

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Collection of Scientific Papers

Випуск **81**

Засновано в 2007
Founded in 2007



Харків — 2023

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2023. — Вип. 81. — 96 с.

Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of V. Sheiko. — Kharkiv: KhSAC, 2023. — Vol. 81. — 96 p.

«Культура України» — рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, що засноване та видається Харківською державною академією культури з 2007 року.

Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

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

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 29.08.2023 р.)

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Мова публікації — українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами. Перевірка статей здійснюється за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

“Culture of Ukraine” is a peer-reviewed scientific professional edition with free access, founded and has been being published by Kharkiv State Academy of Culture since 2007.

The collection was approved by order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 886 dated July 2, 2020 as specialized edition on culturology and art criticism (category “B”), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Scenic art.

Certificate of state registration of printed mass media: KB №13567-2540P dated 26.12.2007

The collection is submitted on the portal of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine in the “Scientific periodicals of Ukraine” information resource, in “Ukrainika naukova” and “Dzherelo” reference databases. It is indexed in the scientometric “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) databases and in “Google Scholar”, “BASE” search engines. KhSAC is a representative member of PILA.

Recommended for publication by the decision of the academic council of the Kharkiv State Academy of Culture (protocol № 1 dated 29.08.2023).

The edition supports an open access policy (license type — Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License). Language of the publication — Ukrainian and English. Articles are reviewed by the members of the editorial board and external independent experts. Articles are checked using Strikeplagiarism.com, an online plagiarism detection service.

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE / The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE:
<https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>
<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Вебсайт збірника / Website of the collection: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК / e-mail of editorial and publishing department of KhSAC: rvv2000k@ukr.net

Головний редактор

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Заступник головного редактора

Гончар О. В., Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, факультет гуманітарних наук, професор, доктор педагогічних наук (Польща).

<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Відповідальний секретар

Воскобойнікова Ю. В., Харківська державна академія культури, доцент, доктор мистецтвознавства (Україна).

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Редакційна колегія

Басюл Е., Університет М. Коперника, професор факультету образотворчого мистецтва, доктор наук з мистецтва (Польща);

<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Бенч О., Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Бертелсен О., Університет авіації Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, доктор історичних наук (США);

<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Благоєвич М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри туристичного бізнесу, доктор культурології, доцент (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, доктор культурології (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

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

<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничого відділу, кандидат філософських наук (Україна);

<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, доцент, завідувач кафедри кінотелережисури і сценарної майстерності, доктор мистецтвознавства (Україна);

<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції, доктор історичних наук (Франція);

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

<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, доктор філософських наук, професор (Великобританія);

<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Хроми Я., Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

Шаповалова Л. В., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Arts Worker of Ukraine (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0002-3532-7439>

Deputy Editor-in-Chief

Gonchar O. V., Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).
<https://orcid.org/0000-0003-1122-1768>

Executive Editor

Voskoboinikova Yu. V., Kharkiv State Academy of Culture, Assistant Professor, Doctor of Art Criticism (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);
<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Doctor of Art Criticism, Professor (Slovak Republic);
<https://orcid.org/0000-0002-3998-3062>

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (USA);
<https://orcid.org/0000-0002-7210-9983>

Blagojevic M., Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);
<https://orcid.org/0000-0002-1344-7835>

Bozhko L. D., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Tourism Business, Doctor of Culturology, Associate Professor (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-1989-350X>

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>

Keym S., Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);
<https://orcid.org/0000-0002-3609-4243>

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-9092-6808>

Krasivskyi O., Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);
<https://orcid.org/0000-0002-7028-6038>

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0621-2808>

Makaryk I., University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);
<https://orcid.org/0000-0002-1260-2178>

Machulin L. I., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Editorial and Publishing Department, Candidate of Philosophical Sciences (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0001-8804-6297>

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, Assistant Professor, Head of the Department of Film and Television Directing and Screenwriting, Doctor of Art Criticism (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

Pozner V., National Institute of History of Arts, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity, Doctor of Historical Science (France);

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);
<https://orcid.org/0000-0003-3546-5900>

Hicks J., Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);
<https://orcid.org/0000-0001-8584-0292>

Chromy J., Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);
<https://orcid.org/0000-0003-3813-9705>

Shapovalova L. V., I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Doctor of Art History, Professor (Ukraine).
<https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

А. О. Авершина Трансформація образу жінки-матері у візуальній культурі незалежної України	7
І. П. Печеранський Технічні особливості наративних екшн-ігор 1990–2010-х рр. як чинник їхнього розвитку в контексті цифрового мистецтва	13

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Ю. В. Воскобойнікова Специфіка формоутворення в хоровому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова	24
А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми	34
Є. Ю. Арєф'єва Системогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття	40
Т. І. Клюка Хоровий концерт «Гука душа Господаря...» Юрія Алжнева: жанрово-стильові та композиційні особливості	48
Р. В. Ніколенко Фортепіанні транскрипції пісень Дж. Гершвіна в контексті сучасного виконавського дискурсу	55
К. І. Шкурєєв Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців в Україні	63
М. М. Данилюк, Я. В. Данилюк Творчі настанови народно-інструментальних ансамблів у культурному просторі Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	69
Фу Сін'бінь Віртуальний хор: між технічним та естетичним	77
Лю Пен Специфіка вокальної підготовки та педагогічна діяльність С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (1885–1901)	85

РЕЦЕНЗІЇ

В. Н. Миславський Антологія української кінокритики 1920-х років	94
--	----

Content

CULTUROLOGY

- A. Avershyna
Transformation of the image of a mother woman in the visual culture of independent Ukraine 7
- I. Pecheranskyi
Technical peculiarities of the narrative action games of the 1990s – 2010s as a factor of their development in the context of digital art..... 13

ART CRITICISM

- Yu. Voskoboinikova
The specificity of musical shaping in the “Psalms of David” choral cycle by R. Tolmachov 24
- A. Alforov, Z. Alforova
Sectoral morphology of the field of audiovisual art and production as a creative industry: problem statement 34
- Ye. Arefieva
Systemogenesis of performing activity in the music of the XX century..... 40
- T. Kliuka
Choral concert “The soul calls for an owner...” by Yurii Alzhniev: genre-stylistic and compositional features 48
- R. Nikolenko
Piano transcriptions of G. Gershwin’s songs in the context of contemporary performance discourse 55
- K. Shkuryeyev
Problems of institutionalization of higher professional education in sports ballroom dancing in Ukraine 63
- M. Danyliuk, Y. Danyliuk
Creative guidelines of folk-instrumental ensembles in the cultural space of Kharkiv in the second half of the XX – beginning of the XXI centuries 69
- Fu Xinbin
Virtual choir: between technical and aesthetic..... 77
- Liu Peng
The specifics of vocal training and pedagogical activities of S. Yu. Motte at Kharkiv Music School (1885–1901) 85

REVIEWS

- V. Myslavskyi
Anthology of Ukrainian film criticism of the 1920s 94

https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.01*
 УДК 316.346.2-055.26:008:7.04-028.22(477) "1991/..."

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ-МАТЕРІ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

А. О. Авершина

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 avershinaalina@gmail.com

A. Avershyna

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0004-9345-485X>

А. О. Авершина. Трансформація образу жінки-матері у візуальній культурі незалежної України

Досліджується зміна образів материнства у візуальній культурі незалежної України, викладаються погляди на феномен репрезентації модусів жіночності. Проаналізовано динаміку їх інтерпретаційних моделей та виявлено семантичні зміни, зумовлені соціокультурними явищами. Визначено, що на початку становлення незалежності фемінність репрезентується в міфологемі Березині, яка уособлює національну ідею. Упродовж 2000-х рр. у масовій культурі України транслюються гендерно-стереотипні мотиви материнства. Унаслідок повномасштабного вторгнення останні репрезентуються як жертвовність стосовно власної дитини та держави. Вказано причини романтизації зображення жінки-матері. Означено специфіку змін репрезентації за період становлення незалежності. Виявлено причини й особливості їх трансформації в українській культурі періоду незалежності України. Зображення, представлені в медійній культурі, залежать від соціокультурних перетворень. Вони не лише транслюють стереотипи, традиції, що виникають у суспільстві, а й також формують культурні сенси.

Ключові слова: образ жінки-матері, візуальна культура, гендерні стереотипи, національна ідея, масова культура.

A. Avershyna. Transformation of the image of a mother woman in the visual culture of independent Ukraine

The relevance of the article lies in the analysis of the transformation of the image of a mother woman in the visual culture of independent Ukraine. The patriarchal stereotypical perception of femininity is

being transformed in Ukrainian visual culture. Since Ukraine has gained its independence, the perception of the traditional role of women in society began to change under the influence of socio-cultural processes.

The purpose of the article is to carry out a cultural reception of the image of a mother woman in visual culture as a reflection of socio-cultural dynamics in independent Ukraine. To define the peculiarities of female images in interpretive models of visual studios, to investigate the dynamics of the image of a mother woman during the years of independence, as well as to explain the culturally significant meanings of the variable spectrum of the image of a mother woman in the visual space of independent Ukraine.

The methodology of scientific research is determined by the use of methods of cultural studies, history and sociology. The method of culturology allows us to reveal the specifics of the representation of female images in visual culture. The sociocultural method involves the analysis of the visual component of the Ukrainian Internet environment, as well as establishing the interdependence of visual culture and social changes. Historical method allows to trace the context of visual transformations.

The results. It was proved that the image of a mother woman, peculiar to the traditional Ukrainian culture, during the first years of independence was transformed into the mythologem of Berehynia and personified the national idea. Throughout the 1990s, the image embodied the idea of state sovereignty. The period of the 2000s for mass culture was characterized by the depiction of gender-stereotypical images of motherhood and women in the role of a housewife with the emergence of the domestic violence problem. The Revolution of Dignity conditioned the narrative of struggle, which filled the image of a woman-mother with the concept of militancy.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

As a result of the political and historical processes taking place until today, the concept of motherhood was filled with motives of protection of one's own land, sacrifice for the protection of one's own child.

The scientific novelty of the research. For the first time, the transformation of the image of a mother woman, represented in the visual culture of Ukraine during the period of independence, is considered.

The practical significance. The results of the research can be used to study the modern visual culture of Ukraine, in further investigations of mass media and research of feminine images represented in the visual culture of Ukraine.

Keywords: *the image of mother, visual culture, gender stereotypes, national idea, mass culture.*

Постановка проблеми. Зі становленням незалежності в Україні тривають процеси культурних змін, зумовлені відходом від проявів радянського в різних сферах життя. Зокрема, у соціокультурному просторі простежуються жіночі образи, що змінюються залежно від політичної та соціальної ситуації в країні. Розвиток мас-медіа та візуальної культури зумовлює дослідження візуального та його впливу на соціум. Відтак, існує потреба культурологічної рецепції образу жінки-матері, який набув ускладнень і варіативності, що репрезентовані в медіасфері незалежної України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідниками візуальної культури є А. Бойлен (2021), Х. Фостер (1988), Н. Мірзоєв (1998). Тоді як в українській науці ця сфера культурних досліджень представлена А. Тормаховою (2019), О. Брюховецькою (2018), В. Скуратівським (1997), О. Павловою (2015), К. Батаєвою (2017), К. Кислюком (2020), О. Мусієнко (2022). Вивчення жіночих образів в українській культурі здійснювалося в працях О. Кісь (2016), О. Брюховецької (2017), І. Зубавіної (2022), Т. Мельник (2019), О. Стяжкіної (2001), котрі розглядали образ жінки в мистецьких практиках. Однак наявна прогалина в дослідженнях із мистецьких рецепцій окремих жіночих образів у вимірах культури. Зокрема, недостатньо досліджена проблема репрезентації образу жінки-матері у візуальних студіях. Заповненню цієї теоретичної лакуни присвячена ця розвідка.

Мета статті — здійснити культурологічну рецепцію образу жінки-матері у візуальній культурі як відображенні соціокультурної динаміки в незалежній Україні. Для досягнення мети необхідно означити особливості жіночих образів в інтерпретаційних моделях візуальних студій, дослідити динаміку образу жінки-матері за роки незалежності, а також експлікувати культурно вагомі сенси варіативного спектра образу жінки-матері у візуальному просторі незалежної України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Унаслідок змін, що пов'язані зі становленням незалежності України, відбувся процес формування медійної культури. У візуальній українській культурі трансформується патріархальне стереотипне сприйняття жіночності. Від початку незалежності сприйняття традиційної ролі жінки в суспільстві почало змінюватись під впливом соціокультурних процесів.

Спершу слід означити зв'язок між візуальною культурою й трансльованими нею стереотипними уявленнями про жінку. Дослідження візуальної культури в кінці ХХ ст. було представлено ретроспективами Н. Мірзоєва (1998). Так, автор зазначив, що візуальна культура пов'язана з візуальними подіями, у яких споживач шукає інформацію. Водночас у праці «Бачення і візуальність» Х. Фостер (1988) визначив візуальність як соціальний факт, а бачення представлено фізичною операцією. Натомість А. Бойлен (2021) у розвідці «Візуальна культура» вказала на розвиток медійних студій і трансформацію уявлень про естетику як передумову виникнення візуальних студій «візуальне — це неймовірно, ба навіть нищівно ефективний інструмент. Він впливає на те, як люди розуміють довкілля» (Бойлен, 2021, с. 149). Український науковець К. Кислюк (2020) відзначив: «з одного боку, візуальність, на відміну від простого, зорового сприйняття, є соціокультурним явищем, водночас віддзеркаленням певних глибинних та/або поверхових трендів у розвитку культури в певний час і певному місці» (Кислюк, 2020, с. 13).

Відзначимо, що саме завдяки візуальним образам формуються гендерно-диференційовані схеми. За допомогою візуальної культури створюються гендерні стереотипи та фемінно чи

маскулінно-зумовлені образи. Соціокультурний простір призводить до появи образів, що репрезентують уявлення про елементи української культури художньою мовою та які зрозумілі для масового споживача. Невіддільним для сучасного соціокультурного простору є мас-медіа як складова масової культури. Саме за допомогою інституту мас-медіа транслюються стереотипи, символи та інформація, яка актуальна в цей час. Відтак візуальна культура є простором, у межах якого відображаються властиві для суспільства стереотипні уявлення про жіноцтво. Наявність таких образів у медійному просторі як складовій візуальної культури легалізує їх як соціокультурну норму, чим здійснюється підтримка патріархальних норм чи їх руйнація та формування нових образів жінки-матері.

Аналіз візуального матеріалу в медійному просторі часів Незалежної України уможливив зчитування ключового для масової культури образу матері. Соціокультурні трансформації зумовили формування варіативного спектра образу: Берегиня 1990-х рр., домогосподарка початку 2000-х рр., варіацією якого стає образ жінки як жертви побутового насильства, матір-земля часів Революції Гідності, анексії Криму, АТО й ООС, а також захисниця власної дитини та рідної землі, образ якої зумовлений повномасштабним вторгненням РФ на територію України.

Наприкінці ХХ ст. в українській культурі відбулися суспільно-політичні зміни, безпосередньо пов'язані зі становленням державності. Події, що мали місце в історично-політичному дискурсі, вплинули на актуалізацію питання гендерної рівності та емансипації жіноцтва. Тривалий час у культурі незалежної України транслювалися стереотипи радянського минулого, які особливо виражались у гендерній проблематиці в зображеннях жіночих образів, що репрезентувалися в медійній культурі. Проблема ліквідності конструювання образу жінки в масовій культурі полягає у становищі жінки в українському суспільстві. З розвитком гендерних студій інтерес до вивчення образу жінки в українській культурі посилюється. Після подій Революції Гідності та в період воєнного вторгнення РФ на територію України заангажовані стереотипні жіночі образи відходять на задній план.

Під час становлення незалежності України у візуальній культурі сформувалися національно зумовлені образи, одним із яких став образ жінки-матері. Українська дослідниця жіночих образів К. Откович (2010) у праці «Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму» визначила образ матері синонімом опіки, наявність якого в дитячій свідомості сприяє духовній ідентифікації. У контексті аналізу матріархату в українській культурі О. Кісь (2016) зазначила, що в архаїчних культурах жінка була символом життя, тоді як «осердям образу Берегині є ідея священного материнства» (Кісь, 2016, с. 6), і це також вплинуло на формування національного міфу.

Важливим є й те, що образ Берегині з'являється в медійному дискурсі на початку 1990-х рр. разом із формуванням національної самосвідомості українців. Концепція Берегині поширювалась у масовій культурі, зокрема друкувалась всеукраїнський народознавчий часопис під назвою «Берегиня». Ідея образу Берегині стає одним із центральних елементів державної ідеології. Наприклад, у центрі м. Києва на Монументі Незалежності, створеного у 2001 р., колона увінчана фігурою Берегині, що є уособленням державності. Окрім того, образ у роботі української художниці Оксани Чепелик «Хроніки від Фортінбраса» є символом держави. Молода жінка — символ молодого держави, яка постраждала від радянського минулого та намагається утвердити власний суверенітет. Зазначимо, що образ жінки-матері в період становлення незалежності сформовано в масовій культурі в результаті створення концепції національної свідомості, що актуалізувалась у період розбудови держави. Образ жінки-матері уособлювався в міфологічному концепті Берегині як матері всієї держави.

Однак на початку 2000-х рр. наратив державності та національного втілення в образі жінки набув відображення в побутових візуальних образах, зумовлених засиллям гендерних стереотипних уявлень про функції жінки в соціокультурному просторі.

Звернімо увагу, що в цей час простежується розділення образу жінки-домогосподарки на жінку, котра жертвує собою, а також жінку як жертву побутового насильства. Так, у просторі візуальної культури фігурували зображення

жінки як домогосподарки, що уособлювали жіночу жертвовність щодо власної родини та побутових справ. Дослідниця візуальної культури Оксана Брюховецька (2017) відзначила: у роботі «Life-time game» українських художниць Аліни Якубенко й Ксенії Гнилицької материнство та домогосподарство представлені як тема комп'ютерної гри. Жінки у відео — художниці, котрі змушені певний період свого життя займатися не творчістю, а доглядом за дітьми. Натомість проблема побутового насильства артикульована за допомогою художніх образів у серії робіт «Добрі домогосподарки». Зокрема, художниця Марина Скугарева зобразила оголені тіла на тлі переписок із інтернет-форумів, де обговорювалося домашнє насилля.

Варто зауважити, що наведені варіації образу жінки-матері початку 2000-х рр. є висвітленням проблеми сприйняття жіночності. Тоді як приклади телевізійних програм навпаки звеличують та зображують материнство як головний обов'язок жінки. Зокрема, репрезентація соціального становища жінки в телевізійних шоу «Супермама» чи «Міняю жінку» спрямована на формування стереотипу материнства, що полягає в представленні жінки, яка асоціюється з домашньою роботою та опікункою своєї родини. Тобто телебачення цього періоду підкріплювало образ жінки-домогосподарки, водночас проблема домашнього насильства в телепрограмах не порушувалася.

Після подій Революції Гідності образ жінки-матері наповнився новими символічними сенсами. Образ жінки-Берегині замінюється образом жінки-революціонерки. Жінка не лише обмежується можливостями догляду за власною сім'єю, а й стає революціонеркою. Відтак, практики ведення домогосподарства змінюються практиками активізму, волонтерства, спротиву та ведення бойових дій, чим виводять жінку за межі ведення господарства й прив'язки до оселі.

Події АТО та ООС вплинули на формування образу жінки-матері як войовничої революціонерки. Прикладом є серії робіт української художниці Влади Ралко «Київський щоденник», у якому представлено рецепцію на події Революції Гідності та анексію Криму. Образи жінок постають як символи української землі, зображені в

елементах українського народного костюма. Крім того, з'являються ілюстрації архетипних образів української культури, наприклад лялька-мотанка. Авторка вдається до експресивного зображення боротьби українського народу, що представлений фемінними образами. «Поява та популярність мілітарних творів репрезентує прагнення українців задокументувати правдиву історію цієї війни й особистості українця» (Мусяєнко, 2022, с. 35).

Унаслідок повномасштабного вторгнення у візуальній культурі відбулася радикалізація образу жінки-матері за допомогою семантики войовничості. Також почав простежуватися мотив жертвовності стосовно життя власної дитини чи рідної землі. Зокрема, реакцією на воєнні події є серія робіт Влади Ралко «Львівський щоденник», у якій репрезентовано зображення викривлених жіночих тіл, які символізують мову як ще одну зброю ворога.

Аналогічні за змістом роботи української художниці Катерини Лисовенко, яка створює реакційні міфологічно-архаїчні сюжети в контексті повномасштабного вторгнення. Однією з робіт є зображення жінки, котра тримає на руках дитину, демонструючи протест та негативне ставлення до воєнних подій. Крім того, з'являється наратив захисту власної дитини від ворога. Зображення художниці засвідчує нове становище жінки в українському суспільстві: жінка є емансипованою та здатною боротися за власну свободу. Той самий мотив простежується в авторки в серії робіт «Сади скорботи», у межах якої впродовж першого року повномасштабного вторгнення зображується оголена тілесність матері з дитиною на руках на фоні випаленої землі як метафори понівеченої та розореної війною України. Тобто образ, створений авторкою, можна інтерпретувати як такий, що возвеличив материнство через духовну пожертву задля збереження життя власної дитини за умов війни. Така думка стає тотожною тлумаченню варіативності образів жінки-матері І. Зубавіною, котра вказала на їх соціокультурну зумовленість, у зв'язку з чим образи, «утворюючи характерну типологію, цілком можуть сприйматися як своєрідний маркер ціннісно-сміслових доміант часу» (Зубавіна, 2022, с. 58).

Висновки. За допомогою візуальної культури транслюється стереотипне сприйняття фемінності, що залежить від подій у суспільстві. Образ жінки-матері, властивий традиційній українській культурі, на початку становлення незалежності трансформувався в міфологему Берегині та уособлював національну ідею. Упродовж 1990-х рр. образ втілював ідею державного суверенітету. Для періоду 2000-х рр. для масової культури характерне зображення гендерно-стереотипних образів материнства та жінки в ролі домашньої господині зі становленням проблеми побутового насильства. Революція Гідності зумовила наратив боротьби, який наповнював образ жінки-матері концептом войовничості.

Подальший політично-історичний процес боротьби, що відбувається до сьогодні, репрезентується в медійній культурі, у межах якої жінка-матір не обмежена лише власним будинком. Унаслідок воєнних дій концепт материнства наповнився мотивами захисту власної землі, жертвовності стосовно захисту власної дитини. Отже, візуальна культура в період нестабільних соціально-політичних процесів уможлиблює репрезентацію образів, що транслюють стереотипні уявлення суспільства, наповнені сенсами спільноти, яка переживає спільний культурний та історичний досвід. Представлене дослідження надає змоги для подальшого вивчення зміни образу жінки-матері в контексті соціокультурних подій сьогодення.

Список посилань

- Авершина, А. (2022). Образ жінки-матері в сучасній українській медіакulturі. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (17–18 листопада 2022 року)*, 28–29.
- Батаєва, К. В. (2017). *Соціальна візуалістика і медіа-візуальність: навчальний посібник*. Кондор.
- Бойлен, А. Л. (2021). *Візуальна культура*. ArtHuss.
- Брюховецька, О. В. (2017, Березень 03). Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. *Prostory*. <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-artstsenu-i-feminizm>
- Брюховецька, О. В. (2018). Візуальний поворот у культурі і культурології. В М.О. Собуцький, Д. О. Король, & Ю. В. Джулай (Ред.). *Культурологія: Могиланська школа* (с. 130–165). Видавець Олег Філюк.
- Зубавіна, І. (2022). Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку ХХІ століття. *Сучасне мистецтво*, 18, 19–26.
- Зубавіна, І. (2022). Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі Матері (на матеріалі кінематографа України). *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 51–60.
- Кислюк, К. В. (2020) Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального. *Культура України*, 69, 9–21.
- Кісь, О. (2016). Кого оберігає Берегиня, або матріархат як чоловічий винахід. *Я інформаційно-освітнє видання*, 4(5), 11–16.
- Мельник, Т. В. (2019). Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Сучасне мистецтво*, 15(3), 145–148.
- Мусієнко, О. В. (2022). Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Культура України*, 78, 30–37.
- Откович, К. (2010). *Ілюзія свободи: образ жінки від традиціоналізму до модернізму*. КАРБОН.
- Павлова, О. Ю. (2015). Візуальна культура та повсякденність доби постмодерну. *Культура і сучасність*, 2(5), 30–35.
- Скурятівський, В. (1997). *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст.* (Т. 1). КМЦ «Поезія».
- Стяжкіна, О. В. (2001). «Радянська жінка» і «лірична героїня»: створення стереотипів в українській літературі 50-90-х років (Т. 10). Наукові праці НАУКМА. Історичні науки.
- Тормахова, А. (2019). Візуальні практики та мистецтво в інтернет-просторі. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 15(3), 95–98.
- Foster, H. (1988). Vision and Visuality. *Monoskop*. https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf
- Mirzoeff, N. (1988). What is visual culture? *Language and Culture for Business*. <https://cl4englishlistening.files.wordpress.com/2014/04/doc-21-mirzoeff-what-is-visual-culture.pdf>

References

- Avershyna, A. (2022). The image of a woman-mother in a modern Ukrainian culture. *Cultural studies and social communications: innovation strategies of development. Proceedings of the International Scientific Conference (November 17–18, 2022)*, 28–29. [In Ukrainian].
- Bataieva, K. V. (2017). *Social visualization and media visibility: a textbook*. Kondor. [In Ukrainian].
- Boilen, A. L. (2021). *Visual culture*. ArtHuss. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, O. V. (2017, March 03). The image of the victim and emancipation. An essay on the Ukrainian art scene and feminism. *Prostory*. <https://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm>. [In Ukrainian].
- Briukhovetska, O. V. (2018). Visual Turn in Culture and Cultural Studies. In M. O. Sobutskyi, D. O. Korol, & Y. V. Dzhulai (Eds.). *Culturology: Mohyla School* (pp. 130–165). Published by Oleh Filiuk. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022). Actualization of the warrior maiden archetype in the cinema of Ukraine in the early XXI century. *Suchasne mystetstvo*, 18, 19–26. [In Ukrainian].
- Zubavina, I. (2022). The value and semantic dominants of time in the conceptual image of the Mother (based on the material of Ukrainian cinema). *Naukovyi Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 31, 51–60. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2020) Theoretical and methodological features of the cultural approach to the phenomenon of the visual. *Culture of Ukraine*, 69, 9–21. [In Ukrainian].
- Kis, O. (2016). Who is protected by Berehynia, or matriarchy as a male invention. *Ya informatsiino-osvitnie vydannia*, 4(5), 11–16. [In Ukrainian].
- Melnyk, T. V. (2019). The figure of a woman in the contemporary visual art of Ukraine. *Suchasne mystetstvo*, 15(3), 145–148. [In Ukrainian].
- Musiienko, O. V. (2022). The latest audiovisual tools of representation of Ukrainian identity on video hosting in the context of the Russian-Ukrainian war. *Culture of Ukraine*, 78, 30–37. [In Ukrainian].
- Otkovych, K. (2010). *Illusion of freedom: the image of a woman from traditionalism to modernism*. CARBON. [In Ukrainian].
- Pavlova, O. Yu. (2015). Visual culture and everyday life in the postmodern era. *Kultura i suchasnist*, 2(5), 30–35. [In Ukrainian].
- Skurativskyi, V. (1997). *Screen arts in the socio-cultural processes of the XX century* (Vol. 1). KMTs “Poeziia”. [In Ukrainian].
- Stiazhkina, O. V. (2001). “Soviet woman” and “lyrical heroine”: creation of stereotypes in Ukrainian literature of the 1950s–1990s. (Vol. 10). *Naukovi pratsi NAUKMA. Istorychni nauky*. [In Ukrainian].
- Tormakhova, A. (2019). Visual practices and art in the Internet space. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 15(3), 95–98. [In Ukrainian].
- Foster, H. (1988). Vision and Visuality. *Monoskop*. https://monoskop.org/images/3/39/Foster_Hal_ed_Vision_and_Visuality.pdf. [In English].
- Mirzoeff, N. (1988). What is visual culture? *Language and Culture for Business*. <https://cl4englishlistening.files.wordpress.com/2014/04/doc-21-mirzoeff-what-is-visual-culture.pdf>. [In English].

Надійшла до редколегії 04.06.2023

.....
А. О. Авершина, аспірант, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....
A. Avershyna, postgraduate student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНИХ ЕКШН-ІГОР 1990–2010-Х РР. ЯК ЧИННИК ЇХНЬОГО РОЗВИТКУ В КОНТЕКСТІ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА

І. П. Печеранський

Київський національний університет культури і мистецтв,
 м. Київ, Україна
 ipecheranskiy@ukr.net

I. Pecheranskyi

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-1443-4646>

І. П. Печеранський. Технічні особливості наративних екшн-ігор 1990–2010-х рр. як чинник їхнього розвитку в контексті цифрового мистецтва

Розкрито та проаналізовано технічні особливості наративних екшн-ігор 1990–2010-х рр. як чинник їхнього розвитку в контексті цифрового мистецтва. Зазначено, що в ці роки екшн-ігри завдяки технологічному поступу все ж здійснили певний «прорив» в розвитку ігрових технологій та художньо-виражальної системи. Акцентовано на тому, що головною технологічною детермінантою цього розвитку є ігровий рушій (Game Engine), на базі якого реалізується спосіб взаємодії із середовищем, а прогресивність програмного коду та алгоритмів, що використовуються цим рушієм, впливає на технічну якість всіх характеристик — від зображення до звуку. Доведено, що розвиток відеоігор у жанрі екшену у вказаний період передбачав вирішення проблеми умовності («анімаційності») зображення за допомогою технологічних інновацій, які зменшували нереалістичність та підвищували його виражальність. Ключову роль у цьому відіграла така естетична константа, як «наративний простір» (Narrative Space). З'ясовано, що технологічна еволюція екшн-ігор як жанру цифрового мистецтва супроводжувалась появою нелінійних художньо-онтологічних закономірностей і пришвидшенням динаміки освоєння ігрового простору.

Ключові слова: *наративні відеоігри, екшн-ігри 1990–2010-х рр. інтерактивний наратив, нелінійність, цифрове мистецтво, аудіовізуальна практика.*

I. Pecheranskyi. Technical peculiarities of the narrative action games of the 1990s –2010s as a factor of their development in the context of digital art

The purpose of the article is to reveal and analyze the technical peculiarities of the narrative action games of the 1990s – 2010s as a factor of their development in the context of digital art.

