недопустимим. На думку автора, поступова руйнація культури мовлення в естрадному конферансі може призвести до загального занепаду духовних цінностей, що може призвести до деградації і занепаду культури в цілому. Також автор глибоко переконаний в тому, що конферансьє як публічна особистість повинен формувати художній смак у свідомості суспільства, і якщо це формування проходить неналежним чином, то внаслідок підміни духовних та культурно-естетичних цінностей, можна теж очікувати загальнокультурний занепад у суспільстві. З метою запобігання цим наслідкам, на думку автора, треба розробити певний нормативний документ, який передбачав би наявність своєрідної акредитації для осіб, які займаються конферансом. Це, у свою чергу, дасть можливість контролювати і не допускати до публічних виступів осіб, які можуть руйнувати морально естетичну, культурну та духовну складову мистецтва конферансу. При вчасному та ефективному застосуванні вищевказаного контролю, можна буде очікувати на позитивні зміни в культурі конферансу, та на підвищення рівня культури в країні в цілому.

Наукова новизна дослідження полягає у розширенні уявлень про специфіку роботи конферансьє у сфері сучасної української

естради. Аналіз розвитку мистецтва конферансу, його структури та характеристик дає можливість усвідомити особливості професії конферансьє в сучасному суспільстві, а також визначити перспективи її розвитку.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що конферанс естради є особливим жанром видовищного мистецтва. Враховуючи особливості мистецтва конферансу слід зазначити, в практиці видовищного мистецтва, можна навчитися не лише правильно вибудовувати культурно-дозвіллєву концертну програму, але й професійно використовувати різноманітні вміння і навички конфераньє щодо їхньої реалізації. У контексті цієї проблематики, конферансьє є тією фігурою, яка певною мірою відповідає за збереження загального темпоритму видовища. З'являючись на сцені між номерами концерту, він виконує компенсаторну, поєднувальну та будівну функцію всієї естрадної програми.

Література

1. Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка М. : Искусство, 1968. 83 с.

2. Клитин С. С. Эстрада : пробл. теории, истории и методики : [Учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств] Л. : Искусство, Ленигр. отд-ние, 1987. 190 с.

3. Кукуруза Н. В. Майстерність ведучого. Івано-Франківськ, 2010. 176 с.

4. Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде : Фельетоны. Статьи. Выступления ; [Общ. ред. и вступит. статья, с. 5–38, С. Дрейдена]. М. : Искусство, 1976. 382 с.

5. Театральная энциклопедия: [в 6 т.]/ Гл. ред. П. А. Марков. Т. 3: Кетчер Нежданова. М. : Советская энциклопедия. 1964. 1086 с.

6. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений. Москва : Просвещение, 1986. 463с.

References

1. Ardov, B. E. (1968). Speaking genres of variety and circus. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

2. Klintin, S. S. (1987). Variety: issues of theory, history and methods. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

4. Kukuruza, N. V. (2010). Host mastership. Ivano-Frankovsk [in Ukrainian].

5. Smirnov-Sokolskiy, N. (1976). 45 years on the stage. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

6. Makarov, P. A. (Ed.). (1964). Theater encyclopedia. in 6 Volumes. Vol 3: Ketcher — Nezhdanova. Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 04.12.2019
Прийнято до публікації 10.01.2020

ЗМІСТ

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Соколова А. В. Придворна Маска як символ влади короля Карла I Стюарта. 3

Доколова А. С. 3D-mapping як синтез технології та мистецтва: ґенеза, еволюція та актуальність у сучасному світі…….....10

ДИЗАЙН

Прищенко С. В. Візуальна мова кольору: авторська концепція комплексного дослідження…….16

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Акімов Д. І. Специфіка спонсорства як технології забезпечення доступу населення до художніх творів у маркетингу мистецтва…….22

Несен І. І. Особливості формотворення костюма на українських теренах за доби середньовіччя……..28

Мазур Б. М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства……34

Недошовенко Т. Ф. Проблема типового як відображення життєвої правди в жанрах портрету, пейзажу і станкової картини……38

Лимар Г. М. Антропологія українського авангарду мистецтвознавчому дискурсі……..45

Наумов О. Г. Емальєрне мистецтво в мистецтво-знавчому дискурсі. Історіографічне дослідження……..51

ХОРЕОГРАФІЯ

Білаш О. С. Постать Олега Сталінського як предмет мистецтвознавчого дослідження у джерелах періодики……...58

Гриценюк Р. А. Специфіка сальси як хореографічного феномена в контексті світового соціокультурного простору…….63