The methodology of the research is accordingly conditioned by the interdisciplinary and techno-cultural nature of the subject of study that has an influence on the choice of toolkit among the components of which are: firstly, reductionist theory and the principle of technological determinism, which help to reveal the role of computer technology in improving game mechanics and shaping the an artistic-expressive means inherent in action games; secondly, narrative analysis that helps to understand the connection of the aesthetic effect with the unique narrative form of video games, which makes it possible to synergize the interactive and artistic-staging parts; and, thirdly, philosophical approach in its connection with the art historical analysis, thanks to the cooperation of which it becomes possible to apply game and phenomenological principles as elements of the above analysis to reveal the specifics of the artistic-virtual space of action games, which is close to interactive fiction and animated films in its aesthetic characteristics.

The results. It was pointed out that in the 1990s – 2010s narrative video games thanks to technical progress made a “breakthrough” in the development of an artistic-expressive system. On the examples of “Wolfenstein 3D”, “Quake”, “Half-life”, “Half-Life 2”, “Doom 3”, “Fahrenheit”, “Crysis” and “Heavy Rain” it was proved that the development of action video games in the pointed period was supposed to solve the problem of conventionality (“animation”) of the image through technological innovations that reduced unrealism and increased its expressiveness. The key role in this played such an aesthetic constant as Narrative Space. It was found out that the technological evolution of action games as a genre of digital art was accompanied by the emergence of non-linear artistic and ontological patterns and the acceleration of the dynamics of the development of the game space.

The scientific novelty. For the first time in the article an attempt was made to analyze the technical peculiarities of the action games of the 1990s – 2010s as

a factor in their development in the context of digital art and interactive non-linear narrative.

The practical significance. The obtained results can be applied in the modernization of programs for the professional training of multimedia directors, sound directors, animators, and other specialties in higher education institutions. The materials of the work are of the practical value for researchers in the field of theory and history of art, modern screen culture and audio-visual synthesis, and can be used in the development of educational and methodological manuals and lecture courses devoted to computer games and interactive programs.

Keywords: *narrative video games, action games of the 1990s — 2010s, interactive narrative, non-linear, digital art, audio-visual practice.*

Постановка проблеми. У 2005 р. в журналі «Сучасна естетика» вийшла стаття А. Смутса з промовистою назвою «Чи є відеоігри мистецтвом?» (Smuts, 2005). У ній автор, аналізуючи найпопулярніші на той час відеоігри, — «Max Payne», «Halo» та «Tom Clancy's Splinter Cell», — досить обережно та зважено, але долучає їх до «невисокого» мистецтва. Усі ці ігри мають інтегровані сюжети, близьку до фотореалізму графіку, а також продумані тривимірні світи з багатими та детальними текстурями, що здатні викликати емоції, типові для естетичного споглядання.

Слід погодитись з деякими сучасними дослідниками, які вважають, що комп'ютеризована культура не лише «екранізує» та цифровізує всі репрезентації та події, але й генерує нові художньо-синтетичні структури. Комп'ютерні відеоігри, будучи одним з найперспективніших напрямів аудіовізуальної індустрії (прогнозується зростання обсягів світового ринку відеоігор з \$199,74 млрд у 2022 р. до \$307,19 млрд до 2029 р. (Video Games Market Size, Share & COVID-19 Impact Analysis..., 2023)), синтезують інтерактивний потенціал віртуальної реальності з нарративними засадами театру, літератури та кінематографу, тим самим генеруючи нові форми та прийоми у творчому процесі, наприклад, інтерактивний нелінійний нарратив як важливий регулятор у процесі розвитку / розгортання історії (Donikian & Portugal, 2004; Weber, Behr & DeMartino, 2014; Zhu, Wu, Li, Avelyn, Mou & Zhang, 2020).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ґрунтовна теоретична розробка і вивчення проблем, пов'язаних зі специфікою впливу комп'ютерних технологій на художні твори та ігрову індустрію, розпочалася з праць С. Гольцмана про мови абстрактного та віртуального світів (Holtzman, 1995), Л. Мановича про мову «нових медіа» (Manovich, 2001), Дж. Д. Болтера та Р. Грузина про феномен ремедіації в контексті «нових медіа» (Bolter & Grusin, 1999) та ін. А. Горнунг у своїй праці звертається до питань художньої виражальності та специфіки візуальної репрезентації оповіді в комп'ютерних іграх (Hornung, 2003). Є. Адамс аналізує нелінійну сюжетну структуру, особливості наративу та дизайну у відеоіграх (Adams, 2004, 2009). Водночас чимало зусиль до дослідження відеоігор, зокрема в частині запровадження термінології, висвітлення історії становлення комп'ютерних ігор як індустрії розваг та виокремлення базових правил й засад організації, доклали Дж. Ньюман, А. Бурн, Е. Роллінгз, Д. Морріс та ін. Якщо брати до уваги новітні напрацювання зарубіжних авторів, то слід відзначити розвідку В.-М. Кархулахті про методологію генонтологічного дослідження відеоігор (Karhulahti, 2015), збірку есеїв за редакцією Дж. Робсона та Г. Тавінора, присвячену філософському аналізу естетики відеоігор (Robson & Tavino, 2018), дисертацію Ф. Кампаньї про метафізику і метаетику в дизайні стратегічних відеоігор (Campana, 2020), статті М. Джонсона про історичні аспекти естетики кіберпростору в відеоіграх (Johnson, 2017), А. Гійомі про онтологію цифрового мистецтва (Giomi, 2020), Р. Сейвальд про інтертекстуальність і формування колективної пам'яті про відеоігри (Seiwald, 2022) та ін. Також означимо ґрунтовну колективну монографію, присвячену мультидисциплінарному підходу до нарративної естетики у відеоіграх (Denizel, Sansal & Tetik, 2021), та цікаву працю С. Петтіні про культурні особливості реалізму і функціоналізму (ірреалізму) на прикладі лінгвістичних аспектів відеоігри, інтеракцію та «інтерфейс» ігрового й реального світів (Pettini, 2022).

На відміну від зарубіжних учених, українські дослідники не так активно цікавляться і аналізують тематику комп'ютерних відеоігор, але інтерес науковців поступово зростає. Відзначимо

появу праць і статей у педагогічному (Лугова & Блажко, 2018) та перекладознавчому ключі (Головацька & Процишин, 2019; Гнатенко, Венгер & Дружина, 2020) чи розвідок, присвячених антропологічним і соціокультурним аспектам відеоігор (Стратонова, 2016; Алієва & Жукова, 2016; Скиба, 2020), феномену геймерства та гейміфікації (Вареніна, 2014; Жадан, 2021). Заслугують на увагу праці, у яких відеогри розглядаються як вид мистецтва (Маренич, 2013; Харицька & Колісниченко, 2020). Зважаючи на те, що нині в мистецтвознавстві не існує досліджень, присвячених комплексному вивченню художньої онтології відеоігор як різновиду аудіовізуальних практик, базованих на інтерактивному нарративі та нелінійній сюжетній структурі, ця розвідка набуває особливої актуальності.

Мета статті — виявити та проаналізувати технічні особливості нарративних екшн-ігор 1990–2010-х рр. як чинника їхнього розвитку в контексті цифрового мистецтва.

Методологія дослідження, відповідно, зумовлена міждисциплінарним та технокультурним спрямуванням предмета вивчення, і це впливає на вибір інструментарію, серед складових елементів якого: по-перше, редукціоністична теорія та принцип технологічного детермінізму, що допомагають виявити роль комп'ютерних технологій під час формування особливих художньо-виражальних засобів відеоігор, а також їхній вплив на еволюцію художньої та аудіовізуальної творчості; по-друге, нарративний аналіз, що допомагає зрозуміти зв'язок естетичного ефекту з унікальною оповідальною формою відеоігор, яка вможлиблює синергію інтерактивної та художньо-постановочної частин; і, по-третє, філософський підхід у його зв'язку з мистецтвознавчим аналізом, завдяки кооперації яких виникає можливість застосувати ігровий та феноменологічний принципи як елементи згаданого аналізу, щоб означити специфіку художньо-віртуального простору нарративних відеоігор, який за своїми естетичними характеристиками близький до інтерактивного ігрового та анімаційного кіно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь-яка гра, традиційна чи комп'ютерна, неможлива без системи правил, що конституює

особливий ігровий простір, який моделює реальність, доповнюючи або контрастуючи з нею. Щодо відеоігор, то вони прагнуть «занурити» користувача (гравця) у спроектований віртуальний обшир з відповідними механізмами керування, просторовими локаціями, ключовими і фоновими об'єктами, вносячи водночас нові параметри та характеристики у сам процес, щоб загострити емоційні переживання гравців і спостерігачів. Насамперед, у статті увага автора зосереджена на нарративному типі відеоігор (екшн, квест чи рольові ігри), який відрізняється від ненарративного сюжетомісткістю, тоді як останній «не містить жодної історії для гравця» (Simons, 2007; Besmond, 2019, p. 21–22; Пожарицька, 2021, с. 125). Обрано саме цей тип, оскільки він краще за ненарративний демонструє художньо-естетичний потенціал відеоігор як жанру цифрового мистецтва, генерований «ремедіацією», «антимонтажністю» та інтерактивністю з особливим просторово-оповідальним форматом, завдяки чому збагачується виражальний інструментарій зазначеної аудіовізуальної практики, розширюється досвід і розвивається сприйнятливості гравця.

Унікальність відеогри полягає в тому, що вона генерує аудіовізуальну та естетичну ілюзію, яка надає змоги не лише відчутти художній простір віртуального світу зсередини, але й змінити його своєю участю (Berger, 2002, p. 6; Schuch, 2016, p. 29). Головною технологічною детермінантою цієї унікальності та ілюзії є т. зв. ігровий рушій (Game Engine), на базі якого реалізуються способи взаємодії із середовищем, його аудіовізуальна специфіка та уявлення історії. Прогресивність програмного коду та алгоритмів, що використовуються цим рушієм, впливає на технічну якість всіх характеристик — від зображення до звуку. Різні алгоритми реалізації ігрового рушія та надані ним можливості багато в чому визначили спектр адаптованих творчих прийомів та способів організації матеріалу відеоігор (Gregory, 2018).

Серед основних складових комп'ютерних ігор, виокремлених свого часу Г. Говландом, — звук, зображення, інтерфейс, нарратив та ігрова механіка або процес (gameplay) (Howland, 1998; Jin, 2021), — на особливу увагу заслуговує останній,

що передбачає правила взаємодії, ґрунтовані на технічному потенціалі ігрового рушія та підпорядковані наративу. Саме ігрова механіка визначає можливість аудиторії керувати напрямом розвитку історії та задає естетичні параметри сприйняття в результаті регламентації способу взаємодії з твором або безпосередньо алгоритму ігрового процесу, динаміки інтерактивної дії та варіативності самої інтеракції. Видозміни ігрової механіки є одним із вагомих факторів різноманіття напрямів та жанрів відеоігор, а її здатність транслювати цілісну емоцію, що є якісним показником художнього твору, вказує на істотну атрибуцію наративних відеоігор — завершеність. Будучи формою інтерактивності, ігрова механіка, по суті, привносить нову візуально-просторову модальність й форму комунікації, де автор за допомогою твору розпочинає діалог з користувачем (Marak, Markocki & Brzostek, 2019).

Наративні відеоігри — домінанта розвитку інтерактивного наративу на межі ХХ–ХХІ ст., урахувуючи задану сюжетну конструкцію та історію, що генерується в *real time* під час взаємодії користувача з віртуальним середовищем, модельовану та вузлову організацію сюжету. Це підтверджується історією розвитку відеоігор і особливо жанру «екшн». У 1992–1996 рр. з появою відеоігор «Wolfenstein 3D» та «Quake» розробниками запропоновані цікаві та прогресивні на той час рішення: звернення до реалістичної сюжетної основи; відтворення псевдотривимірних персонажів на базі спрайтової графіки та ізометричного оточення (йдеться переважно про «Wolfenstein 3D»); творче використання реалістичного звукового рішення; доповнення динамічного ігрового процесу короткими текстовими вставками про події; трансляція подій від першої особи за допомогою «суб'єктивної камери» та внутрішньо кадрового монтажу, що постає необхідною умовою організації динамічних сцен та естетики «немонтажності» дії; розробка ігрового рушія «Quake engine» і нових алгоритмів роботи з даними, що дозволили відмовитися від умовності спрайтової графіки та відтворити реалістичніше об'ємне середовище; полігональні моделі персонажів та об'єктів, фотографічні текстури та об'ємне світло, які вможливили

експерименти зі світлотіньовою складовою (стосується «Quake») (Kent, 2010; Sanglard, 2019; Petersen, 2021).

Таким чином, розвиток відеоігор у жанрі екшену у 1990-х рр. передбачав вирішення проблеми умовності («анімаційності») зображення за допомогою технологічних інновацій, які зменшували нереалістичність та підвищували виражальність останнього. Ключову роль у цьому відіграла така естетична константа відеоігор, як «наративний простір» (Narrative Space): якщо література, кінематограф, театр основані на психологічних та подієвих аспектах генеральної історії (тобто дія виходить із контексту історії та зумовлена ним), то відеогра безпосередньо залежить від структури того простору, у якому вона існує. Іншими словами, історія твориться не метачинниками, а динамічним освоєнням ігрового простору, в «наративній дії». Саме тому йдеться не про статичну, а динамічну онтологію, де просторові варіації (реалістичні та нереалістичні) перетворюються на формально-структурні коди візуальних знаків, здатних підкреслювати тони й атмосферу та/або виражати емоційні відтінки (İşığan, 2013; Attademo, 2021).

Оскільки в зазначених відеоіграх більше переважав розважальний ефект, то думки дослідників в оцінці їхнього наративного потенціалу розійшлися на про (З. Томашевський) et contra (Дж. Джул). Радше за все, підставою такої полярності підходів був акцент у відеоіграх на ігровій механіці, щоб привабити та утримати гравця (саме із цих причин деякі розробники вважали, що відеоіграм не потрібна історія взагалі), а не на драматургічній складовій віртуальної реальності, у зв'язку із цим ця аудіовізуальна практика не мала суттєвого емоційно-естетичного впливу на користувача.

Усунення цього недоліку та вдосконалення творчого інструментарію наративних відеоігор розпочалося після виходу «Half-life» (1998), яка розроблялась на новому рушії «GoldSource». Його інноваційність полягала у використанні скелетної анімації персонажів й можливості втілення сюжетних вставок в ігрову дію (Machkovech, 2020). На жаль, це не додало персонажам міміки, тому задля досягнення ефекту емоційної виражальності вдалися до перебільшення поз, жестів і використання мови. Але

головною художньою новацією гри є скриптові сцени, — кіномізансцени або кінематографічні переходи, інтегровані в геймплей, де користувач стає свідком сюжетної події, — через які реалізувався наратив за допомогою не текстових вставок, а постановочної анімації персонажів. Завдяки скриптовим сценам вдалося поєднати наратив та ігрову механіку, що сприяло глибшій інтеграції користувача в художній простір твору (порівняно з «Quake») та досягненню важливого емоційного ефекту присутності (Sallge, 2010, p. 105). По суті, скриптова сцена виявилась конститутивним чинником складної драматургічної структури «Half-life», з її сюжетом та індивідуалізацією персони головного героя (вченого Г. Фрімена), який розкриває наративну складову шляхом моделювання віртуальними акторами обставин заданої реальності, генеруючи екранний образ.

У 2004 р. виходять відразу дві відеоігри «Doom 3» та «Half-Life 2», які є наступними етапами розвитку наративного та технологічного потенціалу цього жанру цифрового мистецтва. «Doom 3» чітко демонструє поступ в опануванні прийомів кінооповіді завдяки органічному поєднанню візуального та звукового ряду, багатогранному використанню можливостей світла й скриптових сцен, а ще гра відзначається багатьма технічними новаціями: алгоритми джерел освітлення, які дозволяють кидати тіні на рухові об'єкти; технологія Normal mapping, завдяки якій тривимірні моделі відтворювалися досить деталізовано, що дозволило завуалювати недосконалість персонажів та об'єктів, підвищити інформаційну ємність зображення тощо. Але найголовніше, про що зазначали експерти, — гра не просто розповідала історію, але й за допомогою застосованого авторами творчого інструментарію, включаючи світло та гамму звуків, нагнітала бажані напруження та атмосферу страху, змушувала користувача перейнятися атмосферою того, що відбувається (Kent, 2004; Kosak, 2004; Atherton, 2004).

Головною відмінністю «Half-Life 2» від «Half-Life» була поліісторичність. За допомогою постановочної взаємодії безлічі персонажів другого плану (А. Венс, Б. Калхаун, робот Алікс) вдалося видозмінити ігровий процес. Внесення динаміки

й розмаїття до подієвого ряду (переслідування, перестрілки, пошуки та ін.) відбулося завдяки залученню досвіду кінотворів жанру екшн, особливість якого — підтримка інтересу глядача від початку історії до фінальних титрів. Із цією метою і була застосована фізична система гри, коли гравець використовує підручні предмети, долаючи перешкоди. Поліпшення естетичного ефекту досягнуто за допомогою зображення з розширеним динамічним діапазоном. Власне, тому вдалося деталізовано опрацювати простір і реалістично та експресивно відтворити небеса, що перетворило «Half-Life 2», на думку деяких експертів, на «наративний шедевр» (Staff, 2019).

До речі, саме завдяки такій «реалістичній» естетиці наративні відеоігри й відрізняються від інших мистецьких практик. Наприклад, здатністю реалізувати у грі реальний рух персонажа на відміну від скульптури, де рух може бути тільки намічений її позою, або оглядом об'єкта чи локації з різних сторін, маніпулюючи інструментами переміщення камери, що неможливо під час розгляду картини, де простір відображається лише композиційними засобами. Також слід звернути увагу на відсутність лакун (порожнечі), які іноді характерні для літературного твору і дозволяють домислити події: у наративній відеоігрі завдяки інтерактивно обраному гравцем шляху персонажа таких лакун немає, що наділяє мультимедійний світ комп'ютерної гри більшою реалістичністю порівняно з іншими творами класичного мистецтва.

Широка палітра кінематографічних прийомів та постановочних елементів представлені у відеоігрі «Fahrenheit» (2005), яка розкрила потенціал монтажної презентації дії на противагу антимонтажній естетиці (Cage, 2006). Сценаристові та режисерові Д. Кейджу вперше вдалося відтворити наративну образність у її тісному зв'язку з кінематографічною. Він зменшив тривалість ігрової послідовності відрізків історії та інкорпорував безліч скриптових елементів (рух камери, постановочні ракурси, поліекран і монтаж), щоб досягти інтерактивної динаміки та нелінійності сюжету. Поряд з особливою роллю елементів кіномови, які дозволяли творчо трансформувати та експресивно подавати події, розмаїття анімації генерувалося за допомогою

технології *motion capture*, що перенесла рухи професійних акторів у віртуальне середовище. Звісно, варто погодитися з деякими критиками в тому, що «*Fahrenheit*» суттєво поступалася іншим за якістю опрацювання персонажів та середовища (Chalk, 2015), проте впровадження шкали «підозри» у зв'язку з інтерфейсом, обмежений ліміт часу для збереження необхідного темпоритму розвитку історії та швидкоплинності, активне використання музичних композицій та інші творчі пошуки авторського колективу в частині адаптації кінематографічного досвіду збільшили частку художньої складової в наративних відеоіграх.

Не менш цікавою і показовою в аспекті, який досліджується, виявилась відеогра «*Crysis*» (2007), розроблена на *CryEngine 2* — одному з перших рушіїв, які використовують *Direct3D 10*, проте він також підтримує *DirectX 9* на *Windows Vista* та на *Windows XP* (Crysis, 2007). Окрім наявного базису аудіовізуальних характеристик в ігровій індустрії, вона містила кілька технологічних інновацій: підтримка інверсної кінематики, що дозволяє досягти природнішої пластики героїв, система імітації поведінки різних фізичних середовищ й нові алгоритми генерування освітлення (*Per-pixel lighting* та комбінації тіней), відображення, заломлення та анімації текстур. Наратив розкривається за допомогою інтерактивних прийомів і скриптових сцен, у яких режисер звертається до естетики довгих планів, продюкованої суб'єктивною камерою. Прямий (від події до події) та непрямий (через фото, друковані документи) супровід гравця робить історію відкритішою, а деталізація віртуального простору, де особливе місце посідає сонячне світло, разом з іншими рішеннями наближають за ступенем насиченості ігровий кадр до кінокадру з його естетико-онтологічними характеристиками. А ще більшої реалістичності «*Crysis*», якщо порівняти її, приміром, з «*Far Cry*» (2004), де використаний рушіє *CryEngine*, надає істотно покращений ігровий штучний інтелект (*Game artificial intelligence*), яким у відеоігрі наділені вороги.

Своєрідним підсумком естетико-технологічного поступу наративних відеоігор в означений період була поява «*Heavy Rain*» (2010), режисером якої виявився вищезгаданий Д. Кейдж.

Завдяки неабиякому зближенню відеоігри з кінематографом, вона дістала назву «інтерактивної драми» (Purchase, 2008; Zagal, 2011; Joaquin, 2023). Розробники помістили видовищність на другий план і на перший винесли драматургію, кинувши виклик основним вадам сучасних відеоігор — стереотипізації і примітивізації. Головний герой І. Марс упродовж історії може тікати від погоні, вступати в бійки, комунікувати з персонажами чи вчиняти морально та драматургічно виправдані дії (приміром, вбити торговця наркотиками), водночас природний хід каузальних зв'язків не буде порушено. На окрему увагу заслуговує нелінійний розвиток епізодів, що розгортаються за допомогою досконалішого, ніж у «*Fahrenheit*», синтезу інтерактивної та постановочної складових. Нові інтерактивні можливості організації та розмаїття скриптових сцен пропонують гравцю безліч маршрутів між опорними точками, а нелінійність наративу дії та подій розвивається в драматичному руслі, поєднуючи їх у сюжетну лінію та викликаючи в гравця цілу палітру емоцій і вражень. Розкриття атмосфери, настрою та задуму кожної окремої сцени свідчить про технологічний рівень візуалізації та деталізації локацій, що додає реалістичності дійовим особам (шкіра, волосся, зморшки). На думку М. Ніксона та Дж. Бізочки, представлений у відеоігрі новий тип «інтеракції-зображення» (“*interaction-image*”) розглядається як гібрид ігрових дій та опцій контролера (пристрій, що використовується для введення даних у відеоігру), який підсилює ідентифікацію з персонажами гри. Він розвивається з дельозівської категоризації кінематографічних образів та їхнього зв'язку з простором і часом (Nixon & Bizzocchi, 2013).

Завдяки системі фіксації рухів «*performance capture*» вдалося створити анімацію персонажів, яка дозволила передати найдрібніші нюанси акторської гри, аж до руху зіниць та язика. Якщо попередні відеоігри більше фокусувалися на позиції протагоніста (внутрішньокадровий монтаж), то задіяний у «*Heavy Rain*» операторський погляд через операціоналізовані скриптові елементи, дозволив розробникам транслявати події під необхідним кутом та створювати екранні метафори, викликаючи відповідні емоції. Також

слід відзначити відмову від зовнішнього інтерфейсу, коли гравець бачить лише героя та просторові локації навколо нього. З урахуванням вищезначених особливостей «Heavy Rain», можна стверджувати, що вперше інтерактивний твір набув художньо-образної цілісності, оскільки ігровий процес був творчо опрацьований та таким чином інтегрований до складу твору як його повноцінна частина.

Висновки. Отже, упродовж 1990–2010-х рр. наративні екшн-ігри не без допомоги технологічного поступу, але все ж здійснили певний «прорив» у розвитку художньо-виражальної системи. Завдяки технологічній недосконалості зображення, яка стосувалась обмежень на візуальний ряд і творчої презентації дії, по суті, народжується унікальна естетична онтологія та художня стилістика наративних відеоігор. Слід погодитися з думкою, що в гонитві за «технічною реалістичністю», зокрема до 2004 р., відбувся величезний прогрес у досягненні цієї реалістичності просторових характеристик віртуальних середовищ завдяки реорганізації та вдосконаленню технологій: зросли роздільна здатність, розміри екрана моніторів та обчислювальні потужності комп'ютера; з'явилася можливість заповнити кадр дрібними деталями, що надало необхідний естетичний ефект; були розроблені технології, які підвищували візуальну якість моделей, текстур, анімації; розроблено та впроваджено нові алгоритми моделювання світла; використання скриптових сцен, ігрового рушія CryEngine 2 та ін.

Головною технологічною детермінантою цього розвитку є ігровий рушій, на базі якого реалізується спосіб взаємодії із середовищем, а

прогресивність програмного коду та алгоритмів, що використовуються цим рушієм, впливає на технічну якість всіх характеристик — від зображення до звуку. Розвиток відеоігор у жанрі екшну в означений період передбачав вирішення проблеми умовності («анімаційності») зображення за допомогою технологічних інновацій, які зменшували нереалістичність та підвищували його виражальність. Ключову роль у цьому відіграла така естетична константа, як «наративний простір» (Narrative Space). Технологічна еволюція екшн-ігор як жанру цифрового мистецтва супроводжувалась появою нелінійних художньо-онтологічних закономірностей і пришвидшенням динаміки освоєння ігрового простору. Це дозволило залучити користувача до індивідуального діалогу, подарувавши палітру нових емоцій та почуттів, а отже, інтерактивний наратив розширив творчий потенціал відеоігор як жанру цифрового мистецтва та сучасних аудіовізуальних практик упродовж зазначеного періоду.

Перспективи подальших досліджень передбачають можливість ґрунтовнішого вивчення як особливостей художньої мови наративних відеоігор окресленого періоду, так і їхню подальшу естетико-технологічну еволюцію після 2010 р. з урахуванням окреслених здобутків. За активного впровадження вже сучасних ігор у віртуальний простір можливо дослідити нові прориви як у сприйнятті цього феномену гравцем, який використовує гарнітуру віртуальної реальності, так і в художньо-естетичній системі комп'ютерних відеоігор.

Список посилань

- Алієва, О., & Жукова, М. (2016). Віртуальні ігри як феномен сучасної культури. *Схід*, 5, 64–67.
- Вареніна, Л. П. (2014). Гейміфікація в освіті. *Історична та соціально-освітня думка*, 6–2(28), 314–317.
- Гнатенко, Д., Венгер, Ю. & Дружина, Т. (2020). Особливості перекладу англomовних комп'ютерних мультимедійних відеоігор. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*, 31, 66–79.
- Головацька, Ю., & Процишин, Т. (2019). Локалізація відеоігор як перекладознавча проблема. *Наукові записки*, 175, 743–747.
- Жадан, А. Р. (2021). *Геймерство як соціальний феномен інформаційного суспільства* [Магістерська дипломна робота, Державний університет телекомунікацій]. Державний університет телекомунікацій.
- Лугова, Т. А., & Блажко, О. А. (2018). *Проектування комп'ютерних ігор для навчання: навчальний підручник*. Одеський національний політехнічний університет.

- Маренич, Н. А. (2013). Відеогра — мистецтво на стику постмодернізму та постпостмодернізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 13–17.
- Пожарицька, О. (2021). Наративна комп'ютерна гра: типи вербальної комунікації. *Сучасні дослідження з іноземної філології*, 19(1), 129–134.
- Скиба, І. П. (2020). Відеогра як феномен сучасної культури. *Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія*, 31(1), 162–168.
- Стратонова, Н. О. (2016). Антропологія відеоігри: соціокультурний аспект формування ідентичності. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 10, 150–152.
- Харицька, С. В., & Колісниченко, А. В. (2020). Відеогра як синергетичний мультимодальний вид мистецтва. *Філологічні науки в системі сучасного гуманітарного знання XXI століття. Міжнародна науково-практична конференція (м. Одеса, 25–26 грудня 2020 року)*, 119–122.
- Adams, E. W. (2004, December 22). The Designer's Notebook: How Many Endings Does a Game Need? *Game Developer*. <https://www.gamedeveloper.com/design/the-designer-s-notebook-how-many-endings-does-a-game-need-#close-modal>
- Adams, E. W. (2009). *Fundamentals of Game Design* (2nd Edition). New Riders Press.
- Atherton, R. (2004, September). Review: Doom 3. *PC Gamer UK*, 139, 66–73.
- Attademo, G. (2021). Narrative Space in Videogames. *IMG 2021: Proceedings of the 3rd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*, 38–47.
- Berger, A. A. (2002). *Video Games: A Popular Culture Phenomenon*. Transaction Publishers.
- Besmond, S. (2019). *Narrative Structure of Videogames Basics and Analysis* [Bachelor's thesis, School of Business]. School of Business.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
- Cage, D. (2006, June 20). "Postmortem: Indigo Prophecy". *Gamasutra*. https://web.archive.org/web/20060701215026/http://gamasutra.com/features/20060620/cage_01.shtml
- Campagna, F. (2020). *Metaphysics and Metaethics in the Design of Strategy Video Games* [Dissertation, Doctor of Science, Royal College of Art]. Royal College of Art.
- Chalk, A. (2015, January 29). Fahrenheit: Indigo Prophecy Remastered is now on Steam. *PC Gamer*. <https://www.pcgamer.com/fahrenheit-indigo-prophecy-remastered-is-now-on-steam/>
- Crysis Review. First Released (2007, November 13). *Gamespot*. <https://www.gamespot.com/games/crysis/reviews/>
- Denizel, D., Sansal, E. D., & Tetik, T. (2021). *Multidisciplinary Perspectives on Narrative Aesthetics in Video Games*. Peter Lang Publishing Group.
- Donikian, S., & Portugal, J.-N. (2004). Writing Interactive Fiction Scenarii with DraMachina. *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment. International Conference on Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment (Darmstadt, Germany, June 24–26,)*, 101–112.
- İşığın, A. (2013). The Visual Construction of Narrative Space in Video Games. *ICIDS 2013: Interactive Storytelling*, 35–44.
- Giomi, A. (2020). Towards an ontology of digital arts. Media environments, interactive processes and effects of presence. *Rivista di Estetica. New Ontologies of Art*, 73, 47–65.
- Gregory, J. (2018). *Game engine architecture* (3rd edition). Taylor & Francis, CRC Press.
- Holtzman, S. R. (1995). *Digital mantras: the languages of abstract and virtual worlds*. MIT Press.
- Hornung, A. (2003). *Autonomous real-time camera agents in interactive narratives and games* [Thesis, Master]. RWTH-Aachen.
- Howland, G. (1998). Game Design: the Essence of Computer Games. *Lupine games*. <http://www.lupinegames.com/articles/essgames.htm>
- Jin, Ch. (2021). Game narrative conveyed through visual elements in digital games. Master Degree Project in Informatics. University of Skövde. *Digitala Vetenskapliga Arkivet*. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1576377/FULLTEXT01.pdf>
- Joaquin, P. J. (2023, 27 February). Revisiting Heavy Rain — Interactive Drama at Its Best. *iTech Post*. <https://www.itechpost.com/articles/116656/20230227/revisiting-heavy-rain-interactive-drama-best.htm>
- Johnson, M. R. (2017). The History of Cyberspace Aesthetics in Video Games. In Murphy, G. & Schmeink, L. (Eds), *Cyberpunk and Visual Culture*, Routledge (pp. 139–155).
- Karhulahti, V.-M. (2015). *Adventures of Ludom: A Videogame Geneontology*. [Dissertation, Doctor of science, University of Turku]. University of Turku.
- Kent, S. L. (2004). *The Making of Doom 3*. McGraw-Hill/Osborne.
- Kent, S. L. (2010). *The Ultimate History of Video Games*. Three Rivers Press.

- Kosak, D. (2004, August 14). John Carmack: The Technology of Doom 3 and What's Next. *GameSpy*. <http://uk.pc.gamespy.com/pc/doom-3/539049p1.html>
- Machkovech, S. (2020, January 22). Valve opens up about Half-Life: Alyx, Source 2 engine on Reddit. *Ars Technica*. <https://arstechnica.com/gaming/2020/01/what-we-learned-from-valves-half-life-alyx-qa-on-reddit/>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Marak, K., Markocki, M., & Brzostek, D. (2019). *Gameplay, Emotions and Narrative: Independent Games Experienced*.
- Nixon, M., & Bizzocchi, J. (2013). Press X for Meaning: Interaction Leads to Identification in Heavy Rain. *Proceedings of Digital Games Research Association Conference (DiGRA)*. http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/paper_157.pdf
- Petersen, S. (2021, July 2). *Why Is Quake Like That?* Archived from the original on December 11, 2021. — via YouTube. https://www.reddit.com/r/quake/comments/ocdrw6/why_is_quake_like_that_sandy_petersen/
- Pettini, S. (2022). *The Translation of Realia and Irrealia in Game Localization. Culture Specificity Between Realism and Functionality*. Routledge.
- Purchase, R. (2008, 9 December). Heavy Rain is “interactive drama” — Sony. *Eurogamer*. <https://www.eurogamer.net/heavy-rain-is-interactive-drama-sony>
- Robson, J., & Tavinor G. (Eds.). (2018). *The Aesthetics of Videogames* (1st Edition). Routledge.
- Sallge, M. (2010). Interaktive Narration im Computerspiel. In Caja Thimm (Ed.), *Das Spiel. Muster und Metapher der Mediengesellschaft*. (pp. 79–106). VS Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden.
- Sanglard, F. (June 24, 2019). How id built Wolfenstein 3D using Commander Keen tech. *Gamasutra*. <https://www.gamedeveloper.com/programming/how-id-built-i-wolfenstein-3d-i-using-i-commander-keen-i-tech>
- Schuch, A. (2016). Aesthetic Illusion in Digital Games. In Andreas Schuch, *Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magisters der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz*. <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1371574/full.pdf>
- Seiwald, R. (2022). Creating Game History: Intertextuality and the Formation of a Collective Memory of Games. *Video Game Art Reader*, 4, 59–76.
- Simons, J. (2007). Narrative, Games and Theory. *Game Studies. The international journal of computer game research*, 7 (1). *Game Studies*. <https://gamestudies.org/07010701/articles/simons>
- Smuts, A. (2005). Are Video Games Art? *Contemporary Aesthetics*, 3. *U-M Library Digital Collections* <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.006?view=text;rgn=main>
- Staff, E. (2019, November 22). The making of Half-Life 2: Valve takes us behind the scenes of its narrative masterpiece. *Games Radar*. <https://www.gamesradar.com/making-of-half-life-2/>
- Video Games Market Size, Share & COVID-19 Impact Analysis, By Device (Smartphones, PC/Laptop, and Consoles), By Age Group (Generation X, Generation Y, and Generation Z), By Platform Type (Online and Offline), and Regional Forecast, 2022–2029 (Report ID: FBI102548) (2023). *Fortune Business Insights* <https://www.fortunebusinessinsights.com/video-game-market-102548>
- Weber, R., Behr, K.-M., & DeMartino, C. (2014). Measuring Interactivity in Video Games. *Communication Methods and Measures*, 8 (2), 79–115.
- Zagal, P. J. (2011). Heavy rain: how I learned to trust the designer. In D. Davidson, (Ed), *Well-Played 3.0* (pp. 55–65). ETC Press.
- Zhu J., Wu S., Li H., Avelyn, Mou X., & Zhang Y. (2020, August 11). Research on Video Game Interactivity. *Medium*. <https://rctai.medium.com/research-on-video-game-interactivity-460df8f42791>

References

- Aliieva, O., & Zhukova, M. (2016). Virtual games as a phenomenon of modern culture. *Skhid*, 5, 64–67. [In Ukrainian].
- Varenina, L. P. (2014). Gamification in education. *Istorychna ta sotsialno-osvitnia dumka*, 6–2 (28), 314–317. [In Ukrainian].
- Hnatenko, D., Venher, Yu., & Druzhyna, T. (2020). Peculiarities of translation of English-language computer multimedia video games. *Naukovyi visnyk Pivdenoukrajinskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. K. D. Ushynskoho*, 31, 66–79. [In Ukrainian].
- Holovatska, Yu., & Protsyshyn, T. (2019). Localization of video games as a translation problem. *Naukovi zapysky*, 175, 743–747. [In Ukrainian].
- Zhadan, A. R. (2021). *Gamerism as a social phenomenon of the information society* [Master's thesis, State University of Telecommunications]. State University of Telecommunications. [In Ukrainian].
- Luhova, T. A., & Blazhko, O. A. (2018). *Designing computer games for learning: a textbook*. Odesa National Polytechnic University. [In Ukrainian].

- Marenych, N. A. (2013). Video game — art at the intersection of postmodernism and postpostmodernism. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 13–17. [In Ukrainian].
- Pozharytska, O. (2021). Narrative computer game: types of verbal communication. *Suchasni doslidzhennia z inozemnoi filolohii*, 19 (1), 129–134. [In Ukrainian].
- Skyba, I. P. (2020). Video game as a phenomenon of modern culture. *Visnyk Natsionalnoho aviatorsinoho universytetu. Serii: Filosofiia. Kulturolohiia*, 31 (1), 162–168. [In Ukrainian].
- Stratonova, N. O. (2016). Anthropology of video games: socio-cultural aspect of identity formation. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 10, 150–152. [In Ukrainian].
- Kharytska, S. V., & Kolisnychenko, A. V. (2020). Video game as a synergistic multimodal art form. *Philological sciences in the system of modern humanitarian knowledge of the XXI century. International Scientific and Practical Conference (Odesa, December 25–26, 2020)*, 119–122. “Center for Philological Research” South Ukrainian organization. [In Ukrainian].
- Adams, E. W. (2004, December 22). The Designer’s Notebook: How Many Endings Does a Game Need? *Game Developer*. <https://www.gamedeveloper.com/design/the-designer-s-notebook-how-many-endings-does-a-game-need-#close-modal>. [In English].
- Adams, E. W. (2009). *Fundamentals of Game Design* (2nd Edition). New Riders Press. [In English].
- Atherton, R. (2004, September). Review: Doom 3. *PC Gamer UK*, 139, 66–73. [In English].
- Attademo, G. (2021). Narrative Space in Videogames. *IMG 2021: Proceedings of the 3rd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*, 38–47. [In English].
- Berger, A. A. (2002). *Video Games: A Popular Culture Phenomenon*. Transaction Publishers. [In English].
- Besmond, S. (2019). *Narrative Structure of Videogames Basics and Analysis* [Bachelor’s thesis, School of Business]. School of Business. [In English].
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press. [In English].
- Cage, D. (2006, June 20). “Postmortem: Indigo Prophecy”. *Gamasutra*. https://web.archive.org/web/20060701215026/http://gamasutra.com/features/20060620/cage_01.shtml. [In English].
- Campagna, F. (2020). *Metaphysics and Metaethics in the Design of Strategy Video Games* [Dissertation, Doctor of Science, Royal College of Art]. Royal College of Art. [In English].
- Chalk, A. (2015, January 29). Fahrenheit: Indigo Prophecy Remastered is now on Steam. *PC Gamer*. <https://www.pcgamer.com/fahrenheit-indigo-prophecy-remastered-is-now-on-steam/> [In English].
- Crisis Review. First Released (2007, November 13). *Gamespot*. <https://www.gamespot.com/games/crisis/reviews/> [In English].
- Denizel, D., Sansal, E. D., & Tetik, T. (2021). *Multidisciplinary Perspectives on Narrative Aesthetics in Video Games*. Peter Lang Publishing Group. [In English].
- Donikian, S., & Portugal, J.-N. (2004). Writing Interactive Fiction Scenarii with DraMachina. *Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment. International Conference on Technologies for Interactive Digital Storytelling and Entertainment (Darmstadt, Germany, June 24–26,)*, 101–112. [In English].
- İşığın, A. (2013). The Visual Construction of Narrative Space in Video Games. *ICIDS 2013: Interactive Storytelling*, 35–44. [In English].
- Giomi, A. (2020). Towards an ontology of digital arts. Media environments, interactive processes and effects of presence. *Rivista di Estetica. New Ontologies of Art*, 73, 47–65. [In English].
- Gregory, J. (2018). *Game engine architecture* (3rd edition). Taylor & Francis, CRC Press. [In English].
- Holtzman, S. R. (1995). *Digital mantras: the languages of abstract and virtual worlds*. MIT Press. [In English].
- Hornung, A. (2003). *Autonomous real-time camera agents in interactive narratives and games*. [Thesis, Master]. RWTH-Aachen. [In English].
- Howland, G. (1998). Game Design: the Essence of Computer Games. *Lupine games*. <http://www.lupinegames.com/articles/essgames.htm>. [In English].
- Jin, Ch. (2021). Game narrative conveyed through visual elements in digital games. Master Degree Project in Informatics. University of Skövde. *Digitala Vetenskapliga Arkivet*. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1576377/FULLTEXT01.pdf>. [In English].
- Joaquin, P. J. (2023, 27 February). Revisiting Heavy Rain — Interactive Drama at Its Best. *iTech Post*. <https://www.itechpost.com/articles/116656/20230227/revisiting-heavy-rain-interactive-drama-best.htm>. [In English].
- Johnson, M. R. (2017). The History of Cyberspace Aesthetics in Video Games. In Murphy, G. & Schmeink, L. (Eds), *Cyberpunk and Visual Culture*, Routledge (pp. 139–155). [In English].
- Karhulahti, V.-M. (2015). *Adventures of Ludom: A Videogame Geneontology* [Dissertation, Doctor of science, University of Turku]. University of Turku. [In English].

- Kent, S. L. (2004). *The Making of Doom 3*. McGraw-Hill/Osborne. [In English].
- Kent, S. L. (2010). *The Ultimate History of Video Games*. Three Rivers Press. [In English].
- Kosak, D. (2004, August 14). John Carmack: The Technology of Doom 3 and What's Next. *GameSpy*. <http://uk.pc.gamespy.com/pc/doom-3/539049p1.html>. [In English].
- Machkovech, S. (2020, January 22). Valve opens up about Half-Life: Alyx, Source 2 engine on Reddit. *Ars Technica*. <https://arstechnica.com/gaming/2020/01/what-we-learned-from-valves-half-life-alyx-qa-on-reddit/> [In English].
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press. [In English].
- Marak, K., Markocki, M., & Brzostek, D. (2019). *Gameplay, Emotions and Narrative: Independent Games Experienced*. [In English].
- Nixon, M., & Bizzocchi, J. (2013). Press X for Meaning: Interaction Leads to Identification in Heavy Rain. *Proceedings of Digital Games Research Association Conference (DiGRA)*. http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/paper_157.pdf. [In English].
- Petersen, S. (2021, July 2). *Why Is Quake Like That?* Archived from the original on December 11, 2021. — via YouTube. https://www.reddit.com/r/quake/comments/ocdrw6/why_is_quake_like_that_sandy_petersen/ [In English].
- Pettini, S. (2022). *The Translation of Realia and Irrealia in Game Localization. Culture Specificity Between Realism and Functionality*. Routledge. [In English].
- Purchase, R. (2008, 9 December). Heavy Rain is “interactive drama” — Sony. *Eurogamer*. <https://www.eurogamer.net/heavy-rain-is-interactive-drama-sony>. [In English].
- Robson, J., & Tavinor G. (Eds.). (2018). *The Aesthetics of Videogames* (1st Edition). Routledge. [In English].
- Sallge, M. (2010). Interaktive Narration im Computerspiel. In Caja Thimm (Ed.), *Das Spiel. Muster und Metapher der Mediengesellschaft*. (pp. 79–106). VS Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden. [In German].
- Sanglard, F. (June 24, 2019). How id built Wolfenstein 3D using Commander Keen tech. *Gamasutra*. <https://www.gamedeveloper.com/programming/how-id-built-i-wolfenstein-3d-i-using-i-commander-keen-i-tech>. [In English].
- Schuch, A. (2016). Aesthetic Illusion in Digital Games. In Andreas Schuch, *Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magisters der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz*. <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/1371574/full.pdf>. [In English].
- Seiwald, R. (2022). Creating Game History: Intertextuality and the Formation of a Collective Memory of Games. *Video Game Art Reader, 4*, 59–76. [In English].
- Simons, J. (2007). Narrative, Games and Theory. *Game Studies. The international journal of computer game research*, 7 (1). *Game Studies*. <https://gamestudies.org/07010701/articles/simons>. [In English].
- Smuts, A. (2005). Are Video Games Art? *Contemporary Aesthetics*, 3. *U-M Library Digital Collections* <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.006?view=text;rgn=main>. [In English].
- Staff, E. (2019, November 22). The making of Half-Life 2: Valve takes us behind the scenes of its narrative masterpiece. *Games Radar* <https://www.gamesradar.com/making-of-half-life-2/> [In English].
- Video Games Market Size, Share & COVID-19 Impact Analysis, By Device (Smartphones, PC/Laptop, and Consoles), By Age Group (Generation X, Generation Y, and Generation Z), By Platform Type (Online and Offline), and Regional Forecast, 2022–2029 (Report ID: FBI102548) (2023). *Fortune Business Insights* <https://www.fortunebusinessinsights.com/video-game-market-102548>. [In English].
- Weber, R., Behr, K.-M., & DeMartino, C. (2014). Measuring Interactivity in Video Games. *Communication Methods and Measures*, 8 (2), 79–115. [In English].
- Zagal, P. J. (2011). Heavy rain: how I learned to trust the designer. In D. Davidson, (Ed), *Well-Played 3.0* (pp. 55–65). ETC Press. [In English].
- Zhu J., Wu S., Li H., Avelyn, Mou X., & Zhang Y. (2020, August 11). Research on Video Game Interactivity. *Medium*. <https://rctai.medium.com/research-on-video-game-interactivity-460df8f42791>. [In English].

Надійшла до редколегії 02.06.2023

I. П. Печеранський

доктор філософських наук, професор, кафедра філософії та педагогіки, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

I. Pecheranskyi

Doctor of Philosophical Sciences, professor, Department of Philosophy and Pedagogy, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.03*

УДК 783.27.071.1(477)Тол:781.5:821.161.2-1Шев](045)

СПЕЦИФІКА ФОРМОУТВОРЕННЯ В ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «ПСАЛМИ ДАВИДОВІ» Р. ТОЛМАЧОВА

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

j_vosk@ukr.net

Yu. Voskoboinikova

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

Ю. В. Воскобойнікова. Специфіка формоутворення в хорovому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова

Стаття містить результати комплексного дослідження специфіки формоутворення в хорovому циклі Р. Толмачова на вірші Т. Шевченка. За допомогою текстологічного аналізу визначені смислові типи псалмів (дидактичні, благальні, хвалебні, звинувачувальні) та особливості їхньої музичної будови. Засобами структурного, музикознавчого та інтонаційного аналізу встановлені закономірності втілення семантики псалмів у конкретні музичні форми. Виявлено значення строфічної форми в будові циклу, встановлено її наскрізний характер. Визначено форму всіх частин циклу й окреслено напрям подальших наукових розвідок у сфері архітекtonіки циклу та його виконавських особливостей.

Ключові слова: музичне мистецтво, хорове мистецтво, хорovий цикл, поезія Шевченка, духовна музика, церковні тексти, псалми, формоутворення, інтерпретація.

Yu. Voskoboinikova. The specificity of musical shaping in the “Psalms of David” choral cycle by R. Tolmachov

The relevance of the article. “Psalms of David” in the poetic adaptation of Taras Shevchenko have long been a part of the choral culture of Ukraine. More than 20 composers have created musical versions of these texts, using separate verses or the entire work.

The latest version of the Psalter is the choral cycle of the Ukrainian conductor, singer, composer and teacher Ruben Tolmachov.

The first nights of the work took place under his leadership in May 2023 and had great success and public

resonance. That is why the introduction of this work to scientific discourse is relevant.

The purpose of the article is to reveal the specificity of musical shaping in R. Tolmachov’s “Psalms of David” choral cycle in its relationship with textual semantics.

The methodology. With the help of textual analysis, the semantic types of psalms (didactic, pleading, laudatory, accusatory) and the peculiarities of their musical structure were determined. By the means of structural, musicological and intonation analysis, the implementation regularities of the semantics of the psalms into specific musical forms have been established.

The results. The musical structure of all psalms was analyzed, the patterns of musical shaping were revealed, and the specifics of the relationship between the musical form and the content of the poetic text were described.

The scientific novelty. For the first time, the analysis of the structure of Ruben Tolmachov’s choral cycle based on Taras Shevchenko’s poem was introduced into scientific discourse.

The practical significance. The results of the research have practical value for performers of works by R. Tolmachov, as well as composers and researchers of choral music.

Conclusions. In R. Tolmachov’s “Psalms of David” cycle the principle of strophic composition of parts prevails.

In general, four main types of musical shaping can be highlighted, which are partially correlated with the thematic focus of the psalms.

Didactic (enlightening) psalms, which depict the pious life of the community, have more “stable” forms (two-part, three-part).

Psalm 12 and Psalm 149 have signs of a thorough development based on monothematism.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

The accusatory psalms, dedicated to the future Judgment Day (52, 93, 81), are made up using strophic forms with elements of reprise. At the same time, the 81st psalm is characterized by a less active dramatic development and contains a solo episode of a cathartic nature, which is designed to emphasize one of the central ideas of the cycle about the mortality of a person, regardless of his/her status, about higher moral and spiritual values.

It is also worth noting that the architectonics of R. Tolmachov's psalms is mostly characterized by the final position of the climaxes.

Keywords: *musical art, choral art, choral cycle, Shevchenko's poetry, church texts, psalms, musical shaping, architectonics, interpretation.*

Актуальність дослідження. «Псалми Давидові» у поетичних переспівах Т. Шевченка вже довгий час набувають втілення у хоровій культурі України. Понад 20 композиторів створили музичні версії цих текстів, використовуючи окремі поезії або весь твір повністю (Герасименко, 2017).

Найактуальнішою версією Псалмів у хронологічному сенсі є хоровий цикл українського диригента, співака, композитора і педагога Рубена Толмачова. Твір був завершений наприкінці 2022 р. і невдовзі презентований: світова прем'єра відбулася 10 травня 2023 р. (Gazinsky choir Хор ім. В. Газінського, 2023) у виконанні Вінницького академічного міського камерного хору ім. В. Газінського (худ. кер. Христина Бездзір), а 20 травня 2023 р. твір був представлений у Києві у виконанні Зведеного хору за участі дівочого хору «Вогник» Київського палацу дітей та юнацтва (худ. кер. Олена Соловей), хорової капели «Дзвіночок» Київського палацу дітей та юнацтва Київського палацу дітей та юнацтва (худ. кер. Рубен Толмачов), а також учасників Хору ансамблю Національної гвардії України (головний хормейстер — Андрій Карпінєць). Обидва концерти пройшли під орудою Рубена Толмачова, за участі бандуристки Катерини Любчик (Вінниця), мали великий успіх та суспільний резонанс. Саме тому введення цього твору в науковий обіг є актуальним.

Постановка проблеми. «Псалми Давидові» Рубена Толмачова — це сучасна композиторська інтерпретація шевченківської поезії, здійснена

під час російсько-української війни. Унікальність цього композиторського досвіду потребує різноаспектного аналізу як семантичних, текстологічних, так і суто музикознавчих авторських методів роботи з поетичним матеріалом. У попередньому дослідженні (Воскобойнікова, 2022) вже були систематизовані принципи трансформації шевченкових текстів у цьому творі. **Метою статті** є виявлення специфіки формоутворення в хоровому циклі Р. Толмачова «Псалми Давидові» у її зв'язку з текстовою семантикою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художнє втілення «Псалмів Давидових» Т. Шевченка у творчості українських композиторів у багатьох працях, як було зазначено вище, аналізувала Л. Півторацька (Л. Герасименко). Нею були розглянуті питання формоутворення в Шевченківських псалмах М. Лисенка (Герасименко, 2016).

Особливості самого шевченківського тексту «Псалмів» розглянуті у працях Даниленко (2007) і Туницької (2014).

Аналіз формоутворення в циклі Р. Толмачова здійснюється вперше, проте принципи роботи композитора з текстом першоджерела вже розглянуті в нашій попередній статті (Воскобойнікова, 2022).

Виклад основного матеріалу дослідження. Як свідчить історія музичної культури, тексти псалмів є благодатним матеріалом для композиторської творчості як у канонічному перекладі, так і в поетичних переспівах.

Водночас поетичні переспіви є нічим іншим, як спробами відновити «художню справедливість» та повернути цим текстам їхнє «первісне» віршоване звучання. Відомі такі повні поетичні переклади, як «Псалтир» Т. Стернхолда-Хопкінса (1562 р.), «Псалтир Давидова» Яна Кохановського (1579 р.), «Женевська Псалтир» К. Маро та Т. де Беза (1587 р.), «Псалтир» Т. Равенскрофта (1621 р.), а також в різні часи численними поетами були переведені у віршованій формі окремі псалми та їхні фрагменти.

Переспіви Т. Шевченка містять 10 псалмів, розташованих за порядком збільшення номерів. Мотивація вибору наразі невідома. Є гіпотеза, що вони обрані як найуживаніші, а Т. Шевченко міг знати їх напам'ять (Воскобойнікова, 2022, с. 68).

Підбір певних псалмів до конкретної ситуації є традиційним для християнської богослужбової культури. Залежно від часу дня, свята або пам'яті священної події річного календарного циклу богослужіння містить певні псаломні поєднання. Так, наприклад, частину ранішнього богослужіння становить *шестипсалм'я*, на Господські, Богородичні та інші свята співаються відповідні *вибрані псалми*, читання новозавітних фрагментів на Літургії випереджається коротким рядком у Псалтирі — прокімном, який прямо чи алегорично стисло готує до сприйняття подальшого тексту. Адже досвід використання цієї давньої священної книги з метою духовного осмислення як календарної події, так і життєвої ситуації в цілому потребує іноді вибірки навіть не монолітних псалмів, а відповідних їм рядків.

Узагалі цінність Псалтиря полягає в його актуальності під час будь-яких соціальних та духовних зрушень. Це відчув і Рубен Толмачов, композиторська взаємодія якого з псалмами Т. Шевченка розпочалася з 81 псалма «Між царями-судіями...»¹ — емоційної рефлексії на події 2014 року. Ідеї створити повний цикл тоді не виникло. Перший псалом був написаний для хорової капели «Дзвіночок», якою композитор керував уже понад 13 років. За рік для того ж складу був написаний 149 псалом «Псалом новий Господеві...» — за тематикою та емоційним забарвленням протилежний 81.

У 2017 р. композитор знову звертається до шевченківських текстів, але твір зорієнтований уже на іншого виконавця — всесвітньовідомий чоловічий секстет «ManSound», у якому Р. Толмачов співає з 1993 року. На цей раз це 12 псалом «Чи Ти мене, милий Боже, на вік забуваєш?», написаний спеціально для гастрольних концертів в Ізраїлі.

Під час карантину композитор звертається до 53 псалма «Боже, спаси мене», який пише для «ManSound», і 1 псалма «Блажен муж», розрахований на виконання капелою «Дзвіночок».

Війна підштовхнула Р. Толмачова рухатися і далі за шевченківськими текстами. 28.02.2022 був закінчений 52 псалом «Пребезумний в серці

каже, що Бога немає», а у 37 день війни — 136 псалом «На ріках круг Вавилона», найвідоміший текст, пронизаний болем за свою Вітчизну. Перший з них призначався для виконання дівочим хором «Вогник» та капелою «Дзвіночок», другий був написаний для «ManSound». У червні 2022 р. композитор створює музику на вірші 42(43) псалма «Боже, нашими ушима чули Твою славу», а на День Незалежності закінчує роботу над 132 псалмом «Чи є що краще, лучше в світі, як укупі жити» для жіночого складу. Музичне втілення останнього вірша з шевченківського циклу побачив світ у грудні 2022 року — 93 псалом «Господь Бог лихих карає». Таким чином, ніби сам собою, поволі сформувався повний цикл хорових піснеспівів (див. рисунок 1), різноманітних за характером та композиторськими рішеннями.

Питання, як поєднати псалми, які писалися окремо, у цілісний твір, привело композитора до ідеї перебудувати структуру шевченківського циклу відповідно до власного задуму, а також додати до хорових номерів бандурні інтерлюдії, які мали підкреслити національний колорит композиції, та партію читця, доручивши йому своєрідні «епіграфи», інтертекстуально пов'язані зі змістом шевченківських псалмів. Таким чином сформувалася наступна послідовність (див. рисунок 2).

У якості поетичних зв'язок композитор долучив фрагменти поеми «Кавказ» Т. Шевченка, вибрані строфи з інших творів поета («Єретик», «І мертвим, і живим, і ненародженим...»), а також фрагменти віршів І. Франка, І. Огієнка, В. Сосюри, Л. Костенко.

Прем'єра циклу відбувалася у Великодній період, коли в українській спільноті вітаються словами «Христос воскрес!» Можливо, саме це зумовило вибір першого віршу І. Огієнка (наводимо фрагмент):

«Христос воскрес, а з Ним воскресне
Господня правда на землі,
І все святе, і все небесне
Заграє зорями в імлі.
Христос воскрес, і перемога
Добра над злом вогнем засяє,

1. Назви і тексти псалмів тут наводяться з урахуванням композиторських редагувань, які докладно розглянуті в попередній статті.

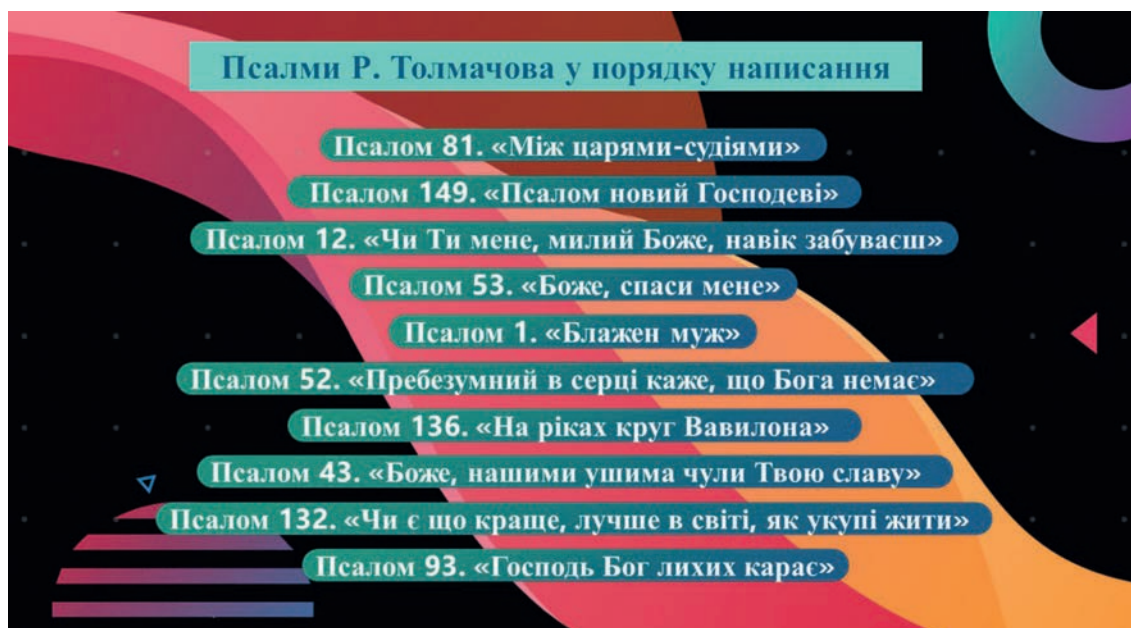


Рис. 1. Псалми Р. Толмачова у порядку написання

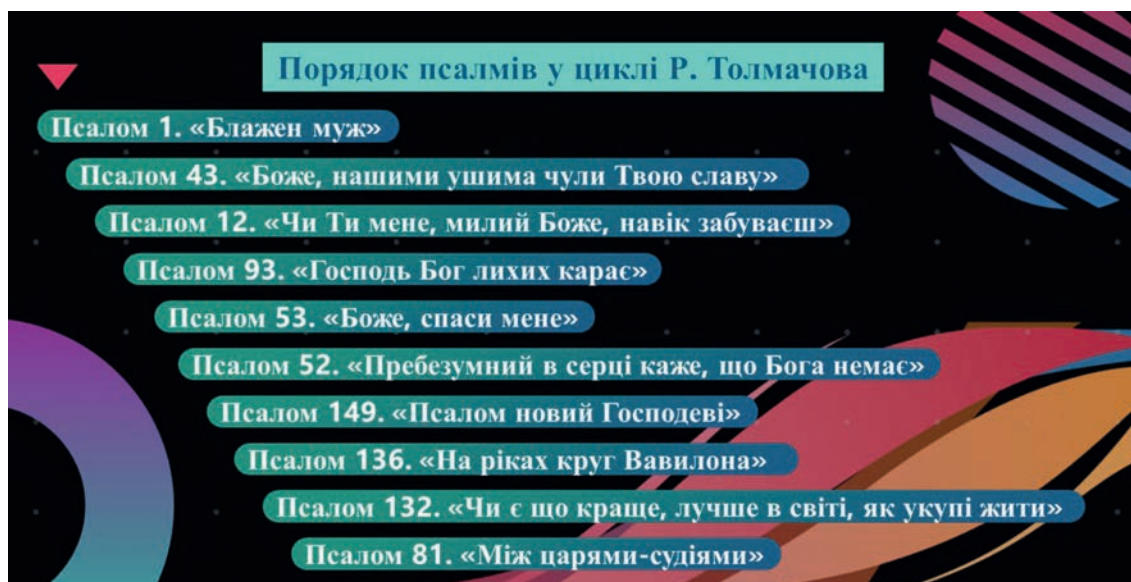


Рис. 2. Порядок псалмів у циклі Р. Толмачова

І понесеться дух до Бога
У царство зоряне безкрає...»
Псалом 1 «Блажен муж» є майже дослівним перекладом першоджерела і належить до т. зв. дидактичних (повчальних) псалмів, де надано настанови щодо благочестивої поведінки (тут і далі цитується за Т. Шевченком):

«Блаженний муж на лукаву
Не вступає раду,
І не стане на путь злого,
І з лютим не сяде».