Кеба М. Є. Створення художнього образу в спортивному бальному танці……...68

Крись А. І. Сценічна бальна хореографія: дефініція поняття……..73

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Червінська О. В., Паранюк Д. В., Тичініна А. Р. На межі літератури і музики: інтермедіальні коди фентезі Кліффорда Саймака…….79

Антошко М. О. Старовинний театр та музичне мистецтво Китаю……85

Горовой С. Г. Проблеми підготовки виконавців на мідних духових інструментах…….90

Зваричук Ж. Й. Традиції богослужбового хорового виконавства Галичини в культурно-мистецькій практиці камерного хору «Кредо» (м. Івано-Франківськ)……95

Кушнірук О. П. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука: до питання еволюції жанру……...101

Палійчук І. С., Теремко О. С. Збірник «Аплікатурні етюди для кларнета» С. Ригіна в аспекті виховання професіоналізму кларнетистів……....105

Підгорбунський М. А. Археографічний аналіз рукописних збірників Октоїхів XVI ст. з колекції Інституту рукопису НБУВ……...110

Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat Mater)……...116

Шевченко Н. С. Елементи розширених вокальних технік у сучасному виконавстві……...124

Іванова Л. О. Фортепіанне мистецтво композиторської школи Одеси: передумови і реалії (від XIX до XX століття)……...129

Ткач А. А. Відродження фольклору в сучасному просторі українців……134

Енджі Пань Хунь *Concerto pizzicato* для фортепіано і десяти інструментів Тан Дуна в контексті фортепіанної творчості митця……...139

Кирея М. В. Творчий доробок Богдана Антківа у галузі музично-театрального мистецтва Галичини другої половини XX століття……..144

Кулага Т. О. Змістовні маркери поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу…149

Лай Юеге Історичні корені українського романсу у визначенні виконавських принципів його інтерпретації……154

Лі Ян Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці……....160

Локтіонова-Ойцюсь О. О. Дискурс виконавської складової в контексті музично-телевізійних проектах кінця XX початку XXI століття (на прикладі пісні «Чорнобривці»)…….....166

Олач Ю. І. Популярна музика Самбірщини на прикладі вокально-інструментальних ансамблів регіону……...171

Пер'ян В. С. Диригентська діяльність А. Кушніренка як явище сучасної хорової культури……176

Сидорчук Т. А. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм……186

Красиліна І. В. Християнська містерія в детермінації витоків опери……185

Чжан Юй «Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера……191

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Владимирова Н. В., Гринишина М. О. Проблема сприйняття «актуального» твору у контексті панмодерністської теорії «дегуманізації мистецтва» (на прикладі «Саломеї» Оскара Уайльда)….....196

Барнич М. М. Прикметні особливості сценічних акторських переживань……....202

Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України……..207

Донченко Н. П., Винар О. Б. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору…….212

Іващенко І. В. Стрельчук В. О. Постдраматичний театр Яна Фабра……..218

Никоненко Р. М. Новаторство візуально-пластичної образності в постановках А. Жолдака……...223

Пивоварова К. В., Матузко О. А. Основні етапи театральної режисерської діяльності Миколи Мерзлікіна…...228

Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності……...234

Старшой О. М. Конферанс в сучасній українській естраді: проблеми та перспективи…….242

СОДЕРЖАНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Соколова А. В. Придворная Маска как символ власти короля Карла I Стюарт ……3

Доколова А. С. 3D-mapping как синтез технологии и искусства: генезис, эволюция и актуальность в современном мире……...10

ДИЗАЙН

Прищенко С. В. Визуальный язык цвета: авторская концепция комплексного исследования…….....16

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИССКУСТВО, ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО, РЕСТАВРАЦИЯ

Акимов Д. И. Специфика спонсорство как технологии обеспечения доступа населения к художественных произведений в маркетинга искусства……...22

Несен И. И. Особенности формообразования костюма украинских территорий в эпоху Средневековья…….28

Мазур Б. Н. Современное искусство как инструмент формирования сознания общества…….34

Недошовенко Т. Ф. Проблема типичного как отражение жизненной правды в жанрах портрета, пейзажа и станковой картины……...38

Лымар А. М. Антропология украинского авангарда в искусствоведческом дискурсе……..45

Наумов О. Г. Эмальерное искусство в искусствоведческом дискурсе. Историографическое исследование……..51

ХОРЕОГРАФИЯ

Белаш О.С. Личность Олега Салинского как предмет искусствоведческого исследования в источниках періодики…….58

Гриценюк Р. А. Специфика сальсы как хореографического феномена в контексте мирового социокультурного пространства……63