Також тут порівняно шлях праведного і нечестивого, і показано результат цього шляху:

«І не встануть з праведними
Злії з домовини,
Діла добрих оновляться,
Діла злих загинуть».

Розмірковуючи про форму окремих псалмів, варто зазначити, що загалом музика точно відбиває всі текстові зміни, дуже гнучко слідує за словом, і в загальному сенсі основою формоутворення є строфічна композиція. Проте в кожному номері ця строфічна структура водночас тяжіє до якоїсь іншої форми — іноді за характером образності, іноді — за тематизмом.

Музична форма цього псалма в інтерпретації Р. Толмачова має ознаки складної тричастинної форми

A — BC — A1 — кода,

де BC — двочастинний середній розділ, A1 — динамізована реприза. Крайні розділи мають характер ходи, який модулює від спокійного руху до урочистої рішучості в останньому, середній — контрастно презентує образи «блаженного мужа» та «нечестивого».

Поетичний епіграф до наступного псалма взятий з поеми «Кавказ» і присвячений образу Прометея.

Псалом 42 (43) «Боже, нашими ушима чули Твою славу» в оригінальному варіанті носить характер подяки Богові та нагадує народу Ізраїля про історію наслідування Землі Обітованої: «Не бо мечем своим наследилши землю, и мышца их не спасе их, но десница Твоя, и мышца Твоя, и просвещение лица Твоего, яко благоволил еси в них». На відміну від оригіналу, Т. Шевченко особливо акцентує на проханні (навіть, вимозі) до Бога «встать на ката знову».

Музична структура наслідує двочастинну форму шевченківського псалма

A — B

У першому розділі (A «Боже, нашими ушима») поет акцентує лише на вдячності Богові за допомогу в часи історичних протистоянь українського народу, а в другому (B «Окрадені, замучені у путях умираєм») йдеться про вірність Богу в найтяжчих обставинах та благання про допомогу. Але Рубен Толмачов йде ще далі від первісного змісту псалма, частково редагуючи текст (див. рисунок 3, докладніше про всі композиторські зміни тексту, їхні причини та наслідки див. у статті (Воскобойнікова, 2022)).

Зважаючи на час написання хору, зрозуміло, що репліка «не смирилась душа наша» є вираженням загального ставлення українського народу до військового нападу сусідньої держави.

Передмовою до наступного псалма є фрагмент твору Т. Шевченка «Єретик», у якому автор подає роздуми Івана Гуса («Кругом неправда і неволя...»).

Текст **псалма 12 «Чи Ти мене, милий Боже, навек забуваєш?»** може бути трактований як у буквальному сенсі — протистояння людям-ворогам, так і в руслі християнської аскетичної

традиції — внутрішня духовна боротьба з гріхом і владою диявола над власною душею. Звісно, перемога в такій битві без Бога для вірянина неможлива, тому й прагне вона звернутися до Нього з відчайдушним проханнями про спасіння.

Псалом за змістом належить до благальних, його форму визначає монотематичний наскрізний розвиток, за яким відчувається куплетний коломийковий прототип:

A → A1 → A2 → A3 → кода B,

Шляхом фактурних змін та низки модуляцій композитору вдається подолати куплетне членування, вибудовавши єдину лінію драматургічного розвитку, який закінчується кульмінацією з повторюваних реплік «Спаси мене!» Після дедраMATизуючого спаду слідує доповнення, яке, радше, можна визначити як коду, ніж окремий розділ, хоча за матеріалом вона дуже відрізняється від основного масиву номера (B «Спаси мене, помолюся»).

У якості поетичного епіграфа до наступного, 93 псалма, композитор використав фрагменти VI глави поеми «Христос» В. Сосюри. Головною ідеєю взятих рядків є необхідність єдності та стійкості в боротьбі.

Сам **псалом 93 «Господь Бог лихих карає»** сповнений болем про внутрішню несправедливість у суспільстві, про безкарність грішника. Але й міцно звучить надія на Суддю всієї землі, впевненість у Його відплаті гордим і нечестивим.

Будова цього номеру привертає увагу певною внутрішньою театральністю: кожний образ і кожна теза має свою музичну характеристику, при цьому драматургічний розвиток номера має характер безперервності, незважаючи на появу нового тематизму і певне тяжіння до репризності:

AB → CDE → F → GH — B1A1B2

Експонування образів відбувається за допомогою двох тематичних елементів (A — «Господь Бог лихих карає», B — «піднімися над землею»).

Невеличкий поліфонізований епізод (C — «доки хваляться лукаві») миттєво переростає в рух до кульмінації (D — «і зарізали проходжого, вдову задавили»), після якої звучить коротенька дедраMATизуюча зв'язка (E — «хто би спас мене од лукавого») і далі — сольний епізод, який уособлює основну ідею псалма (F — «якби



Рис. 3. Фрагмент псалма 42 (43)

не Бог поміг мені»), у викладенні баритона. Цей фрагмент носить характер експресивного речитативу, який поєднує широкий вокальний діапазон з мовленнєвою забарвленістю. Такий прийом персоніфікації надає ваги текстові, що проголошується. Закінчену думку соліста підхоплює хор (G — «Ти радуєш мою душу») і музика набуває гімнічного характеру (H — «да перебує Твоя воля»).

Повернення спочатку зміненої теми B1 («умудріться немудрії»), а потім і динамізованої теми A1 («Господь Бог лихих карає») перетворюється на славослов'я (B2 — «дивіться ділам Його та вічній Його славі, алилуй!»). Саме такий порядок появи тематизму формує відчуття дзеркальної репризи.

У поетичному епіграфі до наступного псалма композитор знову звертається до поеми Т. Шевченка «Кавказ», обираючи саркастичні рядки, що висміюють спроби лукавих людей «перетягнути» Бога на свою сторону. Тут Р. Толмачов вносить деякі корективи в шевченківський текст заради більшої актуалізації змісту та можливості асоціювати цей текст із нинішніми ворогами України (див. рисунок 4).

Псалом 53 «Боже, спаси мене» у шевченківському прочитанні в порівнянні із церковнослов'янським джерелом отримує акценти, які можна охарактеризувати як християнське ставлення до супротивника. По-перше, текст оригіналу «Боже, услыши молитву мою, внуши глаголы

уст моих» змінюється на «Молюсь, Господи, внуши їм уст моїх глаголи». По-друге, додавання Т. Шевченком слів «не знають, що діють» інтертекстуально відносить слухача до хресної молитви Христа за тих, хто Його розіп'яв. Кульмінація цієї ідеї міститься в наступних рядках:

«Помолюся Господеві
Серцем самотнім
І на злих моїх погляну
Незлим моїм оком».

Форма цього псалма тяжіє до тричастинної:

A — BCD — A1,

де A — перший епізод з solo тенора, B («Бо на душу мою впали сильні, чужії») — хроматичне фугато, яке модулює в мажорне просвітлення C («Бог мені допомагає»), а потім у хорал D («Помолюся Господеві»). Він стрімко виростає в кульмінацію, на піку якої повертається тема A, тільки вже в динамізованому хоровому викладенні. Така структура номера вже спостерігалася в 1-му псалмі, а схожі принципи розвитку — у 93-му.

Передмовою до наступної частини циклу виступає фрагмент шевченківського вірша «І мертвим, і живим, і ненародженим...», у якому автор звертається до співвітчизників з благанням об'єднатися заради своєї країни. У той же час поет засуджує тих, хто

«І не бачить, і не знає —
Оглухли, не чують;
Кайданами міняються,
Правдою торгують.

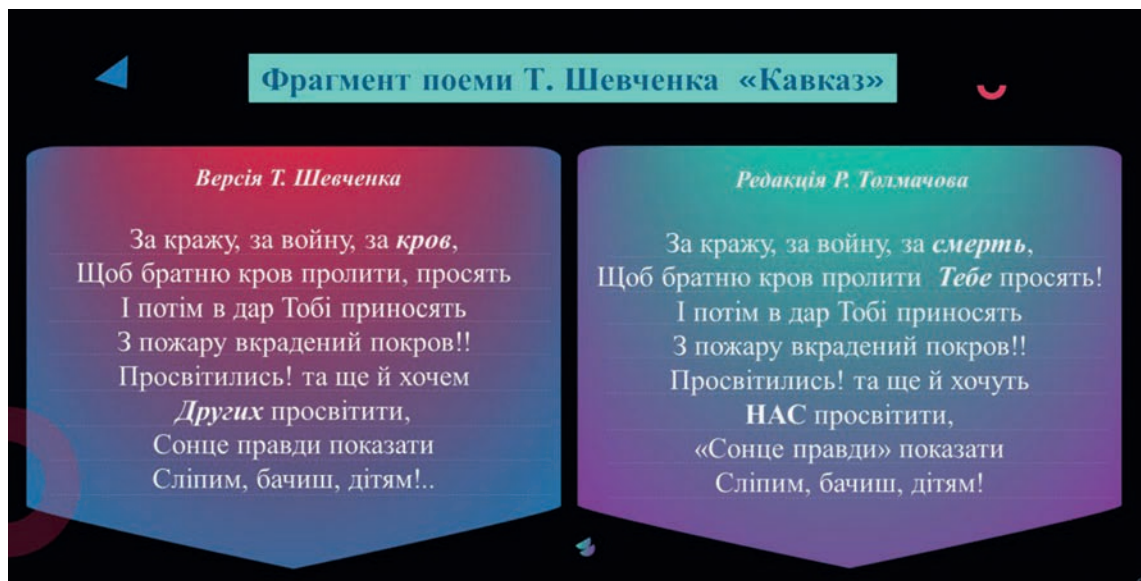


Рис. 4. Фрагмент поеми Т. Шевченка «Кавказ»



Рис. 5. Фрагмент псалма 52

І Господа зневажають,
Людей запрягають
В тяжкі ярма. Орють лихо,
Лихом засівають».

Псалом 52 «Пребезумний в серці каже, що Бога немає» перекладений Т. Шевченком майже дослівно. Антигероєм тексту є безумець, що заперечує в серці своїм буття Бога, а реальністю — поширення звіри і гріха. Відрізняються останні рядки в різних версіях тексту за емоційним наповненням і досягнутою метою. У слов'янському варіанті можна бачити звільнення від полону як умову радості народу, у шевченківській поезії виражена надія на звільнення в майбутньому, а в хоровому тексті це лунає як факт, що вже здійснився (див. рисунок 5).

Музична форма номера за принципом будови мала б бути віднесена до строфічної

$$A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow E \rightarrow F.$$

На початку твору експоновано два тематичні елементи (А «Пребезумний в серці каже, що Бога немає...» та В «Бог дивиться, чи є ще взиискающий Бога?»), які переростають у розгорнутий епізод (С «Коли ж вони, неситі гріхами, дознають...»), і після імітаційного підходу до кульмінації (D «Господь Бог верне волю...») виливаються у хвалебний гімн (Е «Восхвалимо Тебе, великий Боже»). Наприкінці псалма з'являється елемент першої теми, який шляхом перегармонізації та фактурних змін формує прямо протилежний характер музики, натякаючи

на певну духовну метаморфозу (F «Розірвав Господь неволю, повернув нам долю»).

Скорочене викладення поезії І. Франка «Semper idemi» передує наступній частині циклу. Тут знову йдеться про стійкість та силу духа:

«Ще той не вродився
Жар, щоб в нім згоріло
Вічне діло духа,
Не лиш утле тіло!»

Псалом 149 «Псалом новий Господеві» є одним з хвалебних піснеспівів циклу. Його структура базується на урочистих фанфарних інтонаціях у різних варіантах поліфонізованого викладення. Строфічна форма

A — B — C — B1 — D — B2 — A1 — кода

складається з декількох епізодів і «цементується» завдяки використанню лейт-ритму слівослов'я (B). Інтонаційна спорідненість всіх структурних частин, крім теми A, формує цілісність псалма. Повторення початкової теми перед розгорнутою кодою «Алилуйя» (на новому матеріалі) створює ефект репризи.

Одним з найдраматичніших псалмів циклу є **136 «На ріках круг Вавилона»**. Йому передує фрагмент вірша Т. Шевченка «Немає гірше, як в неволі про волю згадувати», дуже співзвучний тематиці піснеспіву.

Цей псалом належить до покайних текстів, що готують вірян до Великого посту. Три тижні на недільній утрени він співається після Поліелея, коли все священство перебуває на центрі храму, а освітлення дещо приглушується, щоб не заважати людям зануритися у власне переживання каяття.

«На ріках круг Вавилона» — це плач єврейства за втраченою батьківщиною. У символічному розумінні — плач людини про втрачене з гріхопадінням блаженство. Т. Шевченко у своєму перекладі додає текстові суто українського звучання — словами «під вербами в полі» одразу змальовує не вавилонський, а український пейзаж. Композитор залишається вірним строфічній формі

A — B — C — D — A1 — E,

але, як і у 93 псалмі, вона наповнюється динамічним драматургічним розвитком.

Перший розділ (A «На ріках круг Вавилона») уособлює образ полонених євреїв, другий (B «Розкажіть нам пісню вашу») — їхніх ворогів. Solo баритона (C «Якої ж заспіваємо») переходить у хоровий плач (D «І коли тебе забуду, мій Іерусалиме...»). Повертається перша тема (A1 «І язик мій оніміє»), котра переростає в жахливу кульмінаційну картину (E «Як кричали «руйнують», як кричали «катуйте!»), якою, власне, і закінчується ця сцена.

Поетичним епіграфом до наступного псалма обрано вірш Ліни Костенко «Буває, часом спігну від краси». Він дуже співзвучний тексту **псалма 132 «Чи є щось краще, краще в світі, як у купі жити»**, який малює картину праведного братського життя. Це повчальний псалом, який розповідає, як саме має будуватися спільнота. Недарма ця частина циклу символічно закінчена Р. Толмачовим 24 серпня 2022 р. — у перший День Незалежності України, що святкувався під час війни.

Уперше за весь цикл ми бачимо тут концентричну будову:

A — B — C — D — C1 — B1 — A1.

Крайні епізоди (A, A1) містять фрагмент молитви «Богородице, Діво, радуйся». Ці обрамлення ніби ілюструють спокійне молитовне життя, яке описане безпосередньо в самому псалмі. Основна «оповідальна» тема то рухається в тридольному ритмі (B «Чи є щось краще, краще в світі»; D «Спадає роса...»; B1 «Воцариться в дому тихих...»), то ніби трохи призупиняється, переходячи у дводольну пульсацію (C «Яко мирро добровонне», C1 «Добро тварям земнородним...»). Уперше структура частини циклу не має драматичного вектора розвитку, спрямованого до кінця номера, а є завершеною стабільною врівноваженою самою в собі.

Використання в якості поетичної передмови до останнього псалма вірша І. Франка, епіграфом до якого є перші рядки псалма 1 «Блажен муж», вибудовує величезну арку з першим номером циклу.

Псалом 81 «Між царями-судіями» сповнений настановою суддям і владикам земним творити на землі правду. При цьому Т. Шевченко фактично вимальовує картину Страшного Суду,

який інтерпретований, скоріш, як акт заступництва Бога за всіх знедолених:

«Між царями-судіями
На раді великій
Став земних владик судити
Небесний Владика.
«Доколи будете стяжати
І кров невинну розливать
Людей убогих? а багатим
Судом лукавим помагать?
Вдові убогій допоможіте,
Не осудіте сироти
І виведіть із тісноти
На волю тихих, заступіте
Од рук неситих». Не хотять [...].»

Структура цього псалма — строфічна, з елементами репризності:

A — B — C — D — A1.

Номер починається зі стислої теми-епіграфа, яка за своїм характером, семантикою, інтонаційністю та метроритмом нагадує початкову тему 93 псалма (A «Господь Бог лихих карає»). Перший розділ (B «Доколе будете стяжати») малює настанови «земним владикам». Другий розділ починається з тенорової репліки «не хотять» (C «Познать, розбити тьму неволи»), має поліфонічну структуру (фугато). Наступний епізод розпочинає solo сопрано (D «Не вічний ти...»). Варто зазначити, що композитором тут використана зміна тексту: «не вічний ти» — замість «і ви вмрете». Після невеличкої зв'язки-предикту починається динамізована реприза 81 псалма (A1 «Встань же, Боже, суди землю») — смисловий фінал усього циклу.

Слід також зауважити, що першоджерело останніх рядків псалма є знаковим перехідним текстом, який співається в момент переодягнення храму і священнослужителів з темного в біле вбрання під час богослужіння Великої Суботи: «Воскресні, Бóже, судї землі: яко Ты наслéдиши во всех язýщех». Це — момент найнапруженішого очікування Христового Воскресіння. Т. Шевченко так поетизує цю думку:

«Встань же, Боже, суди землю
І судей лукавих.
На всім світі Твоя правда.
І воля, і слава».

Залишаючись артистом у всіх своїх проявах, Рубен Толмачов не закінчує на цьому свій твір, виходячи за його межі в умови концертної зали. Після оплесків він вже сам читає фрагмент з поеми Т. Шевченка «Кавказ»:

«І вам слава сині гори
Кригою окуті!
І вам, лицарі великі,
Богом не забуті.
Борітеся — поборете!
Вам Бог помагає!
За вас правда, за вас слава
І воля святая!».

Висновки. У циклі Р. Толмачова «Псалми Давидові» переважає принцип строфічної будови частин. При цьому композитор використовує дрібніше ділення тексту — частіше не за строфами, а за двовіршами.

Загалом спостерігаються чотири основні типи формоутворення, які частково корелюють з тематичною спрямованістю псалмів.

Дидактичні (повчальні) псалми, які змальовують благочестиве життя спільноти, мають більш «стабільні» форми (тричастинна в псалмі 1, концентрична в псалмі 132).

Благальний псалом 12 та хвалебний 149 мають ознаки наскрізного розвитку на основі монотематизму. При цьому 12 містить розгорнуту коду на новому матеріалі, а в 149 варіанти теми В перемежуються епізодами, які дещо відрізняються за матеріалом.

Звинувачувальні псалми, які присвячені майбутньому Божому суду (52, 93, 81), побудовані в наскрізних строфічних формах з елементами репризності. При цьому 81 псалом відрізняється менш активним драматургічним розвитком та містить сольний епізод катарсичного характеру («Не вічний ти, і князь твій, і твій раб...»), який призваний сконцентрувати увагу на одній із центральних ідей циклу про смертність людини, незалежно від її статусу, та наявності вищих моральних і духовних цінностей. Він передує фіналові всього циклу («Встань же, Боже, суди землю»). Схожу, але менш розгорнуту форму має благальний 53 псалом. При всьому тяжінні до тричастинності, він становить відчуття наскрізного розвитку завдяки розвинутому середньому епізоду. У 42 псалмі форма ділиться на

два загальних епізоди, проте будова кожного з них також є наскрізною.

Дещо окремо виглядає структура 136 псалма. Він також має строфічну форму з елементами репризності, проте перші епізоди персоніфікують героїв та антигероїв у діалогічній формі, а останній («Як кричали: «Руйнуйте!»») побудований на новому гостро динамізованому матеріалі, що не зовсім типово для цього циклу.

Варто також зазначити, що архітектоніці псалмів Р. Толмачова здебільшого властиве прикінцеве положення кульмінацій.

Перспективи подальших досліджень. У процесі аналізу розглянутого циклу було виявлено певні закономірності його будови, пов'язані з явищем золотого перетину, що потребує додаткової розвідки. Також цікавим видається аналіз тематизму та гармонічної мови «Псалмів Давидових» Р. Толмачова, а також розгляд бандурних імпровізованих інтерлюдій, яких не містить нотований текст твору.

Список посилань

- Воскобойнікова, Ю. (2022). Принципи трансформації Шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові». *Музичне мистецтво і культура*, 35, 2, 74–88. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7>
- Герасименко, Л. (2016). Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство*, 53, 35–43.
- Герасименко, Л. (2017). «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 15–30. https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf
- Даниленко, І. (2007). Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка. *Слово і Час*, 5, 3–16. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11150/01-Danylenko.pdf?sequence=1>
- Туницька, М. (2014). Роль церковнослов'янських втілень у втіленні провідних ідей християнських понять та уявлень (на матеріалі твору Тараса Шевченка «Давидові псалми»). *Мова: класичне — модерне — постмодерне*, 1, 168–172.
- Gazinsky choir Хор ім. В. Газінського. (2023, Липень 07). «Псалми Давидові», поетичний переспів Тараса Шевченка, муз. Рубена Толмачова, 10.05.2023 р. [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/ngPOxmUdEIs>

References

- Voskoboinikova, Yu. (2022). Principles of transformation of Shevchenko's psalter arrangements in Ruben Tolmachov's choral cycle "Psalms of David". *Muzychne mystetstvo i kultura*, 35, 2, 74–88. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7> [In Ukrainian].
- Herasymenko, L. (2017). "Psalms of David" by T. Shevchenko in the aspect of genre implementations (based on the Ukrainian choral music) ["Davydovi psalmy" T. Shevchenka v aspekti zhanrovykh vtilyen (na prykladi ukrainskoi khorovoi muzyky)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 47, 15–30. https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf [In Ukrainian].
- Herasymenko, L. (2016). Rhythm and intonation aspect of Shevchenko's poetry as a factor in the textual and musical form of M. Lysenko's "David's Psalm". *Kyivske muzykoznavstvo*, 53, 35–43. [In Ukrainian].
- Danylenko, I. (2007). David's harp and Taras' kobza: about Taras Shevchenko's "Psalms of David". *Slovo i Chas*, 5, 3–16. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11150/01-Danylenko.pdf?sequence=1> [In Ukrainian].
- Tunytyska, M. (2014). The role of church slavonic words in the main ideas of Christian concpets in "Psalms of David" by Taras Shevchenko. *Language: classical — modern — postmodern*, 1, 168–172. [In Ukrainian].
- Gazinsky choir. (2023, July 07). "Psalms of David", a poetic adaptation of Taras Shevchenko's poetry, music by Ruben Tolmachov, 10.05.2023 [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ngPOxmUdEIs> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.05.2023

Ю. В. Воскобойнікова

доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Yu. Voskoboinikova

Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.04>
 УДК 791.2+791.5+791.6+7.072.](479): 378.091.64

СЕКТОРАЛЬНА МОРФОЛОГІЯ СФЕРИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА ЯК КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

А. М. Алфьоров

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна
 aza5@ukr.net

З. І. Алфьорова

Харківська державна академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна
 al055@ukr.net

A. Alforov

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4491-1976>

Z. Alforova

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова. Секторальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми

Постановлено морфологічну проблему існування сфери аудіовізуального мистецтва як креативної індустрії. Розглянуто становлення її секторальної морфології як специфічної для індустрії такого типу. Означено, що друга «хвиля» діджиталізації спричинила входження сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва у стадію переформатування неієрархічної морфології в морфологію секторальну, об'єднану з відповідним сектором сучасної економіки. Виявлено сектори сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії. На основі змін у морфології сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва охарактеризовано також і зміни в управлінні людським ресурсом у зазначеній сфері.

Ключові слова: морфологія, сфера аудіовізуального мистецтва та виробництва, креативні індустрії, п'ятинний сектор економіки.

A. Alforov, Z. Alforova. Sectoral morphology of the field of audiovisual art and production as a creative industry: problem statement

The purpose of the article is to pose the problem of forming the sectoral morphology of the modern sphere of audiovisual art and production as a creative industry. The subject is the morphology of the audiovisual sphere of a new type, in which art history elements are combined with economic ones. The relevance of the mentioned research lies in the need to pose the problem and primary scientific understanding of the morphological state of the field of audiovisual art and production as a creative industry.

The methodology of this article is the morphological approach (method of morphological analysis), substantiated in the works of Z. Alforova, the application of which made it possible to identify morphological neoplasms of the audiovisual sphere. Based on the analysis of morphological changes in the modern audiovisual sphere, certain strategies of practical consideration of these transformations are characterized.

The result of the research is that 1. today, in the developed countries of the world, creative industries are beginning to occupy leading positions in the economy in general; 2. the field of audiovisual art and production is becoming an active creative industry, which today is reformatting its own morphology in accordance with the modern requirements of the economy from a genre-species to a sector economy, changing the algorithms of human resource management in this industry. 3. each sector of the audiovisual art sphere as a creative industry is formed by the latest audiovisual tools, produces its own algorithms for existence in a multimedia digital environment.

The scientific novelty is the further scientific research in the audiovisual sphere using a morphological approach. The study also takes into account the latest principles of modern culture, which directly affect the modern audiovisual sphere.

The practical significance of the study based at the knowledge of the processes of morphological reformatting of the audiovisual sphere will enable the activation of similar processes in the national specified sphere, optimizing its transition into an active creative industry.

Keywords: morphology, the field of audiovisual art and production, creative industries, the fifth sector of the economy.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Постановка проблеми. Нам уже доводилось констатувати, що на етапі «вторинної діджиталізації» відбувається трансформація культурних індустрій у стан креативних індустрій з вищим потенціалом монетизації та освоєння різних ресурсів (Алфьоров & Алфьорова, 2022, с. 15). Також відомо, що Україна об'єктивно відстає від загальносвітового процесу такої трансформації у зв'язку з пандемією, яка тривала до травня 2023 року, та російською агресією, з одного боку, а з іншого, — у силу недостатньої розвиненості діджиталізованого українського середовища як такого. Утім, в Україні визнали сферу аудіовізуального мистецтва та виробництва сучасною креативною індустрією. Д. Гетманцев, описуючи, як держава підтримуватиме креативні індустрії під час відновлення України, визначив, що в Плані відновлення України креативним індустріям присвячено окрему главу в розділі «Культура та інформаційна політика», а реалізація цього плану забезпечить збереження і розвиток робочих місць у сфері креативних індустрій (до кінця 2022 р. — 220 тис. офіційно зайнятих, до кінця 2025 р. — 380 тис., до кінця 2032 р. — 600 тис.) (Гетманцев, 2022).

Актуальність зазначеного дослідження полягає в необхідності постановки проблеми та первинного наукового осмислення морфологічного стану сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва саме як креативної індустрії, адже фактично всі попередні публікації, присвячені розгляду цієї сфери як морфологічного утворення, базувались на суто мистецтвознавчому аналізі, а основною морфемою мистецтвознавчої архітекtonіки аудіовізуального мистецтва (далі — АВМ) була художня форма, прикінцева ланка жанрово-видової архітекtonіки цієї сфери. У наукових публікаціях зарубіжні й вітчизняні учені досліджували окремо як сферу аудіовізуального мистецтва та виробництва з її жанрово-видовою структурою, так і тематику трансформації культурних індустрій у креативні. Фундаментальні праці Т. Адорно та Хоркхаймера (Adorno & Horkheimer, 1972), Р. Флоріди та ін. (Florida et al., 2008; Florida, 2002), Дж. Хоукінса (Howkins, 2001), Г. Дженкінса та ін. (Jenkins, 2004; Jenkins, 2007) зафіксували готовність розвинених країн світу до формування креативної економіки, стрижнем якої і є креативні

індустрії. Окрім цього, у працях С. Каннігема (Cunningham, 2002; Cunningham, 2004), С. Гелловея та С. Данлопа (Galloway & Dunlop, 2007) та Д. Хесмондхала (Hesmondhalgh, 2007) були уточнені результати цього переходу як транзиції до стадії «мережевих ринків» (Cunningham, 2004), ринків, які активно почали доєднуватись до мультимедійного цифрового середовища. У своїй попередній статті ми звернули увагу на взаємодію сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва з іншими креативними індустріями (Алфьоров, Алфьорова, 2022).

У проаналізованих дослідженнях, які дотичні до зазначеної проблематики, можна виявити два основних підходи до функціонування сучасних креативних індустрій. Перший підхід, який умовно можна назвати економіко-управлінським, базується на засадах дослідження об'єктивної трансформації глобальної економіки в економіку глокалізовану, зосереджену в певних регіонах світу, економіку, яка, підсилюючи деякі економічні зв'язки, формує певні сектори, які мають специфічні особливості, алгоритми управління, архітекtonіку (Gengron, 2012; Florida et al., 2008). Другий підхід, який можна умовно назвати культурологічним, використовуючи різні теорії сучасної гуманітаристики, зосереджується на соціокультурній динаміці постіндустріальних суспільств, на змінах у культурній політиці цих суспільств, виникненні т. зв. «креативного класу», засадах формування «економіки знання» тощо (Cunningham, 2002; Cunningham, 2004; Hesmondhalgh, 2007). Таким чином, практично відсутні наукові розвідки, у яких дослідники розглядають морфологію сучасних креативних індустрій, поєднують морфологію мистецтва з виявленням архітекtonіки сучасної креативної економіки. У цьому контексті актуальність згаданого дослідження полягає в необхідності постановки проблеми та первинного наукового розуміння морфологічного стану сфери аудіовізуального мистецтва й виробництва як креативної індустрії.

Мета статті — постановка проблеми формування секторальної морфології сучасної сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії. Предметом є морфологія сфери аудіовізуального нового типу, у якій

мистецтвознавчі елементи поєднуються з економічними.

Методологія дослідження базується на морфологічному підході в мистецтвознавстві, обґрунтованому в попередніх розвідках авторів статті, розроблених у докторській дисертації та публікаціях (Алфьорова, 2008; Алфьорова, 2016; Алфьорова, 2019 та ін.) Методика теоретичного аналізу використовує як загальнонаукові інструменти, так і методи мистецтвознавчого спрямування (насамперед морфологічного). У статті також використовується загальновизнана типологія економіки постіндустріального суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постнекласична (або метамодерна) культура першої чверті XXI ст. виявила здатність до поглиблення процесів турбулентності, невизначеності умов існування та підвищення власної риторичності. У межах цих процесів система мистецтва зазнала впливу згаданих культурних змін і розпочала пошук способів наступної трансформації, завданням якої став «безболісний» перехід до існування в мультимедійному цифровому середовищі, з одного боку, а іншого, — пристосування до турбулентної глокалізованої економіки світу.

Свого часу ми дослідили процес переходу мистецтва від ієрархічної жанрово-видової морфології з чітко визначеними межами кожного виду та жанру до неієрархічної, мережевої морфологічної архітекtonіки наприкінці XX ст. (Алфьорова, 2008). Це повною мірою стосується і сфери аудіовізуального мистецтва, яка, переходячи до неієрархічної архітекtonіки, почала гібридизувати види аудіовізуальних мистецтв, жанри та художні форми, стираючи межі між ними.

Тому на початку XXI ст. в розвинених країнах світу, які зазнали другої «хвилі» діджиталізації, уже відбулись процеси переформатування сфери АВМ у неієрархічну морфологічну систему, яка стрімко почала розширювати свою присутність у мультимедійному цифровому середовищі. З іншого боку, це ж середовище почало забезпечувати функціонування «креативної економіки», яка сформувала секторальну архітекtonіку.

Згідно з Вікіпедією, «сектор економіки — сукупність кількох елементів національної економіки, яким притаманні деякі спільні галузеві, технологічні, організаційно-правові та інші характеристики» («Сектор економіки», 2020). Існує різна типологія секторів економіки (відповідно до різних чинників), а баланс між секторами залежить від рівня економічного розвитку як конкретної країни, так і різних регіонів. За загальноприйнятим нині поглядом, індустріальна економіка початку XX ст. сформувала два основні сектори: первинний (сировинний) та вторинний (виробничий). Останній — сектор виготовлення готового до споживання продукту. Але повоєнна економіка XX ст. додала до типології ще два сектори: третинний сектор (сектор послуг, зокрема і культурних) та четвертинний сектор (сектор економіки знань).

Зближення сфери АВМ з різними секторами економіки в розвинених країнах наприкінці XX ст. фактично привело до початку формування секторальної морфології цієї сфери як креативної індустрії. Ознаки цього процесу можна простежити у відповідній літературі (Bezruchko, Shevchuk, Andriievskiy, 2022; Безручко, Староста, 2018; Железняк, 2021; Печеранський, 2022-1; Печеранський, 2022-2; Печеранський, 2023), у якій аудіовізуальна сфера визначалась як сфера виробництва готового продукту, як сфера культурних послуг та як сфера, яка сприяє здобуттю певних знань за допомогою екранних технологій.

Утім, дослідники аудіовізуальної сфери, фіксуючи зазначені ознаки, не визначали морфологію АВМ як секторальну. Така ж ситуація в мистецтвознавстві, культурології й гуманітаристиці збереглась і понині. Науковці, погоджуючись з тим, що сфера АВМ є креативною, такою, що перейшла в постіндустріальну фазу свого існування і зазнає вже другої хвилі діджиталізації, досі не постановили проблему її секторальної морфології.

Однак глокалізована економіка світу почала формувати вже т. зв. п'ятинний сектор економіки, який об'єднує в єдиний інформаційний простір економіку знань, але вищого, аніж у четвертинному секторі, рівня, економіку креативних послуг та економіку новітніх технологій, економіку штучного інтелекту (далі — ШІ).

Згідно з цією типологією, сфера АВМ належить до секторів економіки індустріального типу (в індустріальних суспільствах). Але нині ця сфера також долучена і до т. зв. п'ятиного сектора економіки, функціонування якого забезпечується як мережевою, неієрархічною архітектонікою, так і новітніми технологіями самої аудіовізуальної сфери. Ідеться і про «художню інформацію», продукування художніх образів специфічними засобами художньої виражальності, у багатьох випадках інноваційними. Економічна мета цього сектора — отримання прибутку, а символічний капітал, який є стрижнем існування цього сектора, формується новітніми аудіовізуальними інструментами.

Отже, на початку ХХІ ст. мультимедійний цифровий простір стає середовищем АВМ креативної індустрії з секторальною морфологією. Серед таких секторів можна означити: сектор цифрового кінематографу, сектор цифрового телебачення, сектор відеохостингів, ігровий цифровий сектор, сектор цифрової реклами, сектор цифрового мистецтва, навчально-просвітницький сектор АВМ креативної індустрії, АВМ-сектор сучасної урбаністики, АВМ-сектор підтримки соціокультурних проєктів (віртуального туризму, віртуальної музейної справи, віртуальної підтримки інших проєктів) тощо. Нині темпи розвитку кожного із зазначених секторів є різними і залежать від багатьох чинників. Утім, спостерігається активізація розвитку секторальної морфології віртуалізованої сфери АВМ саме після пандемії COVID-19.

Мультимедійний цифровий простір дозволяє сфері АВМ швидко масштабувати зазначені сектори, налагоджувати обмін символічним капіталом та культурними формами між ними і, безперечно, формує новий тип праці в АВМ креативній індустрії. Тут можна процитувати Зб. Бжезинського, згідно з котрим «постіндустріальне суспільство стає технотронним суспільством, культура, психологія, соціальне життя та економіка якого формуються під впливом

техніки й електроніки, особливо комп'ютерів та комунікацій. Виробничий процес не класифікується як головний фактор змін, що здійснює значний вплив на звичаї, суспільний устрій та цінності суспільства» (Brzezinski, 1970, p. 10). Відомий економіст Й. Шумпетер був першим, хто розглянув творчість як основний критерій економічного розвитку. Нині частиною такої креативної індустрії є не лише фрілансер-фахівець аудіовізуального мистецтва та виробництва, а й ситуативні (фреймові) колективи аудіовізуального виробництва. Свого часу зміну управління людським ресурсом у таких індустріях прогнозували Г. Гарднер (Gardner, 1983), С. Генгрон (Gengron, 2012) та ін. Такий швидкий розвиток сфери АВМ як креативної індустрії та зміна парадигми керування нею може пришвидшитись завдяки і ШІ. Утім, це окрема проблема, яка потребує системного наукового дослідження.

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що:

Нині в розвинених країнах світу креативні індустрії починають посідати домінуючі позиції в економіці взагалі.

Сфера аудіовізуального мистецтва та виробництва стає активною креативною індустрією, яка на сьогодні переформатує власну морфологію відповідно до сучасних вимог економіки з жанрово-видової на секторальну, змінюючи й алгоритми управління людським ресурсом у цій індустрії.

Кожний сектор сфери АВМ як креативної індустрії формується новітніми аудіовізуальними інструментами, виробляє власні алгоритми існування в мультимедійному цифровому середовищі.

Усе вищезазначене є постановкою нової морфологічної проблеми, яка є вкрай цікавою для наступних розвідок.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності системного дослідження проблематики, похідної від зазначеного аспекту наукових досліджень.

Список посилань

- Алфьоров, А. М., Алфьорова, З. І. (2022). Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*, 77, 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>
- Алфьорова, З. І. (2008). *Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія*. ХДАК.
- Алфьорова, З. І. (2016). Дисипативні засади перетворень сфери візуального та аудіовізуального: морфологічний аспект. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття. Міжнародна науково-практична*

- конференція, присвячена 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова, 13 жовтня 2016 р.: [матеріали], Харків, 5–6. <https://www.ksada.org/doc/confer-13-oct-2016.pdf>
- Алфьорова, З. І. (2019). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України*, 65, 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
- Безручко О., Староста М (2018). Особливості й умови розвитку регіонального аудіовізуального мистецтва та виробництва в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, (2), 12–21. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756>
- Гетманцев, Д. (2022, Грудень 21). Роль креативних індустрій в економіці післявоєнної України. Як держава буде підтримувати креативні індустрії під час відновлення України. *Економічна правда*. <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/12/21/695268/>
- Железняк С. В. (2021). Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій. *Питання культурології*, 38, 76–84. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245704>
- Печеранський І. П. (2022-1). До питання сучасної української історіографії аудіовізуального мистецтва та виробництва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 4, 103–108.
- Печеранський, І. П. (2022-2). Аудіовізуальний бум ХХ століття та його наслідки для креативної індустрії. *Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології ХХІ століття: матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса, Україна, 14–16 вересня 2022 р. Одеса: Національний університет «Одеська політехніка»*, 102–105.
- Печеранський, І. П. (2023). Культуротворчий потенціал аудіовізуальних технологій у масовому мистецтві другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 6(1), 92–104. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279253>
- Сектор економіки. (2020, Жовтень 31). У *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/сектор_економіки
- Adorno, T. and Horkheimer, M. (1972). *Dialektik der Aufklärung*. В.
- Bezruchko, O., Shevchuk, Y., and Andriievskiy, D. (2022). The role of the latest technologies in the media production development. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), 166–172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>
- Brzezinski, Z. (1970). *Between Two Ages. America's Role in the Technetronic Era*. Praeger.
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, 102, 54–65.
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 105–115.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.
- Florida, R., Mellander, Ch., & Stolarick, K. (2008). Inside the black box of regional development — human capital, the creative class and tolerance. *Journal of Economic Geography*, 8, 615–649.
- Galloway, S., & Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books.
- Gengron, C. (2012). *Regulation theory and sustainable development: business leaders and ecological modernisation*. Routledge.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries* (2nd edition). Sage.
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane.
- Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 7, 1, 33–4.
- Jenkins, H. (2007, March 21). Transmedia Storytelling 101. *Pop Junctions*. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

References

- Alforov, A. M., Alforova, Z. I. (2022). The audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century. *Culture of Ukraine*, 77, 7–18. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. I. (2008). *The limits of the visible. The formation of visual art: a monograph*. KSAC. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. I. (2016). Dissipative principles of transformations of the visual and audiovisual spheres: morphological aspect. *Topical issues of art history: challenges of the XXI century. International scientific and practical conference dedicated to the 95th anniversary of the foundation of the Kharkiv Higher School of Art, October 13, 2016: [materials], Kharkiv*, 5–6. <https://www.ksada.org/doc/confer-13-oct-2016.pdf>. [In Ukrainian].
- Alferova, Z. I. (2019). Dissipativity as a principle of morphological transformations of audiovisual art. *Culture of Ukraine*, 65, 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>. [In Ukrainian].
- Bezruchko O, Starosta M (2018). Features and conditions of development of regional audiovisual art and production in Ukraine. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, (2), 12–21. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2018.151756>. [In Ukrainian].

- Hetmantsev, D. (December 21, 2022). The role of creative industries in the economy of post-war Ukraine. How the state will support creative industries during the restoration of Ukraine. *Ekonomichna Pravda*. <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/12/21/695268/>. [In Ukrainian].
- Zhelezniak, S. (2021). Transformations of modern audiovisual culture in the context of scientific humanitarian concepts. *Pytannia kulturolozii*, 38, 76–84. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245704>. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. P. (2022-1). On the issue of modern Ukrainian historiography of audiovisual art and production. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 4, 103–108. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. P. (2022-2). The audiovisual boom of the XX century and its consequences for the creative industry. *Information education and professional and communication technologies of the XXI century: materials of the XV International scientific and practical conference. Odesa, Ukraine, September 14-16, 2022: National University "Odesa Polytechnic"*, 102–105. [In Ukrainian].
- Pecheranskyi, I. P. (2023). The cultural potential of audiovisual technologies in mass art of the second half of the XX — early XXI century. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6(1), 92-104. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.6.1.2023.279253>. [In Ukrainian].
- Sector of the economy. (October 31, 2020). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/сектор_економіки. [In Ukrainian].
- Adorno, T. and Horkheimer, M. (1972). *Dialektik der Aufklärung*. B. [In German].
- Bezruchko, O., Shevchuk, Y., and Andriievskyi, D. (2022). The role of the latest technologies in the media production development. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 5(2), 166–172. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.5.2.2022.269505>. [In Ukrainian].
- Brzezinski, Z. (1970). *Between Two Ages. America's Role in the Technetronic Era*. Praeger. [In English].
- Cunningham, S. (2002). From cultural to creative industries: theory, industry, and policy implications. *Media international Australia*, 102, 54–65. [In English].
- Cunningham, S. (2004). The creative industries After Cultural Policy: A genealogy and Some Possible Proffered Futures. *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), 105–115. [In English].
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books. [In English].
- Florida, R., Mellander, Ch., & Stolarick, K. (2008). Inside the black box of regional development — human capital, the creative class and tolerance. *Journal of Economic Geography*, 8, 615–649. [In English].
- Galloway, S., & Dunlop, S. (2007). A critique of definition of the cultural and creative industries in public policy. *International Journal of Cultural Policy*, 1028–6632 (print)/1477–2833 (online). Taylor and Francis Ltd. [In English].
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books. [In English].
- Gengron, C. (2012). *Regulation theory and sustainable development: business leaders and ecological modernisation*. Routledge. [In English].
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries* (2nd edition). Sage. [In English].
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy: How People make money from ideas*. Allen Lane. [In English].
- Jenkins, H. (2004). The Cultural Logic of Media Convergence. *International Journal of Cultural Studies*, 7, 1, 33–4. [In English].
- Jenkins, H. (2007, March 21). Transmedia Storytelling 101. *Pop Junctions*. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. [In English].

Надійшла до редколегії 25.05.2023

А. М. Алфьоров

член Національної спілки кінематографістів України,
Харківська державна академія дизайну та мистецтв,
м. Харків, Україна

З. І. Алфьорова

доктор мистецтвознавства, професор, член Національ-
ної спілки кінематографістів України, Харківська держав-
на академія дизайну та мистецтв, м. Харків, Україна

A. Alforov

Member of the National Union of Cinematographers of
Ukraine, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv,
Ukraine

Z. Alforova

Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National
Union of Cinematographers of Ukraine, Kharkiv State
Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

СИСТЕМОГЕНЕЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Є. Ю. Ареф'єва

Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
liza.arefieva34@ukr.net

Ye. Arefieva

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5060-2251>

Є. Ю. Ареф'єва. Системогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття

Теорія системогенезу та екосистемний підхід до аналізу великих соціокультурних систем рефлексії дозволяють осмислити музичний простір як єдність системогенезу та культурогенезу. Охарактеризовано міметичний, логістичний та рефлексивний підходи щодо формування виконавської майстерності музиканта на прикладі вокальних й інструментальних складових сучасного художнього твору. Сучасна виконавська майстерність технологізована й специфікована в межах антропних, медіатекстуальних і візуальних патернів, які впливають на виконавську діяльність. Виникають більш творчі, ширші і глобальніші системи, які застосовують досягнення віртуального, іконічного, візуального повороту, виходять на екранні комунікації, сучасну театральну сцену, яка стає радикалізованішою, відмінною від тієї, яка була раніше. Екологічна настанова як апеляція до метафізичних витоків певною мірою акцентує різноманітність здійснення системогенезу у виконавській культурі. Усі синтєзи, які здійснюються на основі музичної стихії, музичного тексту, метатексту музичного дискурсу, потребують адекватних виконавського вміння, майстерності і творчості.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавська діяльність, системогенез, культурогенез, образ, синтєз мистецтв.

Ye. Arefieva. Systemogenesis of performing activity in the music of the XX century

The importance of determining the systemic determinants of cultural genesis of performing art in the context of the ecosystem approach to the interpretation of musical art is emphasized.

The purpose of the article is to determine the system-making directions of the transformation of performing activity in music, in particular, in Kyiv vocal school as a phenomenon of sociocultural explanations of the leading determinants of musical synthesis — anthropological, semiological and visual turns.

The methodology is determined by comparative and systemic approaches, which make it possible to conduct a comparative analysis of musical systems of performing arts; phenomenological and dialectical methods that help to determine the figurative transformations of musical culture as the integrity of performing strategies — skills, abilities, creativity.

The scientific novelty. The theory of systemogenesis and the ecosystem approach to the analysis of large sociocultural systems of reflection provide an opportunity to understand the musical space as a unity of systemogenesis and culturegenesis. Mimetic, logistic and reflexive approaches to the formation of a musician's performance skill are characterized using the example of vocal and instrumental components of a modern art work. Modern performance skills are technological and specified within the framework of anthropic, media-textual and visual patterns that make an impact on performance. The dichotomy of performance as a division into verbal and instrumental is to a certain extent overcome when all the latest theses, which include information transformation mechanisms on the screen, give a synthetic image. All this, in one way or another, determines the latest genre configurations that often change the trajectory of the development of the systemogenesis of music. Performance in art could not develop without those experiments when vocals enter the symphony, in particular, by A. Schoenberg in "Moon Piero" and others. It could not have developed without those broad creative intentions, which appeared with development of music.

The results. More creative, broader and more global systems are emerging that apply the achievements of the virtual, iconic, visual turn, include screen communications, the modern theater scene, which is becoming more radicalized, different than it was before. The ecological instruction as an appeal to metaphysical origins to a certain extent emphasizes the diversity of systemogenesis in performing culture. On the one hand, it is a metaphysical way of shifting all boundaries, on the other hand, it is a local fragmentation and an appeal

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

to the origins of one's own performing experience in art. All syntheses, which are carried out on the basis of a musical element, musical text, metatext of musical discourse, require adequate performance skills, abilities and creativity. The more different types of arts are involved here, the more they are needed in order to show a musical image integrally and perfectly, to convey an idea. An idea is already a matter of taste, direction, arrangement and a problem of the interaction of various actors of the complex modern process of medialization, dialogue of cultures, artistic tools of various types of arts and performer. After all, the dialogism of performing technologies in music is transformed into a certain miracle. A miracle and a complete artistic image emerge. The image of the completed XX century, which is already understood as a work of art.

The practical significance. The practical significance of the study lies in the fact that the categorical apparatus of the ecosystem approach is introduced into the cycle of musicological and cultural reflection, which makes it possible to expand the horizon of the sociocultural functioning of a musical work to its understanding of a certain ecosystem, focused on preserving the cultural and historical potential of musical performance.

Keywords: *musical art, performing activity, systemogenesis, cultural genesis, image, synthesis of arts.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. Виконавство в широкому онтологічному значенні є власне самою музикою, яка неможлива без виконавської діяльності, адже прийнято розподіляти виконавство на вокальну й інструментальну школи. Вокальна школа пов'язана з голосовим виконанням, яке може бути хоровим або індивідуальним, утворювати різні ансамблі, але це та сфера, яка належить до вокального мистецтва. Інструментальна діяльність пов'язана з різноманітними інструментами, інституціями, що формують, сприяють їх розвитку, еволюції. Утім, тіло людини стає тим антропологічним горизонтом, який так чи інакше задає системні якості виконавському мистецтву.

Системогенез виконавської діяльності — це завжди культурогенез і антропогенез, які потребують специфічного підходу. За П. Анохіним, системогенез є певним передбаченням майбутнього функціональною системою (Анохін, 1976). Підсистеми системного цілого розвиваються та діють у різному часопросторі (ефект гетерохронії

та гетеротопії), що вможливорює адекватну адаптацію до просторово-часового континууму. Системогенез у культурі трансформується в культурогенез, де до координати майбутнього додається актуалізація минулого як феномен зберігання традиції, національних шкіл культуротворчості тощо. Регенерацію та збереження культурних практик пов'язують з екосистемою. Французький теоретик екосистем Е. Морен свідчить про те, що природний та культурний виміри екосистеми корелюють, а екосистема, щоб зберегти власні ресурси у процесі свого функціонування, звертається до своїх метафізичних витоків (Морен, 1992).

Особливо актуальним є осмислення екосистемного підходу до музичної творчості, зокрема виконавства. Вищезгаданий науковець визначає, що холізм (примат системного цілого) як фундаментальний принцип системної цілісності має корелювати з антихолізмом (домінанта частини системи). Антихолізм — це залежність від особливого, від частини, що дає програму особистісного виміру, у цьому випадку — людиновимірності творчості, яка пов'язана з традицією, національною вдачею, усім тим, що утворює цілісність як самодостатню культурну реальність.

Безперервна регенерація, перманентний процес оновлення дозволяє осмислити той факт, згідно з яким будь-яке виконавство має звертатися до своїх першовитоків. І лише тоді воно буде цілісним, гармонійним і самодостатнім, коли перетвориться в екосистему, коли петля рекурсії як звернення до етнокультурних витоків, національних традицій, найкращих виконавських прикладів, своєрідних прийомів виконавства тієї чи іншої персоналії, до своєрідного тезаурусу майстерності перетвориться на провідний принцип виконавської культури.

Системогенез виконавського мистецтва пов'язаний з орієнтацією на антропні, семіологічні і візуальні виміри музичного мистецтва. Ракурс на ту чи іншу засаду задає напрям системної діяльності, можливість реалізувати той чи інший потенціал виконавської діяльності. Виконавство не може бути позбавлене антропного виміру, адже знакові нотації, інтерпретації музики, пов'язані з нотаційними системами, з візуальною презентацією цих систем, тобто записом

систем нотації, становлять достатньо широке поле тих інновацій, які мали місце у ХХ ст.

Можна стверджувати, що системогенез виконавської діяльності базується на тих відомих парадигмах, які існують не лише в музиці, а й в інших видах мистецтва. Міметична система — роби, як я, — це навчання за допомогою чуттєвого спілкування, досвіду показу, вправ, як потрібно грати. Увесь цей корпус навчання формується на тому, що здійснюється корпус вмінь і формуються навички майстерності. Цей вимір виконавства є міметичним, пов'язаним із системою навчання в результаті контакту в комунікативному середовищі.

Наступна модель — логістична. Відповідно до неї, педагог означає структурні системотворчі компоненти і в результаті певної раціоналізації майстерності визначає своєрідні алгоритми виконавства, які стосуються певної виконавчої школи: національної, регіональної. Зрештою, формується ще одна система — рефлексивна, яку не можна назвати сумою чуттєвих та раціональних констант, але вона базується на їхній єдності, на знаковому контексті як на єдності означуваного та означального і визначається як суто рефлексивний феномен, що презентує певну особистість, персоналію, розвиток її даних.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальнокомунікативні аспекти функціонування художнього образу досліджувалися в роботах П. Анохіна (1876), А. Арєф'євої (2018), Ю. Легенького (2022), С. Неретіної (1999) та ін. Екосистемні ознаки культурогенезу, зокрема в музиці, розглядалися у працях Е. Морена (1992), М. Кисильова, Т. Гардащука, К. Зарубицького (2006), О. Зінкевич (1992) та ін. Культурологічні аспекти антропологічного, феноменологічного визначення музичного феномену в контексті виконавської діяльності набули відображення в дослідженнях Б. Гнидь (2002), Л. Кияновської (1998), О. Козаренка (2000), І. Коновалової (2023), І. Стравінського (1978) та ін. Однак проблема цілісного системного аналізу виконавського мистецтва ще є малодослідженою.

Мета статті — визначити системотворчі напрями трансформації виконавчої діяльності в музиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. У вокальному мистецтві найважливіший фактор — це ситуація втрати голосу в просторі технічних інновацій. Це пов'язане з тим, що виконавство виразилося в диспозиції звук — голос. Звучна матерія вокалу зовсім не є голосом, а більшою мірою презентує мікси звучання на основі тієї чи іншої обробки виконавських технологій. Явище «співати під фанеру» стало достатньо поширеним, навіть легітимним фактором вокальної індустрії сучасної культури. У цій ситуації актуальна проблема втрати традиції, креативного витoku співочої культури. Проте креативність, за С. Неретіною, як перехід з небуття в буття є також й перехід з буття в буття, що є творчістю, є перехід з буття в небуття, що є деградацією творчості (Неретіна, 1999).

Усе це описується одним виміром — креативність, яка формується на різних ступенях існування творчого акту. Важливо, що креація — це інтуїція християнської культури, яка походить у музиці від православного співу, монодій, ангельського співу, що спадає з висот духу. Креація — це гармонія сутнього, яка є самодостатнім онтологічним виміром звука, подобою ангельського співу. Звичайно, ці конотації належать до ортодоксальної православної естетики, але про них варто згадати, щоб усвідомити, що голос — не є звук, а звук — не є голос. Голос — це самодостатній образ персональності виконавця, що формується на основі певної вокальної школи, зокрема школи М. Гарсії, Ф. Ламперті, К. Еверарді, в Україні — це львівська школа В. Висоцького.

Виникає креативна ситуація, у межах якої вокальне небуття сучасної культури підмінюється анонімним звучанням у комунікативному середовищі шоу-бізнесу, рок-оперних інсталяціях. Найважливіше продемонструвати, що психологофізіологічні, естетичні, художні та специфічно виконавські ознаки (персональні й імперсональні інтонації) орієнтовані на ту чи іншу традицію вокальної школи. В інструментальному виконавстві ситуація приблизно та сама, але тут інструмент бере на себе левову частку презентації звучної матерії, від нього залежить 50% виконавського потенціалу, якщо міркувати про інструменталізм як про фактор виконавства.

Вокальна педагогіка — це не лише виокремлена сфера становлення голосу. Так, зокрема традиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського свідчать про те, що тут сформована школа вокальної виконавської майстерності. У Київській консерваторії в різні часи викладали відомі українські педагоги вокалу, які здобули освіту в Європі, зокрема М. Мякиш. Однією з провідних професорок вокалу була М. Донець-Тессейр, котра фактично створила школу креативного виховання співочої культури.

С. Сонкі (Зонкінд) — артист опери, котрий створив раціональну школу вокалу, звертав увагу на принципи теорії звукодобування. Керування диханням він вважає найголовнішою умовою раціональної постановки голосу. Артист намагається здійснити наукове обґрунтування принципів, відповідно до яких і узгоджує теорію. Отже, теорія дихання має передумови володіння звукодобуванням, під яке підводиться ґрунтовна теоретична база. Зрештою, можна зазначити, що автор фокусується на діафрагматичному типі дихання, котре за сильнішого вдихання поєднується з боковим типом. Затримка дихання, уміння тримати верхню частину грудної клітки в розширеному стані й володіти скороченнями діафрагми в процесі видихання є результатом того, що формується повільне і рівномірне дихання.

Такий тип володіння співом орієнтований на своєрідну гімнастику дихання та на певну економію видиху, що доповнює картину співу, яка створюється як система виразності звука. С. Сонкі запозичує свою систему зі старої італійської та нової французької шкіл, які суттєво відрізняються — одна орієнтована на міметизм, а інша — на логоцентризм.

У Києві формується ще один підхід, який можна охарактеризувати як креативну педагогіку М. Донець-Тессейр. Фактично засновниці підходу вдалося «примирити» емпіричне та раціональне начала вокального інструментарію. Методика М. Донець-Тессейр відрізнялася тим, що високі технічні здібності в режимі колоратурного і лірико-колоратурного сопрано давалися на уроках за допомогою показу, буквального повторення голосу професора, адже модуляція артикуляційної системи щоразу модифікувалась під того чи іншого виконавця.

Методику М. Донець-Тессейр вирізняли як академічність, так і висока культура співу. Вона чітко розподіляла свій курс на виконання правил звукодобування та здобуття інтерпретативних можливостей власного співу, і таким чином тримала жорстокий дисциплінарний режим щодо технологій створення звука. Її прийоми не були суто раціональними, шаблонними схемами, педагогиня пильну увагу приділяла вокальній техніці та здібностям кожного виконавця, звертала увагу на темброві здатності виконавця, намагалася їх розвинути; уникала одноманітності, гомогенізації, нівелювання тембру і шукала цікаві можливості забарвлення голосу в молодих співаків, завдяки котрим вона фактично й здобула славу як педагог. Якщо охарактеризувати манеру звукодобування в школі М. Донець-Тессейр, то потрібно відзначити завжди високі позиції, світлий, яскравий, блискучий, співучий звук. З 1927 по 1939 рр. Марія Едуардівна працює в Київській опері, має неабиякий успіх.

Природна вишуканість, темперамент і шик були властиві їй натурі. Можна зазначити, що майстриня приділяла немало уваги розвитку в студента майстерності, справжньої творчості. Ця креативна, творча настанова робить її методику неперевершеною. М. Донець-Тессейр приділяла багато уваги як правильному співочому диханню, так і артикуляції, сценічній поведінці, що створювало загальний психологічний настрій та образ у виконавстві оперних партій. Сутність креативної педагогіки, якщо можна так її назвати, полягає в тому, що потрібно замість емпіризму мімезису та абстрактної логістики звукодобування вдатись до системи методик, які поєднують той та інший вимір, але моделюють їх у повноцінному творчому процесі, виконанні і формуванні сценічного образу.

Цей тип, характерний для Київської вокальної школи, зокрема для згаданої М. Донець-Тессейр, яка беззаперечно є носієм і фундатором рефлексивної системи креативного вокалу, презентує складові системогенезу виконавської майстерності загалом. Отже, система виконання вокального твору має міметичну, логістичну та рефлексивні підсистеми, які актуалізуються виконавцем у потрібному часі й просторі формування твору.

Звичайно, важливу роль, особливо в другій половині ХХ ст., відіграє візуальний поворот, коли зростає свобода фіксації аудіовізуальної інформації і намічається розвиток трансформації вокальних технологій, які формують нові жанри, способи виробництва й споживання звучної матерії. Найбільше наближеним до цих трансформацій системогенезу виконання музики є композитор. Адже, як ми продемонстрували на прикладі вокального мистецтва, справжні досягнення відбуваються лише тоді, коли композитор працює для певного виконавця, знає його музичну фактуру, можливості звукодобування. Таким чином, виникає цілісний художній образ аудіовізуальних проєктів, які мають сучасну естетичну цінність і впливають на всі інші художні практики. Однією з креативних стратегій розвитку виконавської майстерності є синтез мистецтв як система видовищної артикуляції образу.

Ідея синтезу в музиці виникла як реакція на відображення живописності композиторської творчості, що можна пов'язати з «Картинками з виставки» М. Мусоргського, «Трьома картинами Пауля Клеє» Е. Денісова. Слід зазначити, що діалог живопису і музики живить творчість А. Шенберга, а його дружба з В. Кандинським вилилася в цікаві роздуми про асоціативний простір єднання музики й живопису, особливо абстрактного живопису. Питання стосовно того, наскільки абстрактний живопис і живопис фігуративний ближче підходять до природи музики, більше орієнтоване на смак, адже не можна знайти бодай одну закономірність і вважати, що абстрактне мистецтво ближче до музики, ніж конфігуративний живопис.

Взаємодія візуального ряду і ряду музичного відбувається у просторі сучасного виконавства як потреба дедалі більше вносити візуальні реалії. Відомим експериментатором синтезу мистецтв є Д. Кейдж, який буквально перетворює свої партитури на піктограми — сучасні символи зображальної культури. Адже не тільки такий спосіб нотацій слугує засобом інтенсифікації аудіовізуальної інформації в музиці. Крім Д. Кейджа, відомі композиції М. Кагель з його «інструментальним театром», «орнітологічні» композиції О. Мессіана, в українській музиці синтетизм музики, танку, живопису стає витоком

творів Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова та ін.

Важливо також відзначити ще один місток, який формує виконавську майстерність, — інтерпретацію хореографічних творів у музиці, а потім уже візуалізацію балетних спектаклів. Зокрема це характерно для хореографії Д. Балланчіна, музики І. Стравінського, в Україні — Р. Поклітару, хореографа-постановника, який працює в багатьох країнах світу.

Утім цей шар досліджень, що стосується хореїчного виміру мистецтва як єдності експресивних і конструктивних мистецтв, потребує окремого синтетичного дослідження виконавства в царині синтезу мистецтв, де конститутивним інструментом стає танок. Це ще одна система системогенезу музики, яка входить у світ сцени і тісно співпрацює з танком і всією тканиною зображальності, що походить від сценографії, костюма та ін. Виконавські можливості стають не такими бінарними, розкривають відношення виконавець — інструмент і опосередковують їх сценою. Виконавство вже належить не одній людині, а багатьом, особливо це актуально в балеті, хоровій творчості, де домінує гуртовий спосіб виконавства.