Кеба М. Е. Создание художественного образа в спортивном бальном танце……...68

Крысь А.И. Сценическая бальная хореография: дефиниция понятия……73

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Червинская О. В., Паранюк Д. В., Тычинина А. Р. На границе литературы и музыки: интермедиальные коды фэнтези Клиффорда Саймака……..79

Антошко М. О. Старинный театр и музыкальное искусство Китая……....85

Горовой С. Г. Проблемы подготовки исполнителей на медных духовых інструментах……...90

Зваричук Ж. И. Традиции богослужебного хорового исполнения Галичины в культурно-художественной практике камерного хора «Кредо» (г. Ивано-Франковск)……....95

Кушнирук О. А. Концерт для виолончели с оркестром А. Яковчука: к вопросу эволюции жанра…….101

Палийчук И. С. ***Теремко А. С.*** Сборник «Аппликатурные этюды для кларнета» С. Рыгина в аспекте воспитания профессионализма кларнетистов…….....105

Подгорбунский Н. А. Археографической анализ рукописных сборников Октоихов XVI ст. из коллекции Института рукописи НБУВ……..110

Татарникова А. А. Хоровое творчество Джоаккино Россини в контексте духовно-религиозных исканий итальянской культуры эпохи рисорджименто (на примере Stabat mater)…….116

Шевченко Н. С. Элементы расширенных вокальных техник в современном исполнительстве……..124

Иванова Л. А. Фортепианное искусство композиторской школы Одессы: предпосылки и реалии (от XIX к XX веку)…….129

Ткач А. А. Возрождение фольклора в современном пространстве украинцев……...134

Энджи Пань Хунь *Concerto Pizzicato* для фортепиано и десяти инструментов Тан Дуна в контексте фортепианного творчества композитора…….139

Кирея М. В. Творчество Богдана Анткива в области музыкально-театрального искусства Галичины второй половины XX века…….144

Кулага Т. А. Содержательные маркеры понятия эстрадного вокально-исполнительскиго тезауруса……..149

Лай Юеге Исторические корни украинского романса в определении исполнительских принципов его интерпретации……....154

Ли Ян Семантические функции волшебной флейты в китайской народной сказке...160

Локтионова-Ойцюсь О. О. Дискурс исполнительской состовляющей в контексте музикально-телевизионных проектов конца XX начала XXI века (на примере песни «Чернобривцы»)……..166

Олач Ю. И. Популярная музыка Самборщины на примере вокально-инструментальных ансамблей региона……171

Перьян В. С. Дирижерская деятельность А. Кушниренко как явление современной хоровой культуры…….....176

Сидорчук Т. А. Подходы к классификации современных музыкально-экранных форм……...180

Красилина И. В. Христианская мистерия в детермінации истоков оперы……...185

Чжан Юй «Канал» Інь Цинь как первая оригинальная китайская национальная монументальная опера……...191

СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Владимирова Н. В., ***Гринишина М. А.*** Проблема восприятия «актуального» произведения в контексте панмодернистской теории «дегуманизации искусства» (на примере «Саломеи» Оскара Уайльда)……..196

Барныч М. М. Отличительные особенности сценических актерских переживаний…….....202

Вовкун В. В. Тенденции современной режиссуры в оперном искусстве Украины……...207

Донченко Н. П., Винар О. Б. Режиссерский замысел как главная составляющая художественно-творческого процесса создания целостного сценического произведения……212

Иващенко И. В. Стрельчук В. О. Постдраматический театр Яна Фабра……...218

Никоненко Р. Н. Новаторство визуально-пластической образности в постановках А. Жолдака…….223

Пивоварова Е. В. Матузко А. А. Основные этапы театральной режиссерской деятельности Николая Мерзликина…….228

Садовенко С. Н. Творческий диалог и перекрестное взаимовлияние в сотрудничестве эстрадного артиста вокалиста и звукорежиссера/саунд-дизайнера в современных условиях социокультурной реальности……..234

Старшой А. Н. Конферанс в современной украинской эстраде: проблемы и перспективы….242

CONTENTS

ARTISTIC SPACE: HISTORY AND MODERNITY

Sokolova A. The Court Masque as a symbol of the king's power Charles I Stewart……..3

Dokolova A. 3D-mapping as a synthesis of technology and art: genesis, evolution, and relevance in the modern world…….....10

DESIGN

Pryshchenko S. Visual language of Colour: the author's concept of comprehensive research..….....16

ART, DECORATIVE ART, RESTAURANT

Akimov D. Specifics of sponsorship as a technology of ensuring access of population to works in art marketing…….....22

Nesen I. Costume formation specialties on Ukrainian areas during the Middle Ages…….28