Рефлексія, що використовує аналогію слова, словесний поетичний текст у музиці, є плідною культурологічною інтерпретативною конструкцією, пов'язаною з танком, поліфонією, пластикою тощо. Не менш важливою є ситуація, коли виконавець залишається сам на сам з інструментом і вже не розділяє себе та інструмент. Їхні відносини втрачають ознаки бінарності, протистояння інструмента. Інструмент ніби «продовжує» тіло виконавця, як і, навпаки, — інструмент стає органічним, набуває тілесної харизми виконавця, його школи, інтонування, способу інтеракції.

Так, М. Бежар виконує візуальну інтерпретацію музики М. Равеля, його досвід демонструє візуальну інструментальність, що стає головним значущим засобом інтерпретації. Візуальна інтерпретація музичного простору «Місячного П'єро» відбулася у творчості режисера К. Хартмана і П. Булеза, які утворюють своєрідний палімпсест, один текст. Досвід його екранізації свідчить про те, що твір оживає в іншому контексті, виникає система тієї візуальності, яка

не була можливою без екрану. Участь екранних видів мистецтв, режисерської роботи завершується тим, що формується ще один простір креативності, який засвідчив у свій час Шенберг, але зараз він досягає свого парадоксального загострення, а інколи абсурдного осмислення.

Загалом ця візуалізація здійснюється в межах культури хіп-хопу, адже можна помітити, як орнаментально формуються структури, конфігурації синтетичної пластики-музики. Це свідчить, як простір рефлексії над музичним твором починає звучати в ритмі неортодоксальної естетики. В українській культурології проблематика онтології музичного твору піднімається як системне бачення єдності виконавської діяльності та композиторського задуму. Так, зокрема І. Коновалова відмічає: «Художній твір “детермінований суб’єктивно-психологічними мотивами композитора-автора, музичний твір на глибинному рівні несе відбиток світоглядних та аксіологічних орієнтацій творчої індивідуальності, її особистісний смисл. У структурі музичного твору закладена амбівалентність, властива академічному музичному мистецтву як звукочасовому, процесуальному виду художньої творчості, результати якої об’єктивуються в знаково-символічній формі та аудіальному вираженні, у практиці живої художньо-виконавської реалізації. У зв’язку із цим, розуміння семантичної специфіки музичного твору виникає на основі диференціації його двох буттєвих іпостасей — потенційно-подієвої, фіксованої (музичний твір як текст) та реально-подієвої (твір як акустичний феномен, звучення подія буття). Окреслені іпостасі вможливають віднесення музичного твору до провідних різновидів музично-художньої, і ширше — культурної практики — композиторства і виконавства» (Коновалова, 2023, с. 84–85).

Театральне буття музичного твору має своєрідну культурно-історичну антропологію. Можна стверджувати, що сценічні імпульси надають можливості трансформувати задум, перетворити його на своєрідну систему деконструкції. Така деконструкція музичного простору, який починає працювати з культурним контекстом культури хіп-хопу, поєднує мотиви, фрагменти творів для кларнета, свідчить про те, що, зокрема, образ П’єро «живе» в зовсім іншому просторі, далекому від комедії дель арте. Він існує в сучасних техногенних конотаціях зовсім іншої

сцени, яка поєднує ексцентрику, непередбачену поведінку, сценографію, рекламні ходи, музично-поетичний лексикон тощо. Це пов’язано з амбівалентністю персонажів, відкритістю сучасної сцени і свідчить про те, що художній образ переживає друге дихання, нове системне народження.

На правах цитат у твір входить музика Стравінського. Усі ці цитати не просто уподібнюються до ігрової, бурлескної стихії, а несуть вокальну «пантоміму» і елементи кабарежного театру. Виникає гострий, відкритий музичний простір, що надає того неповторного образу, який утворюється не як цитатність постмодерного типу, а як одна тканина, де «Місячний П’єро» поєднує немало творів і перетворює їх на одну сценічну картину місячного світла, яке вібрує, трансформує й створює екранну версію аури комедії дель арте.

Це нова форма прочитання твору, діалогічно розкритий дискурс різних концептів — філософських, релігійних, літературних, поетичних, театральних, які в постмодерному дискурсі синхронізуються з музикою, звуком, що актуалізує досвід як нововіденської школи, так і синкрети І. Стравінського, а також пошук новітнього сценізму, де танок стає засадою певної ретроінсталяції. Остання фактично ніби тримає реконструкцію твору в режимі інтроверсій, що свідчить про новий стиль музичного і візуального паралелізму, який виникає на основі міксів з класичного або авангардного мистецтва. Так відбувається певний палімпсест, нашарування звукових стихій, театралізація як новітня реінсталяція того задуму, який здійснив Шенберг. Більше того, долучаються візерунки мелодій інших авторів.

Гіперінсталяція — це закономірний елемент симбіозу і системогенезу музичної культури, адже такі міксування, палімпсести, це по суті постмодерний спосіб прочитання творів, який підживлюється і оновлюється інтепретативними можливостями бінарного локалізму й виникає між інструментами та виконавцями. Цей потенціал ще не вичерпаний, він ніколи не буде вичерпаним, оскільки кожен виконавець надає свій імпульс, свою можливість перефразування, інтонування та презентації мистецького твору.

Отже, для визначення доміант системогенезу виконавського мистецтва ми обрали лише фрагменти, «епізоди» системотворчості в музиці. Це педагогічний вимір, що дозволяє експлікувати, міметичний, логістичний, рефлексивний аспекти виконавства; це вимір синтезу мистецтв, який допомагає означити хореїчні витоки виконавства за доміантою танку; це принцип інсталяції (візуальної мізансцени), який актуалізується в техноматичних композиціях сучасної музики і радикально змінює сучасне виконавство, робить його більш комунікативно відкритим, діалогічним.

Висновки. Системогенез як культурогенез виконавського мистецтва у ХХ ст. дедалі більше стає сценічним, музика більше орієнтована на комунікативну сцену. Комунікативна сцена набуває тих ознак *estesis*, які є ретрансляцією,

презентацією, інсталяцією і всіма системами кінематики дискурсу — вербального, музичного, інструментального. Має місце не лише синтез, але й нове дихання, нове прочитання твору. Так, твір «Місячний П'єро» в цьому випадку стає певним алгоритмом розуміння синтезу та синкрес сучасного світу музики. Не можна уявити виконавську систему як екосистему, якщо не визначити феномен виконавства як онтологічний предикат музики загалом.

Перспективи подальшого культурологічного дослідження музичного виконавства вбачаються як у визначенні загальних екосистемних детермінант формування музичного процесу, так і диференційних розробках, присвячених вивченню окремих виконавських шкіл.

Список посилань

- Анохин, П. К. (1978). *Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы*. Наука.
- Ареф'єва, А. Ю. (2018). Креативні засади вокальної педагогіки: культурно-історичні паралелі. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету. Матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки (14–19 травня 2018 року)*, 188–191.
- Гнидь, Б. (2002). *Виконавські школи України*. НМАУ.
- Зінькевич, О. С. (1992). Український авангард. *Музика*, 4, 4–5.
- Кисельов, М. М., Гардащук, Т. В., & Зарубицький, К. Є. (2006). *Екологічні виміри глобалізації*. Парапан.
- Кияновська, Л. (1998). *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Сполох.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка.
- Коновалова І. Ю. (2023). *Рецепція поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. Культура України, 80*, 82–88.
- Легенький, Ю. (2022). *Українська національна мода ХХ століття: образ і міф*. Університет «Україна».
- Неретина, С.С. (1999). *Тропы и концепты*. ИФРАН.
- Morin, E. (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature*. (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (Transl. and Introd.). Peter Lamg.
- Stravinsky, V., & Craft, R. (1978). *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster.

References

- Anokhin, P. K. (1978). *Selected Works. Philosophical aspects of the theory of functional system*. Nauka. [In Russian].
- Arefieva, A. Y. (2018). Creative principles of vocal pedagogy: cultural and historical parallels. *The unity of teaching and research is the main principle of the university. Materials of the summary scientific-practical conference of teachers, doctoral students and postgraduate students of the Faculty of Philosophical Education and Science (May 14–19, 2018)*, 188–191. [In Ukrainian].
- Gnyd, B. (2002). *Performing schools of Ukraine*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Zinkevych, O. S. (1992). Ukrainian avant-garde. *Muzyka*, 4, 4–5. [In Ukrainian].
- Kyselov, M. M., Hardashchuk, T. V., & Zarubytskyi, K. E. (2006). *Ecological dimensions of globalization*. Parapan. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. (1998). *Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era*. Spolokh. [In Ukrainian].

- Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka. [In Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu. (2023). Perception of the concept of “musical work” in modern scientific discourse. *Culture of Ukraine*, 80, 82–88. [In Ukrainian].
- Lehenkyi, Y. (2022). *Ukrainian national fashion of the XX century: image and myth*. Universytet “Ukraina”. [In Ukrainian].
- Neretyna, S. S. (1999). *Tropes and Concepts*. YFRAN. [In Russian].
- Morin, E (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature*. (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (Transl. and Introd.). Peter Lang. [In English].
- Stravinsky, V., & Craft, R. (1978). *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster. [In English].

Надійшла до редколегії 10.06.2023

Є. Ю. Ареф'єва

доктор філософії, старший викладач, кафедра музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

Ye. Arefieva

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.06*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.06)
УДК 78.071.1(477)

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ «ГУКА ДУША ГОСПОДАРЯ...» ЮРІЯ АЛЖНЕВА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

Т. І. Клюка

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка,
м. Полтава, Україна
klukochka1987taty@gmail.com

T. Kliuka

Taras Shevchenko Luhansk National University, Poltava, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-0278-3059>

Т. І. Клюка. Хоровий концерт «Гука душа Господаря...» Юрія Алжнева: жанрово-стильові та композиційні особливості

Стаття присвячена музикознавчому аналізу хорового концерту «Гука душа Господаря...» для мішаного хору а capella відомого харківського композитора Юрія Алжнева. У розвідці аналізуються музична драматургія твору в її проекції на особливості реалізації основних компонентів системи виражальних засобів, що використовує автор у цьому творі. Основна ж увага фокусується на аналізі композиційних (формоутворюючих) та жанрово-стильових аспектів цього концерту. Констатується, що композитор створив у цьому творі доволі цікаву й індивідуалізовану музичну драматургію, у якій вміло використав і розширив можливості простої куплетної форми, інтегрувавши в неї елементи інших, складніших формоструктур.

Ключові слова: *композиторська творчість, українські композитори, Юрій Алжнев, хорова музика, хоровий концерт, жанрово-стильові особливості, музична форма.*

T. Kliuka. Choral concert “The soul calls for an owner...” by Yuri Alzhnev: genre-stylistic and compositional features

The relevance of the research. The musical work of the well-known Ukrainian composer, a bright representative of the Kharkiv school of composers — Yuri Alzhnev — is widely known and respected in the modern musical culture of Ukraine. The artist is the author of a large number of large-scale and small-scale works for symphony and chamber orchestras, orchestra and ensemble of folk instruments, a significant number of choral, vocal, vocal-symphonic works, theatre music, separate compositions for various instruments and instrumental ensembles, etc. Today, the most significant samples of Yuri Alzhnev's works are deservedly within the scope of scientific and research attention of domestic musicologists. After all, these works are now increasingly

being performed by leading Ukrainian groups and soloists, on concert stages in various regions of Ukraine and abroad. At the same time, many bright musical compositions of the artist, which were created by him in recent years and represent a high artistic value, remain out of research attention. One of such opuses in Yuri Alzhnev's creative portfolio is the choral concert “The sound of the Master's soul...” for a mixed unaccompanied choir, in which national features of Ukrainian traditional choral singing and original author's decisions regarding the organization of the compositional structure and stylistic filling of the work are skilfully and highly artistically interwoven.

The purpose of this article is to identify the compositional and genre-stylistic features of Yuri Alzhnev's choral concert “The sound of the Master's soul...” for a mixed a capella choir, through a musicological analysis of this work.

At the heart of **the methodology** of the work are the methods and techniques of musicological analysis used in theoretical musicology. In particular, this is a method of complex analysis, which is used in the implementation of a holistic analysis of a selected piece of music, as well as separate theoretical methods: genre and style analysis, analysis of musical form, intonation analysis, analysis of elements of musical language. In addition, systematic and system-forming methods, the method of comparative analysis, methods of systematization, synthesis, and generalization are involved in the work methodology.

The results obtained in the course of achieving the goals in this article are focused on revealing the compositional and genre-stylistic features of the choral concert “The sound of the Master's soul...” for a mixed a capella choir, through the musicological analysis of this work.

The novelty of the work lies in the fact that the choral work of the famous Ukrainian composer Yuri Alzhnev in recent years has found its musicological interpretation for the first time in the form of his choral concert “The soul calls for an owner...” The genre-

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

stylistic and compositional specifics of this work are defined, the authorial approaches to the realization of this composition in the outlined aspects are summarized.

The practical significance of the performed musicological analysis of the selected work lies in the possibility of using it in the study of the musical work of modern Ukrainian composers, disciplines related to musical composition and choral art, as well as a musicological supplement to the use of this music in concert performance practice.

Conclusions. Turning to the creation of his choral concert “The soul calls for an owner...” Yurii Alzhniev chose this genre typical for choral music, relying mostly on a complex of traditional means and canons. At the same time, he created a rather interesting and individualized musical drama in this work, in which he skilfully used and expanded the possibilities of a simple verse form, integrating features of the three-part and rondo forms into it. In terms of style, the composer, once again, significantly enriches the relatively traditional musical presentation of the concert, “decorating” it with intonation freshness, interesting textural and compositional solutions, “spiciness” of harmonic language, etc. At the same time, the intonation basis of the work radiates its deep national character and belonging to the Ukrainian choral tradition. This is the essence of the authorial musical and linguistic specificity and the originality of Yurii Alzhniev’s choral style, which was deeply and vividly manifested in the choral concert “The soul calls for an owner...”

Keywords: *composer’s creativity, Ukrainian composers, Yurii Alzhniev, choral music, choral concert, genre-stylistic features, musical form.*

Постановка проблеми та її актуальність. Музична творчість знаного українського композитора, яскравого представника харківської композиторської школи — Юрія Алжнева — є широко відомою і шанованою в сучасній музичній культурі України. Митець є автором великої кількості масштабних і малих творів для симфонічного й камерного оркестрів, оркестру та ансамблю народних інструментів, значної кількості хорових, вокальних, вокально-симфонічних творів, театральної музики, окремих композицій для різних інструментів та інструментальних складів тощо (Ігнатченко, 2001). Нині найзначніші зразки композиторського доробку Ю. Алжнева заслужено потрапляють у поле науково-дослідницької уваги вітчизняних

музикознавців. Адже ці твори нині дедалі частіше звучать у виконанні провідних українських колективів і солістів, на концертних сценах різних регіонів України та зарубіжжя. Водночас багато яскравих музичних композицій митця, що були створені ним в останні роки та становлять високу художню цінність, поки перебувають поза дослідницькою увагою. Одним з таких опусів у творчому портфелі Ю. Алжнева є хоровий концерт «Гука душа Господаря...» для мішаного хору без супроводу, у якому вміло й високохудожньо переплітаються національні елементи українського традиційного хорового співу й оригінальні авторські рішення організації композиційної структури і стильового наповнення твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Плідна й багатогранна композиторська творчість Ю. Алжнева нині в українському музикознавстві привертає дедалі більшу увагу як авторитетних вітчизняних науковців, так і молодих дослідників, аспірантів, магістрантів тощо. Музиці композитора, зокрема його вокально-хоровій творчості, уже присвячено немало різних наукових праць, як-от: статті, розвідки, тези доповідей тощо. Важливим ареалом музикознавчої інформації щодо хорової творчості композитора слід уважати також і декілька фундаментальних дисертаційних досліджень, у яких музиці митця присвячуються окремі їх фрагменти чи підрозділи. Серед найвідоміших і найґрунтовніших наукових розвідок слід означити наукові статті й дисертації Г. Бреславець (2018), Н. Гречухи (2007), Т. Ключки (2022), А. Мізітової (2005), В. Осипенко (2005), О. Заверухи (2013; 2017), Л. Шаповалової (1999) тощо. Але всі ці праці не розглядають хорову творчість композитора останніх років, зокрема і його хорового концерту «Гука душа Господаря...».

Мета статті — виявити композиційні і жанрово-стильові особливості хорового концерту Ю. Алжнева «Гука душа Господаря...» для мішаного хору а capella в результаті здійснення музикознавчого аналізу цього твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концерт для мішаного хору без супроводу «Гука душа Господаря...» написано у 2020 р., і він є однією з останніх хорових робіт Ю. Алжнева. Твір присвячено академічній хоровій

капелі «Почайна» та її керівникові, народному артисту України О. Жигуну. Композитор задля написання цього твору звернувся до поезії сучасної української поетеси Н. Фурси, зокрема до однойменного її вірша «Гука душа Господаря...». Це невеликий вірш духовно-філософського змісту, у якому авторка порушує одну з відвічних проблем людини, пов'язаних із сенсом життя, пошуком душевної гармонії.

Основним смисловим посилом цього поетичного тексту постає ідея протиріччя між душевною сферою людини, її емоціями, мріями і бажаннями, з одного боку, та реальною фізичною дійсністю, яка зазвичай не співпадає з першою та обмежує людські душевні пориви і рефлексії — з іншого. Така невідповідність актуалізує значення фатуму, невідворотності людської долі, її відносної «запрограмованості», що й визначає відповідний емоційно-психологічний тонус й образний зріз твору. Отже, загальний настрій музики цього хорового концерту скеровано переважно до аскетичного, стримано-сумного забарвлення.

Слід зазначити, що композитор у своєму творі загалом базується на традиційних канонах хорового письма. Навіть більше того — обираючи жанр хорового концерту, він йде шляхом його лаконізації, що, зрозуміло, повністю відповідає змістовій формі і розміру обраної літературної основи (як відомо, усі попередні хорові концерти автора є якщо не циклічними, то значно більшими за розмірами). Тому лаконічність музичного вислову в цьому вірці хорового концерту простежується в таких особливостях: по-перше, цей концерт є одночастинним; по-друге — невеликим за розмірами (його тривалість близько 10 хвилин); по-третє — у його основу закладено типову формоструктуру, властиву саме невеликим жанровим вірцям; по-четверте — однамітний тональний план (соль-мінорна тональність протягом усього твору).

Зважаючи на специфіку поетичної структури літературного тексту, композитор обирає і найорганічнішу музичну структуру для втілення відповідного ідейно-образного задуму, а саме — куплетну форму. Зрозуміло, що в процесі формування музичної драматургії у творі ця формоструктура зазнає певних видозмін. Відсутність у

поетичному тексті повторних рефренів зумовила автора музики обрати саме просту куплетну форму, тобто без використання приспівів.

У зв'язку із цим композитор обирає нетипове, навіть несподіване для сучасної академічної музики рішення — використати репризні повторення для кожного куплету, які він залучає в першій половині своєї партитури. Таким чином, музичний виклад перших трьох куплетів повністю ідентичний та повторюється без змін. Драматургічний же розвиток, у цьому випадку, відбувається виключно у площині літературно-поетичного тексту. Структура музичного куплету є доволі типовою, вона чітко поділяється на фрази, речення й періоди, а за своєю структурою радше нагадує просту тричастинну безрепризну форму (ABC).

Розпочинається твір одноктовою хоромним акордом, поданим на гранично тихій звучності (*ppp*), витриманим під ферматою і в надзвичайно повільному темпі (*Largo*) та який базується на основі тонічної чистої квінти. Він звучить прийомом «закритим ротом» і на фонемі «Мм...». З точки зору формоутворення, цей конструкт, зважаючи на його обмежену музичну інформативність, не можна вважати повноцінним вступом до твору. Радше за все, його мета, окрім загального налаштування хору, полягає в попередньому відтворенні емоційно-образного «підніжжя», яке передбачається зі вступом основного музичного тексту.

Композитор вміщує стрічки вірша в п'ятидольну музичну конструкцію (розмір 5/4), яка домінує протягом усього куплету. Більше того, ямбічна структура перших слів початкових речень у цьому випадку потрапляє в хореїчну музичну облямівку, що змінює алгоритміку наголосів у словах та додає вислову характерного «архаїчного» забарвлення. Музичний виклад куплету розпочинається тихо, у повільному темпі (*Andante, scordato*), на витриманому органному пункті домінантового тону в басовій партії, з поступовим вступом наступних голосів. Основний мелодичний рух, що відбувається в партіях сопрано й альтів, подається терцієвим викладом, чітко структурується на фрази і речення та зовсім не виходить за межі класичної

тональної системи. За своєю фактурою і стилістикою такий музичний виклад нагадує спокійно-ліричний народно-хоровий спів.

Певну метроритмічну свіжість у другому періоді куплету (цифра 3, *Meno mosso*) утворює тривале, розтягнуте на декілька тактів синкоповане затримання мелодії в партії жіночих голосів, яке «суперечить» органному пункту басів та продукує дещо хиткий, нестійкий розвиток. У результаті раптового сплеску пасажу вгору паралельними терціями й шістнадцятими тривалостями музичний рух ніби витікає на «пагорб» світлішої і чіткішої звучності, яка осяяна вже світлою мажорною тональністю (сі-бемоль мажор), підвищеною гучністю (*sf<ff*) тощо. Щільна акордова фактура терцієвої структури, елементи пунктирності надають звучанню відкритого, дещо фанфарного забарвлення. Це пояснюється тим, що смисловий акцент поетичного тексту («Щоб вийшли жорна!..») в цьому куплеті припадає саме на цей фрагмент. Отже, це і стає кульмінаційним гребнем (і музичним, і драматургічним) цілого куплету. Поверненням у попередній емоційний стан характеризується наступна цифра (цифра 4, якою і завершується куплетна структура), утворюючи своєрідне обрамлення цього компонента музичної форми.

Зовсім іншу особливість музичного розвитку становить наступний фрагмент (цифра 5). Значно активніший рух, оснований на фігурах із використанням шістнадцятих тривалостей та поданий принципом діалогічної переклички (навіть близький до імітаційних структур), створює нестійкий, але динамічний хвилеподібний розсип, що приводить до утвердження багатократного октавного повторення з поступовим інтенсивним нашаруванням секундових і терцієвих звучностей. Цей фрагмент у контексті формоструктури твору, безумовно, відіграє роль зв'язки між куплетами. На роль приспіву він явно не підходить, адже: по-перше — не має власного літературного тексту і проводиться вокалізом, по-друге, є доволі коротким (6 тактів), по-третє і головне — він не має чітко вираженого мелодико-тематичного абрису, який за своєю функцією мав би перевершувати в цьому аспекті заспів. Більше того, у цьому фрагменті (у його фактурному типі) можна помітити навіть

елементи інструментальності. А отже, в умовах акапельного формату, він і виконує функцію замінника інструментального програву.

Цікаве рішення щодо розвитку музичної драматургії твору вибрано автором далі. Після проведення третього куплету зв'язка вже розгортається зовсім по-іншому. Вона не тільки не відтворюється буквально (як це було раніше), а й взагалі значно трансформується і переростає в зовсім інший музичний фрагмент (цифри 6, 7). Від попереднього матеріалу лишаються лише окремі інтонаційні абрис-натяки і окремі елементи фактурної організації. Активний компонент (фігурація шістнадцятими) звучить уже у півторакратному дробленні, тобто подається секстолями; мелодичний його конкур набуває варіантного перетворення; принцип діалогічного перегукування голосів уже здобуває реальне імітаційне викладення. Отже, за своїм драматургічним значенням, ця зв'язка, яка значно розростається і динамізується, виходить уже на рівень окремої структурної одиниці — епізоду.

Інтенсивний розвиток за секвенційним принципом сприяє доволі динамічному наростанню напруження й експресії та приводить спочатку до багатооктавного тутійного скандування цього мотивного елемента в його збільшенні (восьмими тривалостями), а далі — і в тривалому скандуванні доволі громіздкого й нестійкого (основаного на структурі зменшеної акордики з додаванням сторонніх хроматичних тонів) акордового конструкта широкими кроками, поданими четвертними тривалостями та в низхідному русі. Безумовно, за рівнем свого напруження та драматизму останні такти цього фрагмента і становлять головну кульмінацію усього твору.

Вступ останнього четвертого куплету (цифра 8) повертає початкове наповнення твору. Це підтверджують і динаміка, і темп, і врівноважена ритмічна статика. Його мелодичний контур чітко відрізняється від попередніх куплетів, адже він оснований на матеріалі третього періоду основного куплету. Інтонаційний рух спрямовано у зворотному напрямі, тобто вниз, а роль органного пункту відіграє вже верхній голос, адже смисловий посил поетичного тексту в цьому місці фокусується на запереченні попередньої думки за допомогою додавання частки «не»

(тобто «Не котяться, не котяться, два камені...»). Форма куплету скорочена (вилучено перше речення другого періоду), але за своїм розміром він не поступається попереднім, насамперед у результаті додаткових побудов, доповнень-перекличок і повторів окремих обертів. Саме завдяки ним у музиці постійно обертається основний поклик вірша — «гука душа Господаря...»

Стрімкий гамоподібний рух терцієво-секстової структури, що приводить до тонального переходу в паралельний мажор, втілює настання другої кульмінації твору (цифра 11), яка підсилена не лише динамічним планом (*ff<fff*), а й передусім літературно-текстовим шаром. Саме тут звучить головне, сповнене глибинного філософського змісту запитання «Що робити?...» («Що робити має перед цими воротами?»). Тому саме цей момент, хоча і поступається рівнем свого драматизму головній кульмінації в епізоді, стає тут саме смисловою кульмінацією всього твору.

Завершується концерт невеличкою кодою, яка становить буквально повторення перших чотирьох тактів основного куплету та подальшого кадансового його завершення у тривалому й звуковому розчиненні тонічного акорду, що поступово згасає. Таке композиційне рішення, спрямоване на утворення хоча й невеликої, але доволі тотожної арки, яка обрамляє твір, задає посил на невирішеність поставленої проблеми, на запитання, які залишилися без відповіді.

Отже, з погляду форморганізації твору можемо відзначити в ньому доволі цікавий та оригінальний підхід композитора, що дозволив йому створити конструкцію на основі простої куплетної форми з епізодом, яка повністю відповідає драматургічним завданням її літературної основи. Водночас форма цієї композиції містить і беззаперечні елементи тричастинності. У цьому випадку слід розглядати перші три куплети з буквально повторенням їх музичного матеріалу в експозиційній єдності, а доволі розряджений і хиткий епізод — як розробковий фрагмент. У такому випадку наступний четвертий куплет постає скороченою репризою (вилучено другий період), та ще й з ознаками дзеркальності (починається на матеріалі останнього періоду куплету).

Також, окрім тричастинності, у формоструктурі концерту можемо углядіти й елементи рон-

до, адже, як відомо, тип старовинного рондо є дуже наближеним до куплетної форми. І тут роль рефрену має відігравати саме та невеличка міжкуплетна зв'язка разом з інтонаційно близьким їй епізодом, а самі куплети стають рондо-епізодами. У цьому випадку навіть буквально повторення перших куплетів не заперечуватиме рондо-форму, оскільки змінним матеріалом у них залишається саме літературний текст.

Перейдемо далі до огляду стильової специфіки цього хорового концерту. Композитор обрав за його основу типовий для хорової музики жанровий інваріант хорового концерту з певними ознаками партесного співу, основуєчись у ньому здебільшого на комплексі традиційних засобів і композиційних підходів.

З одного боку, можна відзначити: структурну рельєфність, стійкість і чіткість компонентів форми; здебільшого класичне голосоведіння; мелодико-тематичні структури, викладені гамоподібним рухом на основі паралельних терцій чи секст; характерні прийоми і типи викладу хорової фактури, зокрема залучення органних пунктів та педалей, багатооктавні унісони, мотивно-інтонаційні діалоги, переклички і поліфонічно-підголоскові елементи. Опора на традиційність простежується й в ладотональному аспекті, а це — переважне використання звичайного мажоро-мінору, яке іноді порушується появою низького другого (дорійського) ступеня (як, наприклад, наприкінці четвертого куплету), одноманітність тонального плану тощо.

З іншого боку, окремі музично-мовні компоненти в цьому творі часто мігрують за межі класичного хорового вислову. Так, можемо спостерігати в партитурі концерту: тривалі фактурні виклади на основі перманентного синкопованого затримання; кадансові розв'язання, що не завжди типові для класико-романтичної гармонії; часті секундові нашарування вертикалі, які приводять до утворення кластерних і частково кластерних (мішаних на основі терцієвої і секундової структур) акордових співзвуч; виходи на нестійкі й тривалі гармонічні блукання, створені на основі зменшеної септакордики, зокрема з додаванням інших хроматичних тонів (фрагмент у кульмінації). Остання особливість

є надзвичайно типовою для пізньоромантичної і постромантичної музичної традиції.

Висновки. Звертаючись до створення свого хорового концерту «Гука душа Господаря...», Ю. Алжнев зупинився на виборі типового для хорової музики жанрового інваріанта, базуючись у ньому здебільшого на комплексі традиційних засобів і канонів. Водночас він створив у цьому творі доволі цікаву й індивідуалізовану музичну драматургію, у якій вмilo використав і розширив можливості простої куплетної форми, інтегрувавши в неї елементи тричастинної і рондо форм. У стильовому аспекті, композитор, знову-таки, істотно збагатив відносно традиційний музичний виклад концерту, «оздоблюючи» його інтонаційною свіжістю, цікавими фактурними і композиційними рішеннями, «пряністю» гармонічної мови тощо. Водночас інтонаційна основа твору випромінює глибоку його національну характерність і належність саме до української хорової традиції. У цьому і полягають сутність музично-мовної авторської специфіки

й оригінальність хорової стилістики Юрія Алжнева, що глибоко та яскраво проявилася в хоровому концерті «Гука душа Господаря...».

Перспективи подальших досліджень. У наступних статтях маємо намір проаналізувати жанрово-стильові особливості й інші хорові твори Ю. Алжнева, написані ним в останні роки (зокрема це суголосся-кантата «Libertas! Свобода!» на тексти Г. Сковороди, хорова симфонія «За чумацьким шляхом...» на поезію В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко та за народними піснями та ін.), з метою виявлення індивідуальних особливостей й узагальнення особливостей реалізації жанрово-стильової сфери хорової творчості композитора зазначеного часу. Крім того, актуальне й подальше, ґрунтовніше вивчення власне самого хорового концерту «Гука душа Господаря...» з точки зору різноманітних аспектів теоретичного музикознавства, як-от: специфіка хорового письма, особливості образної драматургії твору, поглиблена характеристика музичної мови тощо.

Список посилань

- Бреславець, Г. М. (2018). *Реконструкція фольклорного тексту в українській музичній культурі останньої третини ХХ — початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата наук, Харківська державна академія культури]. Харківська державна академія культури.
- Гречуха, Н. (2007). *Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття* [Дисертація кандидата наук, Київський національний університет культури і мистецтв]. Київський національний університет культури і мистецтв.
- Заверуха, О. (2013). Специфіка хорового письма Ю. Алжнева (на прикладі ліричного суголосся «Рідне Около»). *Таврійські студії. Мистецтвознавство*, 4, 97–102.
- Заверуха, О. (2017). Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*, 57, 54–61.
- Ігнатченко, Г. І. (2001). Алжнев Юрій Борисович. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк (Ред.), *Енциклопедія сучасної України* (Т. 1., с. 380–381). Поліграфкнига.
- Клюка, Т. (2022). Хорова творчість Ігоря Гайдена та Юрія Алжнева в аспекті жанрової систематизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 57, 1, 131–136.
- Мізітова, А. (2005). Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 10, 39–59.
- Осипенко, В. (2005). *Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева)* [Дисертація кандидата наук, ХНУМ ім. І. П. Котляревського]. ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Шаповалова, Л. (1999). Авторська концепція жанру хорового концерту в творчості Ю. Алжнева. В *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: Мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. (с. 39–43). ГЛАС.

References

- Breslavets, H. M. (2018). *Reconstruction of the folklore text in the Ukrainian musical culture of the last third of the XX and the beginning of the XXI century* [Thesis, Candidate of Sciences, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].

- Hrechukha, N. (2007). *Neomythological trends in the choral art of Ukraine in the 1980s-1990s*. [Thesis, Candidate of Sciences, Kyiv National University of Culture and Arts]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Zaverukha, O. (2013). Features of Yurii Alzhniev's choral writing (on the example of the lyrical consonance "Ridne Okolo"). *Tavriiski studii. Mystetstvoznavstvo*, 4, 97–102. [In Ukrainian].
- Zavierukha, O. (2017). Choral writing as an embodiment of the artistic content of a musical text. *Culture of Ukraine*, 57, 54–61. [In Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. I. (2001). Alzhniev Yurii Borysovykh. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M. H. Zhelezniak (Eds.), *Encyclopedia of modern Ukraine*. (Vol. 1, pp. 380–381). Polihrafknyha. [In Ukrainian].
- Kliuka, T. (2022). Choral works of Ihor Haydenko and Yurii Alzhniev in the aspect of genre systematization. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 57, 1, 131–136. [In Ukrainian].
- Mizitova, A. (2005). Sound paths of the new generation of Kharkiv composers. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 10, 39–59. [In Ukrainian].
- Osypenko, V. (2005). *Structural and semantic invariant of a choral concert (on the material of choral works by Yurii Alzhniev)*. [Thesis, Candidate of Sciences, I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts]. I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Shapovalova, L. (1999). The authorial concept of the genre of choral concert in the works of Yurii Alzhniev. In *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: Mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo* (pp. 39–43). GLAS. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 12.06.2023

.....
T. I. Клюка

аспірантка, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Полтава, Україна

.....
T. Kliuka

postgraduate student, Luhansk Taras Shevchenko National University, Poltava, Ukraine

.....

ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ ПІСЕНЬ ДЖ. ГЕРШВІНА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО ДИСКУРСУ

Р. В. Ніколенко

Харківська державна академія культури, м. Харків
 nikolenko.roksana@gmail.com

R. Nikolenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
<https://orcid.org/0000-0002-4538-2095>

Р. В. Ніколенко. Фортеп'яні транскрипції пісень Дж. Гершвіна в контексті сучасного виконавського дискурсу

У статті розглянуто специфіку виконавського втілення збірки фортеп'яних транскрипцій *Songbook* Дж. Гершвіна відомими сучасними піаністами Д. Ахацом, М. Ендресом, М.-Р. Делоркою, Ф. Брале, А. Тривато, М. Заккарією, Е. Фаньйоні. На основі аналізу інтерпретаційних версій визначено основні тенденції в інтерпретації транскрипцій, що склалися в сучасному виконавському дискурсі. Перша тенденція передбачає творче переосмислення гершвінівського оригіналу в результаті внесення у нього суттєвих змін, завдяки яким виконавець стає умовним співавтором. Друга тенденція полягає у прагненні точно донести всі нюанси композиторського задуму, дотримуючи авторських ремарок, зафіксованих у нотному тексті.

Ключові слова: *інтерпретаційні версії, виконавський дискурс, тенденції, Songbook, транскрипції, Дж. Гершвін.*

R. Nikolenko. Piano transcriptions of G. Gershwin's songs in the context of contemporary performance discourse

The relevance of the article. The works of George Gershwin always attract the attention of the modern academic music community. Well-known performers include the artist's opuses in their repertoire and release albums with his music. Also, the organization of the *George Gershwin International Music Competition*, which has been held in New York since 2013, can serve as evidence of significant interest in the music of G. Gershwin.

The purpose of the article is to determine the main trends in the interpretation of G. Gershwin's *Songbook*, which have developed in the modern academic performance discourse.

The methodology is based on an integrative approach, and involves the use of analytical, systematic,

structural-functional, comparative and inductive methods.

The results. There are many ways of interpreting G. Gershwin's piano transcriptions have been formed in the contemporary performance discourse. Working with the composer's musical text, each pianist reveals various figurative and substantive facets in the *Songbook*. However, in this variety of performing approaches, some constant aspects of interpretation are still traced, thanks to which it is possible to single out certain trends that have developed in modern performing practice.

Conclusions. Based on the analysis of the interpretive versions, the main trends in the interpretation of transcriptions that have developed in the modern performance discourse have been determined. The first trend involves a creative reinterpretation of the Gershwin's originality, by making significant changes to it, thanks to which the performer becomes a conditional co-author. The second trend consists in the exact transfer of the composer's intention, recorded in the musical text.

The practical significance. The material of the article can be used in the further study of the specifics of the performance interpretation of G. Gershwin's music, as well as in the study of the artist's work in a special piano class, courses of the music history and the analysis of musical forms.

Keywords: *interpretive versions, performance discourse, trends, Songbook, transcriptions, G. Gershwin.*

Актуальність теми дослідження. Творчість відомого американського композитора Дж. Гершвіна незмінно привертає увагу сучасної академічної музичної спільноти. Знані виконавці долучають опуси митця до свого репертуару та випускають релізи альбомів із його музикою. Також свідченням значного інтересу до композиторського доробку Дж. Гершвіна може слугувати організація *George Gershwin International Music Competition*, що з 2013 р. відбувається у Нью-Йорку (<http://gershwincompetition.org>).

Постановка проблеми. Значну популярність серед академічних музикантів здобули фортепіанні твори Дж. Гершвіна. До найбільше знаних та часто виконуваних належать транскрипції його власних пісень *George Gershwin's Songbook* (1932). Нині існує значна кількість інтерпретаційних версій цієї збірки, які демонструють досить різнопланові, а інколи навіть протилежні способи виконавського втілення гершвінівської музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання щодо специфіки виконавського втілення фортепіанної музики Дж. Гершвіна неодноразово розглядали в музикознавчих дослідженнях. Фундаментальний теоретичний та виконавський аналіз *Songbook* представлено у праці Дж. М. Рейгарда (Reighard, 1993). Особливості ритміки, фактури та застосування техніки страйд у фортепіанних опусах Дж. Гершвіна розглядаються П. Ютрою (Jutras, 2011). Спостереження щодо стилістики гершвінівських транскрипцій, а також аналіз форми окремих мініатюр представлені в дисертації Хсу Юнь-Лін (Hsu, 2000). Цікавою є у світлі пропонованої теми й стаття Я. Воскобойнікова, присвячена розгляду питання інтерпретації фортепіанних творів Дж. Гершвіна в академічній виконавській традиції. На прикладі транскрипції *The man I love*, науковець виявляє виконавські завдання, що постали перед музикантами, та доходить висновку про те, що для створення правильної інтерпретаційної версії транскрипцій Дж. Гершвіна музикант має вирішити комплекс завдань, які пов'язані з розумінням як сутності духу епохи, у яку творив композитор, так і актуалізації музичного висловлювання відповідно до потреб сучасної слухацької аудиторії (Воскобойніков, 2020, с. 445–446). Проте поза фокусом наукової уваги сучасних учених лишаються певні тенденції в інтерпретації фортепіанної музики американського композитора, які простежуються в сучасній виконавській практиці та є пов'язаними з різними підходами до втілення композиторського задуму.

Мета статті — визначити основні тенденції в інтерпретації *Songbook* Дж. Гершвіна, які склалися в сучасному академічному виконавському дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині на інтернет-ресурсах можна віднайти сім CD-альбомів, присвячених фортепіанній творчості Дж. Гершвіна. Деякі з них є монографічними, інші ж репрезентують виключно *Songbook*. У зв'язку із цим, слід розглянути специфіку виконавських втілень фортепіанних транскрипцій Дж. Гершвіна, проаналізувавши означені альбоми у хронологічній послідовності.

Перший альбом, *Gershwin complete piano works*, (1989) записаний шведським класичним піаністом та композитором Дагом Ахацем (*Dag Achatz*). Музикант веде активну концертну діяльність, а його репертуарні інтереси зосереджені на творчості композиторів-романтиків, джазовій музиці (Дж. Гершвін, Л. Бернстайн) та маловідомих широкому загалу митців (Г. П'єрне, Л. Больдеман). Також він є переможцем декількох престижних конкурсів (конкурс Рудольфа Ганца в Лозанні (1960) і конкурсу Марії Каллас в Барселоні (1964)) (*Dag Achatz Biography* by Robert Cummings nd).

Інтерпретуючи *Songbook*, Д. Ахац творчо переосмислює багато аспектів гершвінівського нотного тексту, а також змінює оригінальний порядок чергування транскрипцій, представлених у збірнику, створюючи таким чином власний виконавський умовний цикл. Водночас він формує загальну виконавську драматургію циклу за принципом контрасту, постійно чергуючи між собою рухливі та повільні п'єси, а для початку та завершення обирає схожі за образним ладом лірично-світлі транскрипції *The man I love* і *Liza*, утворюючи таким чином своєрідну арку. Зазначимо, що це дослідження має на меті систематизувати за допомогою узагальнення даних досвід виконавського прочитання *Songbook* та виявити таким чином певні тенденції, що склалися в сучасній виконавській практиці щодо втілення цієї збірки. Тому ми обмежимося спостереженнями щодо загальних принципів інтерпретації *Songbook* піаністами, проаналізуємо окремі транскрипції, які ілюструють обраний кожним виконавцем спосіб репрезентації гершвінівської музики, що втілюється і в інтерпретації інших мініатюр із цієї збірки.

У першому обраному Д. Ахацем творі, *The man I love*, наявні невеликі *rubato*, а також відхилення

від ритмічного рисунка, означеного композитором. Наприклад, у першому реченні першого розділу піаніст виконує пунктирний ритм підкреслено коротко, а у другому — змінює означений ритмічний рисунок на рівні восьми (т. 10). У серединному розділі цього твору музикант трохи раніше грає останню чверть у т. 21. Інші виконавські знахідки стосуються незначних змін штрихів, зазначених у нотному тексті (музикант інколи замінює *non legato* на *staccato* та арпеджує окремі акорди в основній темі мініатюри). Окрім цього Д. Ахац певним чином «втручається» і в мелодичну лінію, додаючи нові звуки в пасажі в репрізі п'єси (т. 28). Така своєрідна виконавська свобода надає інтерпретаційній версії твору елементу імпровізаційності, певним чином наближуючи її до джазової манери музикування.

Виразно демонструє творче переосмислення оригіналу інтерпретація *Oh, lady be good*. У цій п'єсі Д. Ахац дещо коригує динамічний план. На початку твору піаніст уникає яскравого звучання, віддаючи перевагу *mp* замість означеного композитором *mf*, а також рельєфно підкреслює пунктир у такті 7 за допомогою несподіваної зміни динаміки з тихої на яскравішу. Досить показовим у цьому сенсі є і несподіваний динамічний спад від *ff* до *p* у межах трьох тактів (17–19) у серединному розділі п'єси. Іншою особливістю інтерпретації піаністом *Songbook* є рельєфне, інколи навіть перебільшене, увиразнення акцентів та синкоп за точного дотримання всіх композиторських штрихових ремарок. Такий виконавський підхід спостерігається у *Fascinating rhythm*, *Swanee*, *Nobody but you*, *Sweet and Low down*, *Strike up the band*.

Наступний альбом, *George Gershwin Songbook, Rhapsody in blue and other works for piano*, (2011) належить німецькому піаністу М. Ендресу (*Michael Endres*). Музикант «має широкий репертуар і великий інтерес до виконання менш популярних композиторів, таких як Л. Годовський, Ч. Айвз, Е. Трубін і є одним із трьох піаністів, що записали всі 400 танців Ф. Шуберта (з яким у нього особлива спорідненість)» (*Michael Endres Biography*, nd). М. Ендрес провадить активну виконавську і звукозаписувальну діяльність та є лауреатом кількох престижних конкурсів (там само).

М. Ендрес творить власний виконавський цикл, подаючи транскрипції в іншому порядку, який відрізняється від представленого в збірнику Дж. Гершвіна, та розміщує їх за принципом контрастного зіставлення ліричних та моторних творів. Проте, на відміну від Д. Ахаца, М. Ендрес не намагається обривати цей виконавський цикл п'єсами, схожими за наповненням, а навпаки, обирає контрастні за образним строем транскрипції для початку та завершення *Songbook*, а саме *The man I love* та *I got rhythm*.

Загалом інтерпретація М. Ендреса відзначена точнішим прочитанням нотного тексту. Піаніст уникає втручання в мелодико-інтонаційну та ритмічну структуру транскрипцій, проте вносить певні незначні корективи щодо штрихів, динаміки та агогіки, творчо переосмислюючи їх. Наприклад, *The man I love* він грає в доволі рухливому темпі, м'яким співучим туше, інтенсивно використовуючи *rubato* та здійснюючи значні сповільнення наприкінці окремих фраз. Саме така манера подачі, із темповими відтяжками як наприкінці, так і в середині фраз, наявна у виконавському прочитанні *Fascinating rhythm*, *Oh, lady be good*, *Somebody loves me* та багатьох інших транскрипцій.

В інтерпретації *Swanee* творча робота музиканта зосереджена на переосмисленні штрихової та динамічної складової нотного тексту. Він підкреслює штрих *staccato* в основній темі, водночас акцентовані акорди, що трапляються в подальшому розвитку транскрипції, виконує досить м'яким туше. Щодо коректив динамічного плану варто відзначити «відтягування» появи *crescendo* в другому реченні (тт. 7-8) й уникання яскравого звучання на *ff*.

Інший аспект втілення композиторського задуму твору демонструє інтерпретація *Do it again*. У ній, окрім певних коректив композиторських штрихових ремарок, (наприклад, у тт. 21–22, де піаніст замінює *non legato* у партії лівої руки на легке *staccato*), М. Ендрес майстерно виявляє темброво-виражальні можливості верхнього та середнього регістрів фортепіано, завдяки чому виникає враження певної діалогічної взаємодії голосів у насиченій поліфонізованій фактурі.

Протилежний підхід до виконавської інтерпретації *Songbook* представлено в альбомі

Gershwin: Songbook — 18 pieces for piano (2013) хорватсько-німецького піаніста, композитора та диригента М.-Р. Делорко (*Mario Ratko-Delorko*). Музикант провадить активну концертну діяльність, виступає в країнах Європи, США, Азії та має широкий репертуар, що охоплює творчість композиторів різних епох — від бароко до сучасності (Ratko Delorko, 2022). Окремий інтерес для М.-Р. Делорко становить джазова музика. Він випустив альбом з усіма фортепіанними творами Дж. Гершвіна та в дуєті зі знаним німецьким джазовим піаністом К. Спенделем реалізував спільний творчий проєкт *Jazz meets Classic*. (PROGRAMS. Classical, romantic and contemporary programs. Enjoy!, nd). Очевидно, що досвід джазового музикування М.-Р. Делорко вплинув на манеру виконавської подачі гершвінівських транскрипцій.

Під час інтерпретації *Songbook* М.-Р. Делорко зберігає оригінальний порядок транскрипцій, представлений у збірці, проте відхиляється від нотного тексту, вносячи в нього суттєві корективи щодо фактури, динаміки, агогіки. Музична форма п'єс здебільшого лишається без змін¹. Таким чином, піаніст наближує виконання п'єс до джазової манери, репрезентуючи їх тематичний матеріал подібно до того, як зазвичай джазмени опрацьовують тему джазового стандарту, створюючи на її основі власну імпровізацію.

У першій транскрипції *Clap Yo' hand* М.-Р. Делорко дещо видозмінює мелодичну лінію, додаючи невеликий висхідний пасаж на початку основної теми в першому розділі та в її репризному проведенні. У репрізі п'єси певної модифікації зазнає партія лівої руки: замість рівномірного руху чвертями, музикант грає пунктирний ритм, повторюючи двічі співзвуччя, які в оригінальному варіанті припадають на кожну четверть такту. Окрім цього піаніст досить вільно трактує композиторські ремарки, а також штрихові та динамічні позначення. Наприклад, у тт. 5–6 у партії лівої руки, що основана на фактурній формулі «бас-акорд», він грає *staccato* замість *non legato*, а загальний динамічний план формується за принципом контрастних несподіваних різких зіставлень *f* та *p*, що суперечить композиторському задуму. Схожий підхід до інтерпретації композиторського тексту простежується і в

наступних п'єсах: *Do do do, I'll build the stairway to paradise, Oh, lady be good, Sweet and low down*.

Інший аспект виконавського прочитання М.-Р. Делорко гершвінівських транскрипцій пов'язаний із вільним *quasi*-імпровізаційним трактуванням метроритмічної основи творів, що демонструє, зокрема, інтерпретаційна версія *The man I love*. Піаніст здійснює доволі відчутні відхилення від темпу (раптові прискорення або сповільнення, які допомагають підкреслити певні моменти у становленні музичного образу). У цьому сенсі досить показовим є перехід до теми серединного розділу: у межах одного такту музикант прискорює першу та другу долю, а наступні третю та четверту долі робить значне *ritenuto*.

Наступний альбом, реліз якого також відбувся у 2013 р., — **George Gershwin Piano works**, випущений французьким класичним піаністом та диригентом Френком Бралé (*Frank Braley*). Виконавську кар'єру піаніст розпочав у 1991 р., здобувши першу премію на міжнародному Конкурсі імені королеви Єлизавети. Від цього моменту музикант провадить активну концертну та звукозаписувальну діяльність. Репертуар Ф. Бралé містить значну кількість творів французьких композиторів, а також опуси В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана (*Frank Braley (Piano, Conductor), 2021*).

Як і більшість піаністів, чії виконавські версії *Songbook* було розглянуто, Ф. Бралé на основі збірки Дж. Гершвіна створює власний виконавський цикл, подаючи твори за принципом темпових контрастів (чергування повільних та рухливих п'єс). Окрім цього, Ф. Бралé, як і Д. Ахач, створює певну арку розпочинаючи та закінчуючи збірник з подібних за образним змістом мініатюр (*The man I love* та *Liza* відповідно). Проте виконавський підхід Ф. Бралé є більш академічним. Піаніст намагається найточніше донести всі нюанси композиторського задуму та не прагне виявити власне виконавське *Я* за допомогою певних модифікацій оригіналу. Його виконавська індивідуальність проявляється у філігранній відточеності фраз, майстерному, інколи ледь помітному *rubato*, витонченості темброво-динамічної палітри звучання інструменту.

1. Виняток становить *I got rhythm*, де піаніст додає власну віртуозну коду, основану на тематичному матеріалі другого розділу п'єси.

У *The man I love* Ф. Брале увиразнює лірико-просвітлений музичний образ. За допомогою різного туше він розкриває тембральну природу різних регістрів фортепіано: у верхньому регістрі — світлий колорит, а в середньому та нижньому регістрах — м'які, насичені барви звучання. Подібне виявлення тембрових можливостей регістрів є визначальною ознакою виконавського прочитання всіх наступних транскрипцій, проте найяскравіше це проявляється саме в ліричних мініатюрах із насиченою, поліфонізованою фактурою (*Somebody loves me, Do it again, That certain feeling*).

Виразно демонструє обраний піаністом виконавський підхід і інтерпретація *Oh, lady be good*. Зберігаючи єдність метроритмічної пульсації, Ф. Брале виконує невеликі *rubato*, що допомагають підкреслити переходи від однієї фрази до іншої, а також зміни динамічних нюансів, означених у нотному тексті.

Дещо схожий підхід до виконавського втілення *Songbook* репрезентовано й на наступному за хронологією альбомі — **George Gershwin *The complete piano works***, випущеному у 2014 р. італійським піаністом та органістом А. Тровато (*Andrea Trovato*). Музикант є лауреатом багатьох престижних національних та міжнародних конкурсів, провадить активну виконавську діяльність, виступаючи як сольо, так і у складі камерних ансамблів, а його репертуар охоплює творчість композиторів різних стилів та епох (*ANDREA TROVATO, piano, nd*).

Подібно до Ф. Брале, А. Тровато чітко дотримує всіх композиторських ремарок, означених у нотному тексті та, як і більшість інших піаністів, обирає довільний порядок п'єс, проте не прагне розмістити їх за принципом контрасту. Він починає збірку з трьох рухливих мініатюр (*Swanee, Nobody but you, I'll build a stairway to paradise*), а потім, після чергування кількох контрастних за образним змістом п'єс, у середині виконавського циклу розташовує по дві подібні (наприклад, дві ліричні: *That certain feeling, The man I love*, після яких йдуть дві рухливі: *Clap Yo' hand, Do do do*).

Під час виконання транскрипцій із *Songbook* А. Тровато обирає переважно стримані або помірно-рухливі темпи, що дозволяє максимально рельєфно виявити всі штрихові та динамічні

переключення та в певному сенсі деталізувати фактуру. Виняток становлять лише *Fascinating rhythm, Sweet and low down*, які інтерпретуються піаністом у швидкому темпі в підкреслено віртуозній манері. Ці дві транскрипції сприймаються надзвичайно цілісно, неначе на одному диханні, завдяки майстерній структурі наскрізної драматургічної лінії, плавності переходів від одного розділу до іншого, ретельній продуманості динамічного плану та філігранному поданню фраз.

Показові для розуміння специфіки інтерпретації транскрипцій є також інтерпретаційні версії *Do it again* та *I got rhythm*. У першій з означених транскрипцій А. Тровато прагне рельєфно виявити всі елементи насиченого фактурного викладу. Піаніст грає транскрипцію в розміреному темпі із мінімальним використанням педалі, підкреслюючи таким чином штрихові та динамічні нюанси фактури. Також він здійснює ледь помітні *rubato* та за допомогою віднайдення м'якого теплого тембру середнього та світлого ніжного звучання верхнього регістрів яскраво увиразнює голоси фактури, створюючи враження їх діалогічної взаємодії. Під час інтерпретації другої транскрипції А. Тровато обирає помірний темп, виразно виявляючи всі штрихові зміни і робить яскраві динамічні переключення, підкреслюючи контрастність тематичного матеріалу твору. Проте варто зауважити, що в цій мініатюрі наявний єдиний випадок внесення ледь помітних корективів, оскільки музикант арпеджує витримані співзвуччя в середньому та нижньому голосах фактури в переході до повторення основної теми в експозиції (тт. 17–21).

Наступні два альбоми, випущені італійськими піаністами та композиторами М. Заккарією (***Gershwin Complete piano works***, 2017) і Е. Фаньйоні (***Gershwin Songbook***, 2021), демонструють протилежні підходи до виконавського прочитання *Songbook*.

М. Заккарія (*Maurizio Zaccaria*) має широкий репертуар, що охоплює як класичну, так і сучасну музику. Записав декілька монографічних альбомів із творів Д. Скарлатті, Л. Бетховена, Дж. Гершвіна, Ж. Массне. Був відзначений на багатьох престижних фортепіанних конкурсах, зокрема на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ф. Ліста (*About me, nd*).

Інтерпретуючи *Songbook*, піаніст дотримує оригінального порядку слідування п'єс, представленого у збірнику, проте не намагається створити цільний виконавський цикл. Музикант розбиває всі мініатюри на три умовні мікроцикли (по шість п'єс у кожному), розміщуючи між ними інші п'єси Дж. Гершвіна. Його виконавський підхід відзначається прагненням якомога повніше донести композиторський задум, що проявляється в уважному ставленні до нотного тексту: філігранній відточеності фраз, штрихів, ретельній продуманості драматургічної лінії кожної окремої мініатюри, точному втіленню агогіки, позначеної в нотному тексті.

Як приклад, наведемо інтерпретаційні версії 'S *Wonderful* та *Strike up the band*. У першому творі М. Заккарія розкриває його легкий, безтурботний музичний образ. Він обирає стриманий темп та мінімальне використання правої педалі, що дозволяє підкреслити легке *staccato* в лівій руці та акценти на синкопах у мелодичній лінії. Точно дотримуючи усіх ремарок щодо динамічних нюансів та філіруючи закінчення фраз, виконавець досягає плавності, безперервності розвитку драматургії п'єси. Інтерпретація другого з означених творів також відзначена філігранністю фразування та продуманістю усіх деталей. Піаніст увиразнює яскраві динамічні і штрихові переключення в стриманому темпі, підкреслюючи метроритмічну пульсацію короткою ритмічною педаллю на опорні долі такту, або ж на акцентовані синкопи, що дозволяє підкреслити урочистий, маршовий образ транскрипції.

Творча діяльність Е. Фаньйоні (*Enrico Fagnoni*) різноманітна та багатогранна. Він провадить активну викладацьку та виконавську діяльність, має широкий репертуар та регулярно бере участь у багатьох музичних заходах, співпрацюючи із відомими солістами, класичними та джазовими ансамблями, симфонічними оркестрами (*Il grande pianista Enrico Fagnoni in concerto*, 2019).

Особливістю альбому *Gershwin songbook* (2021) є наявність не тільки виконавських версій усіх 18 транскрипцій, а й їх аранжування, здійснені Е. Фаньйоні. Проте в контексті статті розглянемо виконавську інтерпретацію оригінальних транскрипцій Дж. Гершвіна. Як і багато

інших піаністів, Е. Фаньйоні створює власний виконавський умовний цикл, не дотримуючи оригінального порядку розміщення п'єс та подає їх за принципом темпового контрасту. Як Д. Ахац і Ф. Брале, він обирає для початку та завершення свого виконавського циклу п'єси, схожі за образним змістом: лірично-світлі *Do it again* і *The man I love*. Щодо специфіки виконавського втілення мініатюр, варто відзначити, що інтерпретатор загалом дотримує оригіналу (композиторського тексту), проте інколи дещо коригує мелодичну лінію, додаючи до неї мелізматіку, невеликі низхідні та висхідні пасажі чи арпеджування окремих акордів. Такий спосіб виконавської подачі обирається піаністом для більшості транскрипцій. Однак під час інтерпретації окремих мініатюр, піаніст все таки вносить корективи й до їх метроритмічної організації. Одним із прикладів такого творчого переосмислення оригінального нотного тексту є інтерпретаційна версія *Somebody loves me*, де, окрім прикрашання та певної видозміни мелодичної лінії, піаніст робить значні темпові відхилення в межах твору, що створює враження *quasi*-імпровізаційності музичного висловлювання та певним чином наближає його до джазової манери виконання. Подібне умовно імпровізаційне трактування метроритмічної основи спостерігається і в інтерпретації *Liza*, 'S *Wonderful*.

Висновки. У сучасному академічному виконавському дискурсі сформувалося багато підходів до інтерпретації фортепіанних транскрипцій Дж. Гершвіна. Працюючи із композиторським текстом, кожен піаніст розкриває в *Songbook* різноманітні образно-змістовні грані, доводячи тим самим невичерпне багатство інтерпретаційного потенціалу музики американського композитора. Проте в цьому різноманітті виконавських підходів все ж простежуються деякі сталі аспекти інтерпретації, завдяки яким можна виокремити певні тенденції, що склалися в сучасній виконавській практиці.

Одна із них полягає у творчому (інколи навіть досить суттєвому) переосмисленні оригіналу, коли виконавець неначе стає співавтором та вносить свої корективи до нотного тексту, змінюючи метроритмічну основу, мелодичну лінію, штрихи та динаміку. Ці корективи можуть бути

пов'язані з прагненням музикантів наблизити власні інтерпретаційні версії до специфіки джазової виконавської традиції, у якій превалює імпровізаційне начало.

Друга тенденція є протилежною та полягає у прагненні точного донесення композиторського задуму, що передбачає точне слідування усім ремаркам та вказівкам композитора, зафіксованим у нотному тексті без внесення коректив, котрі б суттєво змінили образний зміст оригіналу.

Слід відзначити, що більшість музикантів, незалежно від манери виконавського осмислення нотного тексту транскрипцій, не дотримують порядку п'єс, представленого у збірці *Songbook*, а створюють власні виконавські умовні цикли. Таким чином інтерпретатори неначе починають із композитором своєрідний творчий діалог та

переосмислюють композиційно-драматургічну структуру збірки.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні уявлень про специфіку виконавського втілення музики Дж. Гершвіна. У цьому контексті доцільно розглянути питання про те, чи проявляються означені в наведеному дослідженні тенденції у виконавських інтерпретаціях інших фортепіанних творів митця (наприклад, фортепіанній версії *Rhapsody in blue* та численних фортепіанних мініатюрах), та яка з означених тенденцій виявляється превалюючою у сучасному виконавському дискурсі? Наукової уваги вартує детальніше вивчення творчої діяльності піаністів-інтерпретаторів творів Дж. Гершвіна.

Список посилань

- Воскобойніков, Я. (2020). Джазові транскрипції Джорджа Гершвіна в фортепіанному виконавстві академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*, 19 (19), 429–448.
- About me. (nd). Maurizio Zaccaria Pianist. <https://mauriziozaccaria.weebly.com/about.html>
- ANDREA TROVATO, piano (nd). KNS Classical — Distinguished Classical Artists. <https://www.knsclassical.com/artist/andrea-trovato/>
- Dag Achatz Biography by Robert Cummings (nd). Allmusic. <https://www.allmusic.com/artist/dag-achatz-mn0001468730/biography>
- Frank Braley (Piano, Conductor) (2021). The Bach Cantatas Website. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Braley-Frank.htm>
- G. Gershwin International music competition 2013 (nd). G. Gershwin International Music Competition. <http://gershwincompetition.org/Archive2013.html>
- George Gershwin and Earl Wild [Doctoral Dissertation, Ohio State University]. Ohio State University. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1261407378
- Gershwin, George (1932). *George Gershwin's Songbook*. (Score). (First Edition). New World Music Corp, 1919–1931. (collection issued 1932), Reprinted: Miami: Warner Brothers Music. (Original work published 1919).
- Hsu, Y-L. (2000). *Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild* [Doctoral Dissertation, Ohio State University]. Ohio State University.
- Il grande pianista Enrico Fagnoni in concerto (2019). CasertaCE — Il tuo quotidiano online. <https://casertace.net/il-grande-pianista-enrico-fagnoni-in-concerto/>
- Jutras, P. (2012). George Gershwin: An American original In R. P. Anderson (Ed.), *The pianist's craft: Mastering the work of great composers* (pp. 243–262). Scarecrow Press.
- Michael Endres Biography (nd). Michael Endres Pianist. <https://michaelendres.com/michael-endres-biography/>
- PROGRAMS. Classical, romantic and contemporary programs. Enjoy! (nd). Ratko Delorko — Pianist, Composer, Educator. <https://www.delorko.com/portfolio/programs/>
- Ratko Delorko (2022). Alchetron Free Social Encyclopedia for the World. <https://alchetron.com/Ratko-Delorko>
- Reighard, M. (1993). *A theoretical and performance analysis of the eighteen transcriptions from George Gershwin's Songbook* [Doctoral dissertation, University of Oklahoma]. OU Domain via ProQuest Digital Dissertations.