Mazur B. Contemporary art as a tool for shaping the consciousness of society…….....34

Nedoshovenko T. The problem is typical as a reflection of the truth of life in the genres of landscape, portrait and easel painting…….38

Limar A. The Anthropology of the Ukrainian avant-garde within artistic discourse…….....45

Naumov O. Enamel art within art discourse. Historiographical research……..51

CHOREOGRAPHY

Bilash O. The Figure of Oleg Stalinskiy as a subject of art history research in the Sources of Periodicals…….58

Gritsenyuk R. Specificity of salsa as a choreographic phenomenon in the context of the world socio-cultural space……...63

Keba M. Creating an artistic image in sports ballroom dance…….68

Krys A. Scenic ballroom choreography: definition of concept……..73

MUSICAL ART

Chervinska O., Paranyuk D., Tychinina A. On the verge of literature and music: intermedial codes of Clifford Simak's fantasy…….79

Antoshko M. Ancient Theater and Music of China……85

Gorovoy S. Problems of preparation of brass wind instruments players…….....90

Zvarychuk Zh. The traditions of Halychyna divine service choir performing in the cultural ……95

Kushniruk O. Concert for cello with orchestra by A. Jacobchuk: to the question of genre evolution……101

Paliichuk I., Teremko A. Collection of «Applicative Sketches for Clarinet» by S. Rigin in the aspect of clarinetist professionalism education……...105

Pidhorbunskyi M. Archaeographic analysis of manuscript collections of Oktoikhov XVI century from the collection of the Institute of Manuscript (Vernadsky National Library Of Ukraine)……..110

Tatarnikova A. Choral creativity Gioacchino Rossini in the context of spiritual-religious researches of the Italian culture of the era of Risorgimento (on the example of Stabat mater).....116

Shevchenko N. Elements of advanced vocal techniques in modern performance……....124

Ivanova L. Piano art of composer schools of the Odessa: premises and reality (from XIX to XX century)……..129

Tkach A. Revival of folklore in the modern space of ukrainians……...134

Andji Pan Hun Tan Dun's *Concerto Pizzicato* for piano and ten instruments in terms of his piano work…….....139

Kyreia M. Bohdan Antkiv's oeuvre in the field of musical and theatrical art of Galicia in the second half of the twentieth century…….....144

Kulaha T. Content markers of the concept contemporary pop vocal-performing thesaurus…...149

Lai Yuege History root of Ukrainian romance in determination of performance principle to his interpretation……...154

Li Yan Semantic functions of the magic flutein chinese folktales…….....160

Loktionova-Oitsius O. The discourse of the performance competent in the context of the music and TV projects of the end XX of the beginning of the XXI century (on the example of the "Chornobryvtsi" song)……..166

Olach Yu. Popular music of Sambir region on exemplified by the region's vocal-instrumental ensembles…….171

Periian V. Conducting activity of A. Kushnirenko as a phenomenon of modern choral culture……..176

Sydorchuk T. Approaches to Classification of Modern Musical-Screen Forms……...180

Krasylina I. Christian mystery in determination of headwaters of the opera……...185

Zhang Yu «Channel» In' Cin' as first original Chinese national monumental opera……...191

STAGE ART

Vladimirova N., Grynyshyna M. "Actual" artwork's perception problems in the "dehumanization of art" panmodernistic theory context (after Oscar Wilde "Salome" example)…….196

Barnich M. Distinctive features of stage acting experiences……..202

Vovkun V. The trends of modern directing in the opera art of Ukraine……....207

Donchenko N., Vinar O. Director's intention as the main component of the artistic creative process of developing a holistic stage work…….……212

Ivashchenko I., Strelchuk V. Post-dramatic theater by Jana Fabre……....218

Nykonenko R. The innovation of visual-plastic imagery in the productions of A. Zholdak….....223

Pivovarova K., Matuzko A. The main stages of theatrical directorial activity of Nicolai Merzlikin……..228

Sadovenko S. Creative dialogue and cross-interactions in the collaboration of pop artist-vocalist and sound director/sound designer in modern socio-cultural reality…….234

Starshoy O. Conference in modern Ukrainian pop music: problems and prospects…….....242

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 37

Редактори: ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***

Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації ***А. В. Петренко***

Комп'ютерна верстка ***Ж. З. Денисюк, К. І. Тишкевич***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Вимоги до публікацій на сайті:
https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/requirements.pdf

Здано до набору 13.07.2020. Підп. до друку 13.07.2020.
Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетн. № 1. Друк офсетний.
Умов. арк. 16,00. Облік.-вид. арк. 29,92. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю "ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 5301 від 02.03.2017 р.