References

- Voskoboinikov, Ya. (2020). Jazz transcriptions of George Gershwin in the piano performance of the academic tradition. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 19 (19), 429–448. [In Ukrainian].
- About me. (nd). Maurizio Zaccaria Pianist. <https://mauriziozaccaria.weebly.com/about.html>. [In English].

- ANDREA TROVATO, piano (nd). KNS Classical — Distinguished Classical Artists. <https://www.knsclassical.com/artist/andrea-trovato/> [In English].
- Dag Achatz *Biography by Robert Cummings* (nd). Allmusic. <https://www.allmusic.com/artist/dag-achatz-mn0001468730/biography>. [In English].
- Frank Braley (*Piano, Conductor*) (2021). The Bach Cantatas Website. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Braley-Frank.htm>. [In English].
- G. Gershwin *International music competition 2013* (nd). G. Gershwin International Music Competition. <http://gershwincompetition.org/Archive2013.html>. [In English].
- George Gershwin and Earl Wild. [Doctoral Dissertation, Ohio State University]. Ohio State University. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1261407378. [In English].
- Gershwin, George (1932). *George Gershwin's Songbook*. (Score). (First Edition). New World Music Corp, 1919–1931. (collection issued 1932), Reprinted: Miami: Warner Brothers Music. (Original work published 1919). [In English].
- Hsu, Y-L. (2000). *Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild* [Doctoral Dissertation, Ohio State University]. Ohio State University. [In English].
- Il grande pianista Enrico Fagnoni in concerto* (2019). CasertaCE — Il tuo quotidiano online. <https://casertace.net/il-grande-pianista-enrico-fagnoni-in-concerto/> [In Italian].
- Jutras, P. (2012). George Gershwin: An American original In R. P. Anderson (Ed.), *The pianist's craft: Mastering the work of great composers* (pp. 243–262). Scarecrow Press. [In English].
- Michael Endres *Biography* (nd). Michael Endres Pianist. <https://michaelendres.com/michael-endres-biography/> [In English].
- PROGRAMS. *Classical, romantic and contemporary programs. Enjoy!* (nd). Ratko Delorko — Pianist, Composer, Educator. <https://www.delorko.com/portfolio/programs/> [In English].
- Ratko Delorko (2022). Alchetron Free Social Encyclopedia for the World. <https://alchetron.com/Ratko-Delorko>. [In English].
- Reighard, M. (1993). *A theoretical and performance analysis of the eighteen transcriptions from George Gershwin's Songbook* [Doctoral dissertation, University of Oklahoma]. OU Domain via ProQuest Digital Dissertations. [In English].

Надійшла до редколегії 07.06.2023

Р. В. Ніколенко

доктор філософії (музичне мистецтво), старший викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків

R. Nikolenko

Doctor of Philosophy (Musical Art), Senior lecturer of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ПРОБЛЕМИ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ СПОРТИВНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УКРАЇНІ

К. І. Шкурєєв

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
shkuryeyev-ki@hotmail.com

K. Shkuryeyev

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6574-7955>

К. І. Шкурєєв. Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців в Україні

Зазначено, що спортивний бальний танець не втратив актуальності навіть у найбільше постраждалих внаслідок збройної агресії регіонах України, вкотре доводячи право на розвиток у вітчизняному культурному просторі. Підкреслено, що масовість, ґрунтованість на фундаментальних ідеях й образах буття зумовлюють потенційну широку цільову аудиторію учнів, інтерес до змагань, і це далі сприятиме відновленню турнірів і зростанню потреби у вищій професійній освіті діячів цього виду хореографічного мистецтва. Виявлено, що професія вчителів танців є перспективним напрямом роботи ЗВО. Водночас визнано, що підготовка фахівців цього напрямку потребує подальшої спеціалізації та інституціоналізації. Висновано — кар'єра фахівців зі спортивних бальних танців полягатиме у здійсненні клубно-турнірної діяльності й організації навчального процесу відповідним чином.

Ключові слова: спортивні бальні танці, бальний танець, змагання, навчання бальним танцям в Україні.

K. Shkuryeyev. Problems of institutionalization of higher professional education in sports ballroom dancing in Ukraine

The purpose of the study is to identify and systematize the features of modern sports ballroom dance, which should be the basis for the development of higher professional education in this field and its further specialization. The following tasks have been set: to determine the specifics of sports ballroom dance as a type of choreography, sport, and socio-cultural phenomenon.

The methodology is based on a system-synergistic approach. The article is an analysis of the author's own many years' experience — sports, coaching, organization and teaching — by generalizing and systematizing observations.

The results. New circumstances force further institutionalization of sports ballroom dancing, namely the definition and consolidation of social norms, rules, statuses and roles in this area, bringing them into a functioning system capable of self-development and self-reproduction. Sports ballroom dance has not lost its relevance even in the regions of Ukraine most affected by the armed aggression, proving once again its right to develop in the national cultural space. Its mass appeal, its reliance on fundamental ideas and images of life, and its potentially wide target audience of students will contribute to the resumption of competitions and the growing need for higher professional education. The profession of dance teachers is a promising area of work for universities. At the same time, the training of specialists in this field requires further specialization and institutionalization. It should be accepted as a fact that the career of ballroom dancing specialists will be in club and competition activities, and the educational process should be organized accordingly.

The scientific novelty of the article is to clarify the peculiarities of the concept of sports ballroom dance in the system of choreographic art, its socio-cultural role, as well as to analyze dance competitions as the main sphere of their modern existence.

The practical significance. Some provisions of the article can be used in education and special courses in ballroom choreography, theory and methods of dance sports and ballroom dance practices.

Keywords: sports ballroom dancing, ballroom dance, competition, ballroom dance education in Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Збройна агресія російської федерації проти України спричинила глибоку кризу в усіх сферах національного буття. Спортивний бальний танець не став винятком; до обмежень, зумовлених пандемією коронавірусу, додалися ті, що пов'язані з воєнним станом. У східних регіонах України

функціонування танцювальних шкіл у їх звичному форматі і турнірна діяльність фактично припинились. Міграція населення призвела до розпаду усталених колективів, вибуття найактивніших учасників, ліквідації багатьох клубів, втрати їх матеріальної бази — тренувальних залів та приміщень, придатних для проведення змагань, зменшення платіжної спроможності учасників. Впав попит на розважальний контент на кшталт танцювальних шоу. У таких умовах перспективи розвитку танцю, як спорту і бізнесу загалом, спрогнозувати складно. Хореографічна освіта має реагувати на запити сьогодення, адже бальний танець є невіддільною складовою української танцювальної культури. Тим більше, що нові обставини змушують до подальшої інституціоналізації спортивних бальних танців, йдеться про визначення й закріплення соціальних норм, правил, статусів і ролей у цій сфері, приведення їх у дієздатну систему, здатну до саморозвитку та самовідтворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом проблеми підготовки фахівців бального танцю в контексті їх соціокультурної ролі широко висвітлювались у публікаціях українських дослідників (Базела, 2019; Павлюк, 2008; Павлюк, 2012; Павлюк, 2020). Зокрема, у статті Д. Базели (2019) визначено й висвітлено феномен «локальної хореографічної культури, яка формується в клубі спортивного бального танцю і відрізняє його від інших подібних утворень» (Базела, 2019, с. 82). Інший напрям досліджень розглядає образний зміст бальних танців. Зокрема, висловлено слушні спостереження щодо «спортивного бального танцю як наративу» (Кеба, 2020). М. Кеба, зокрема, дійшов висновку, що «спортивний бальний танець є кінестетичною формою мистецтва, у якій ідеї, уява та сенс втілюються у рухах: серія обраних рухів створює фрази, а серія фраз — створює танець» (Кеба, 2020, с. 139). «Таким чином, будь-який виступ зі спортивного бального танцю — це завжди певне повідомлення, а не лише низка спортивних вправ» (там само, с. 139). У статті С. Набатова і О. Маньковської (Nabatov & Man-kovska, 2021) висвітлено роль критичного мислення у спортивних бальних танцях. У Китаї зацікавились впливом панівної ролі змагань на розвиток вищої освіти спортивних бальних

танців (Longqi Yu & Ralph Buck, 2022) і спробували знайти альтернативні шляхи розвитку цього виду мистецтва.

Згадані дослідження означили розрив в осмисленні бального танцю як явища культури, адже вони ґрунтовані переважно на сучасній формі його побутування, а саме на турнірно-тренувальній діяльності. Як вітчизняні, так і закордонні дослідники занепокоєні звуженням бального танцю до комерційного змагання і шукають шляхи повернення до пізнавальних можливостей цього виду мистецтва, передусім у результаті відповідних змін у програмі підготовки фахівців. Прикметно, що альтернативою змаганням наполегливо розглядають сценічні варіанти бальної хореографії. Таким чином, в українському мистецтвознавстві сформувався певний доробок знань, ідей і концептів щодо бального танцю, котрий потребує впровадження в навчальний процес підготовки відповідних спеціалістів.

Мета статті — визначити і систематизувати особливості сучасного спортивного бального танцю, які мають бути основою для розвитку вищої професійної освіти в цій галузі і її подальшої спеціалізації. Для цього слід реалізувати таке завдання: визначити специфіку спортивного бального танцю як виду хореографії, спорту, соціокультурного феномену.

Методологію дослідження оснований на системно-синергетичному підході. Стаття є аналізом власного багаторічного досвіду автора — спортивного, тренерського, організаторського і викладацького, упорядкованого методом узагальнення й систематизації спостережень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вища хореографічна освіта в галузі спортивного бального танцю в Україні є порівняно новим і невеликим за обсягом явищем (окрема кафедра бальної хореографії нині є лише в КНУКіМ) (Павлюк, 2020, с. 46), водночас сам спортивний бальний танець за останні півстоліття, і особливо за тридцять років незалежності, стрімко набував популярності. Зокрема, станом на 2021 р. лише в Харкові діяло близько 1000 тренерів і 400 клубів, які брали участь у змаганнях різних рівнів і масштабів, середня кількість учасників варіювалась від 300 до 1000. Якщо в умовах

обмежень пандемії коронавірусу вдалося якоюсь мірою зберегти змагально-тренувальний процес, то повномасштабне вторгнення в багатьох областях України, зокрема в Харківській, його фактично зупинили. Протягом березня — грудня 2022 р. вдалося провести лише один невеликий подібний захід у м. Валки на Харківщині 18 грудня спільно з фестивалем конкурсних видів хореографії, який спричинив неабиякий ентузіазм організаторів та учасників, поживлення танцювальної спільноти області, попри блокпости, блекаути та ракетні обстріли російських окупантів, вкотре засвідчивши актуальність означеного напрямку діяльності.

Обставини сьогодення змусили наново осмислити й систематизувати набутий за кілька десятиліть тренерський та організаторський досвід з метою впровадження його здобутків у процес підготовки фахівців зі спортивних бальних танців. Передусім слід звернути увагу на концептуальну особливість бального танцю як форми творчого пізнання світу. Енциклопедія «Britannica» надає таке визначення: «Бальний танець — вид соціального танцю, що спочатку практикувався в Європі та Сполучених Штатах, виконується парами і слідує встановленим крокам. Історично бальний танець відрізнявся від народного чи сільського танцю тим, що асоціювався з елітними соціальними класами та танцювальними заходами, на які запрошували. Однак у XXI ст. бальний танець поширений у багатьох частинах світу і практикується практично усіма верствами суспільства. Його виконують у різних контекстах, зокрема на запрошених і публічних танцювальних заходах, професійних танцювальних показах та офіційних змаганнях» («Ballroom dance», 2023). Тобто цей вид хореографічного мистецтва по своїй суті не розрахований на сприйняття стороннім глядачем, впливаючи передусім на самого виконавця, його партнера, групу виконавців, глядачів-однодумців. Це танець-самоціль.

Виконання спортивного бального танцю відбувається під фонограму. Пропоновані композиції впорядковано за особливими ритмічними принципами, які відповідають певним канонам, мають визначену кількість тактів у музичній фразі і наперед заданий темп. Мелодії їх — це світові хіти популярної та класичної музики,

саундтреки до кіно- чи мультиплікаційних фільмів; вони часто супроводжуються вокалом, таким чином надаючи певний вербальний образ або життєву ситуацію для втілення, і ці образи та ситуації потребують окремого розгляду. Наративи і бальних танців, і музичних композицій стосуються тем кохання, звичайних стосунків чоловіка і жінки, щасливих чи ні. Мрії і розчарування, сподівання, очікування, радість та сум, близькість і відчуження, зустрічі й прощання — усе це подається в земному, звичному, повсякденному вимірі, на відміну від сценічних видів хореографії, орієнтованих на виняткове, граничне, фантастичне. З танців європейської програми лише танго драматичне, інші чотири танці — вальси і фокстроти — епічні за своїм світосприйняттям, танці злагоди і гармонії стосунків, де партнер уважний та відповідальний, а партнерка його опора й послідовниця. Сучасний конкурсний бальний танець упорядковує уявлення про людські стосунки, нейтралізуючи наративи літератури, кіно і мас-медіа, орієнтованих на незвичайне, виняткове, драматичне, часто невротичне. Рухи цих танців перебувають у межах функціональної норми людського тіла, образи втілюють норму людських взаємин. Особливістю спортивного бального танцю є непередбачуваність музичного супроводу. Ані на тренуванні, ані під час турніру танцівник не знає, під яку композицію доведеться виконувати свою програму, тому підлаштовуватись, шукати відповідну мелодію і пісні манеру наперед відпрацьованої композиції доводиться у процесі виконання. Саме тут полягає один з головних викликів спортивного бального танцю — узгодити свої образ і рухи із запропонованою музикою. Тут і один із секретів блискучих виступів китайських танцівників — їх жага і готовність прожити в танці музичний матеріал. У ширшому розумінні конкурсний бальний танець — це спосіб долучитись до міської європейської культури. Тому вони так популярні на Сході і в переважно сільських районах і невеликих містах України.

Протягом XX ст. змінилась сфера побутування бального танцю: у результаті припинення проведення танцювальних вечорів розвитку набула турнірно-змагальна діяльність, яка вивела

на новий рівень професію вчителя танців. Поступово відбувається інституалізація напряму, його виокремлення із загальної хореографічної підготовки для виховання конкурентоспроможних фахівців. По-перше, закладам вищої освіти (ЗВО) України, які мають хореографічні відділення і готують спеціалістів з бальної спортивної хореографії, доцільно самим проводити й досліджувати змагання, що сприятиме популяризації ЗВО, залученню абітурієнтів, формуванню власного освітнього і творчого іміджу.

По-друге — бальний танець є масовою формою хореографічного мистецтва, що потребує особливого підходу до компетенції тренерів у галузі фізичної культури. Як вид рухової активності він розвиває всі основні фізичні якості людини — силу, швидкість, витривалість, спритність, гнучкість, координацію в межах нормальної людської активності, не вимагає особливих анатомічних даних, втілює природні танцювальні рухи, основуєчись на різноманітних ходах, на відміну, наприклад, від класичного танцю, що ґрунтується на виворітності, стрибках, складних обертаннях. Таким чином, майбутні вчителі бального танцю повинні володіти функціональною методикою тренувань, принципово відмінною від традиційної хореографічної з її класичним тренажем біля станка і пасивними розтяжками.

По-третє, що має бути наявне у програмі підготовки фахівців бальної хореографії, — систематизоване уявлення про клубно-турнірну діяльність як в Україні, так і за кордоном, адже нині це основна сфера побутування спортивного бального танцю. Бальний танець завжди був передусім способом самопрезентації. Прагнення змагатись властиве самій природі людини, це набагато цікавіше, ніж дивитись виступ на сцені (Longqi Yu & Ralph Buck, 2022, р. 4–5). Сучасна турнірна практика надає якнайширших можливостей для участі всіх категорій учнів і тренерів. В останнє десятиліття, зокрема, значного розвитку набули змагання солістів, що частково вирішило проблему пошуку партнера для навчання і турнірних виступів. Розвивається дитяче танцювання, удосконалюються вимоги до техніки, змісту, критеріїв оцінювання й нагородження, конкурсного вбрання з метою відповідності віковим психологічним і фізіологічним

особливостям та етичним нормам. Змагання додають драйву і різноманітності в тренувальний процес, дозволяють здобути перші досягнення, отримати перші нагороди.

Занепокоєння мистецтвознавців зосередженістю танцювальної спільноти на турнірах перебільшене, адже єдиних остаточних критеріїв оцінювання не існує, оцінки суддів суб'єктивні, гарантованої стратегії перемоги немає. Технічність хореографії на сучасному етапі її розвитку властива всім видам, зміст так само відійшов на другий план навіть у класичному балеті, де не завжди вміють аналізувати принципи хореографічних композицій, що виконуються, віддаючи перевагу демонстрації спортивних досягнень. Ідеї і сенси балетів тлумачаться стереотипно, особисті трактування не вітаються або на них не звертають уваги, головне — показати форму, лінії і техніку, ставлячи під сумнів саму доцільність існування балетного театру. Тому перспективніше розглянути танцювальне змагання як соціокультурне явище, виявити його вплив на розвиток бального танцю і готувати фахівців з огляду на подальшу клубно-турнірну діяльність.

Однією з важливих функцій танцювальних турнірів є збереження і вдосконалення стандарту бальних танців, аби цей вид мистецтва не втрачав специфіки масового танцю й творчої концепції традиційного святкового канону та загальнолюдських уявлень про норми людських взаємин. Не варто протиставляти турнірам сценічні чи театралізовані постановки на базі бальної хореографії, адже вони спростовують природу бального танцю як несценічного. Натомість слід зосередитись на підвищенні рівня підготовки до турнірів і розробці адекватних загальноновизнаних критеріїв оцінювання, які враховували б якість варіації, запропонованої тренером для виконання учнями, їх ритмічність, музикальність виконання, атрактивність створених образів, відповідність характерам танців. Досвід тих, хто здобуває хореографічну освіту, здебільшого обмежується кількома клубами і тренерами та є провідним у формуванні професійного світогляду, водночас розмаїття тренерських й організаторських стратегій практично незчисленне, зважаючи на специфіку бального танцю, і надати про них уявлення є

перспективним завданням ЗВО з метою підвищення конкурентоспроможності випускників, а відтак і престижу самого закладу. Зокрема, тренери-хореографи у своїй роботі можуть орієнтуватись на масовість чи камерність, обирати різні вікові категорії учнів чи зосереджуватись головно на підготовці майбутніх чемпіонів або основну увагу приділяти організації змагань. В умовах війни доводиться шукати нові форми занять, розширювати потенційну аудиторію учнів, створювати короткострокові проекти розважально-рекреаційного змісту, які цілком вірогідно зберігатимуть актуальність надалі.

Доповненням до змагальної діяльності можна вважати спроби театралізації бального танцю (Longqi Yu & Ralph Buck, 2022, p. 13), розробки його сценічних варіантів передусім для різноманітних концертів і конкурсів талантів навчальних закладів, що їх відвідують учасники клубів. Такі заходи помітно сприяють популяризації цього виду хореографії, зокрема серед вихованців дитячих закладів і учнів молодших класів шкіл, надаючи наочне уявлення про спортивний бальний танець, його вимоги, характеристики й можливості для розвитку дитини. Також певний попит мають постановки весільних танців, програм для випускних заходів, іноді — корпоративів. Популярні заходи історичного бального танцю, який у системі хореографічної культури є найближчим «родичем» спортивного. Це четвертий компонент повноцінної підготовки фахівця обраного напрямку — принципи сценізації бального танцю.

П'ята важлива складова освіти в галузі бальної хореографії — систематичні знання з культурології, історії і філософії бального танцю, засвоєння його концепту, онтології, специфіки наративу, прийомів формування сенсів і образів. Це особливо важливо, оскільки досягти технічної вправності в спортивних бальних танцях за бажання можна будь-кому, однак послідовність правильно виконаних вправ не є танцем, і це не сприяє розвитку танцівника і тренера, призводить до швидкого згасання інтересу до занять. Завжди в танці люди набували досвіду життя і дії, проживали значущі життєві ситуації, вчилися розрізняти й виражати емоції, що їх супроводжують; десять танців сучасної конкурсної програми — це десять різних манер ходи, різних

принципів осягнення простору, різних підходів до проживання людських стосунків, десять різних способів самопрезентації, різні настрої, різні темпи, відмінні способи реакції на музичні імпульси. У мистецькій парадигмі соцреалізму індивідуальне протиставлялось колективному і було трактовано як негативне. Тому бальні танці з їх космополітизмом та індивідуалізмом сприймалися як вияв «загниваючої буржуазії», як тоді висловлювались, класово вороже мистецтво. Проблематика їх — особисте, особисті стосунки, рефлексії навколо людських взаємин, етика й естетика вищих кіл міського середовища.

Висновки. Отже, спортивний бальний танець не втратив актуальності навіть у найбільше постраждалих унаслідок збройної агресії регіонах України, вкотре доводячи право на розвиток у вітчизняному культурному просторі. Масовість, ґрунтованість на фундаментальних ідеях і образах буття зумовлюють потенційну широку цільову аудиторію учнів, інтерес до змагань сприятиме відновленню турнірів і зростанню потреби у вищій професійній освіті. Професія вчителів танців є перспективним напрямом роботи ЗВО. Водночас підготовка фахівців цього напрямку потребує подальшої спеціалізації та інституціоналізації. Освітньо-мистецькій спільноті України належить прийняти як факт, що кар'єра фахівців зі спортивних бальних танців полягатиме в здійсненні клубно-турнірної діяльності і відповідним чином організації навчального процесу.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні танцювального змагання як соціокультурного явища, виявленні його впливу на розвиток бального танцю і національну хореографічну культуру. Усестороннього висвітлення потребують діяльність клубів спортивного бального танцю, організаційні і тренерські стратегії. Значний інтерес становить суддівство в бальних танцях, зокрема принципи і критерії оцінювання, їх залежність від вікової категорії учасників. Окремого розгляду потребують принципи формування конкурсних варіацій, розгляд прийомів формування сенсів і образів у спортивних бальних танцях, можливості їх розвитку.

Список посилань

- Базела, Д. (2019). Діяльність клубів спортивного бального танцю в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку. *Культура і сучасність*, 2, 80–85.
- Богданова, М. (2012). Основні аспекти дослідження конкурсної бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 18, II, 169–173.
- Кеба, М. (2020). Спортивний бальний танець у контексті нарративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 31, 1, 136–140.
- Павлюк, Т. (2020). Мистецтво бальної хореографії в системі української вищої освіти. *Науковий огляд*, 5(68), 45–53.
- Павлюк, Т. (2008). Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник ХДАДМ*, 12, 98–109.
- Павлюк, Т. (2008). Сутність і багатогранність бального танцю як феномену хореографічного мистецтва. *Культура народів Причорномор'я*, 144, 75–78.
- Павлюк, Т. (2012). Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України*, 36.
- Ballroom dance. (2023). In *Britannica*. Retrieved March 18, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballroom-dance>
- Longqi Yu, & Ralph Buck (2022). Competition in tertiary ballroom dance education in China: 'a double-edged sword', *Research in Dance Education*, <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2114447>
- Nabatov, S., & Mankovska, O. (2021). Aspects of critical thinking in ballroom dance education. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, IX(96), 245, 2021 Feb, 39–42.

References

- Bazela, D. (2019). Activities of ballroom dance clubs in Ukraine: current state and prospects for development. *Kultura i suchasnist*, 2, 80–85. [In Ukrainian].
- Bohdanova, M. (2012). The main aspects of the study of competitive ballroom choreography. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 18, II, 169–173. [In Ukrainian].
- Keba, M. (2020). Sports ballroom dance in the context of narrative discourse. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 31, 1, 136–140. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2020). The art of ballroom choreography in the system of Ukrainian higher education. *Naukovi ohliad*, 5(68), 45–53. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2008). Patterns and mechanisms of evolution of ballroom dance as a type of choreography. *Visnyk KhDADM*, 12, 98–109. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2008). The essence and versatility of ballroom dance as a phenomenon of choreographic art. *Kultura narodov Prychornomoria*, 144, 75–78. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2012). The role of ballroom choreography and its cultural mission in society. Structural and functional aspect. *Culture of Ukraine*, 36. [In Ukrainian].
- Ballroom dance. (2023). In *Britannica*. Retrieved March 18, 2023, from <https://www.britannica.com/art/ballroom-dance>. [In English].
- Longqi Yu, & Ralph Buck (2022). Competition in tertiary ballroom dance education in China: 'a double-edged sword', *Research in Dance Education*, <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2114447>. [In English].
- Nabatov, S., & Mankovska, O. (2021). Aspects of critical thinking in ballroom dance education. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, IX(96), 245, 2021 Feb, 39–42. [In English].

Надійшла до редколегії 31.05.2023

К. І. Шкурєєв

кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

K. Shkuryeyev

Candidate of Art Criticism, Senior Lecturer, Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

ТВОРЧІ НАСТАНОВИ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХАРКОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

М. М. Данилюк

Харківський національний педагогічний університет імені
Г. С. Сковороди, м. Харків, Україна
m.danyliuk@hnpu.edu.ua

Я. В. Данилюк

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
yana_danyliuk@xdak.ukr.education

M. Danyliuk

H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv,
Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-6322-7080>

Ya. Danyliuk

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-6173-1040>

М. М. Данилюк, Я. В. Данилюк. Творчі настанови народно-інструментальних ансамблів у культурному просторі Харкова другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Висвітлено концептуальні, жанрово-стильові, репертуарні настанови народно-інструментальних ансамблів Харкова другої половини ХХ–ХХІ ст. Виявлено притаманні їм ознаки: варіабельність форм і складів, віртуозність, новаційне розширення органологічних, тембрових, фактурних, техніко-виконавських параметрів; інтенсивна апробація світової та національної класики, оригінальних творів сучасних українських митців; значущість автентичних настанов і фольклорної домінанти репертуару, академізації та утвердження нових звукообразів народних інструментів, тембрових експериментів та театралізації виконавства, естетики world music і кроссоверу; синтез виконавської, композиторської, науково-дослідницької, педагогічно-методичної діяльності його представників.

Ключові слова: народно-інструментальне ансамблеве мистецтво, політемброві та монотемброві народно-інструментальні ансамблі, жанр, стиль.

M. Danyliuk, Y. Danyliuk. Creative guidelines of folk-instrumental ensembles in the cultural space of Kharkiv in the second half of the XX — beginning of the XXI centuries

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the creativity of folk-instrumental ensembles in the second half of the XX — the beginning of the XXI centuries in the cultural locus of Kharkiv.

The relevance of the article is determined by the dissonance between the intensity of artistic practice, the variety of ways of testing innovations, the permanent

reinvention of genre, style, timbre, expressive parameters of folk-instrumental ensembles in the cultural locus of Kharkiv, and the discreteness of researching their activities in the musicological discourse. **Comparative methodology** is based on the guidelines of system analysis, historical approach, musical interpretation method and generalization method.

The results. The article outlines the conceptual, genre and stylistic, repertoire guidelines of such poly-timbral and mono-timbral folk-instrumental ensembles of Kharkiv of the second half of the XX–XXI centuries, such as “Korobeinyky”, “Rozmai”, “Yarmarok”, “Stozhary”, “TsymBanDo”, “3+2”, “Hrotesk”, “Grey Folk”, “Vesela Banda”, “Koloryt”, duets of accordionists I. Lypnytskyi and L. Hura, O. Mishchenko and I. Sniedkov, female bandurist trio “Kupava” and “Zoredana”, Kharkiv Guitar Quartet.

The scientific novelty of the article lies in identifying such specific features of the creative activity of folk-instrumental ensembles of Kharkiv, such as: variability of forms and compositions; virtuosity; the trend to expand timbral, sonorous, textural horizons, reinventing the technical and performing arsenal; testing of new improved modifications of traditional instruments and timbre-textural versions of classical world and national heritage; expansion of genre and stylistic horizons with original works of modern Ukrainian, in particular, Kharkiv artists; preservation of authentic music-making guidelines, establishment of the significance of the folklore and repertoire dominant idea; the significance of the academicization trend and the establishment of new sound images of folk instruments; timbral experimentalism, acting theatricalization of performance, tending to the aesthetic dimensions of World music and crossover, that are consonant with multiculturalism and

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

ironic metamodernism; combination of performance, composition, research, pedagogical and methodical activities of its representatives.

Conclusions. The revealed peculiarities of the creative activity of folk-instrumental ensembles in the cultural space of Kharkiv testify to the establishment of the academic status of the national folk-instrumental ensemble art as a bearer of mentally marked traditional guidelines for instrumental music-making and a reflection of the multicultural essence of metamodernism, the sphere of transformation of aesthetic, genre and stylistic, timbre and technical and performative parameters of folk-instrumental ensemble art based on the diffusion of folklore, academic and variety music, a mediator between cultures in diachrony and synchrony, the bearer of the mission of raising folk-instrumental traditions and finding innovative ways of their embodiment.

The practical significance of the article is outlined by the heuristic application of its results in pedagogical-methodical, theoretical-practical and performance activities.

Keywords: *folk-instrumental ensemble art, poly-timbral and mono-timbral folk-instrumental ensembles, genre, style.*

Постановка проблеми. Національне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво, яке характеризується ментальною детермінованістю, безмежністю тематично-образних та виражальних параметрів, тембровою унікальністю тощо, постає на зламі епох як відбиття іманентної мультикультурної сутності метамодерну та як один із феноменів музичного мистецтва — прецедентів концентрації тенденцій глобалізації й глокалізації (Уманець, 2020, с. 186–188), синтезу фольклорного, академічного та естрадного пластів музичного мистецтва, жанрів і стилів. Активність творчої діяльності сучасних народно-інструментальних ансамблів, спрямованої як на збереження традиційних звукообразів народних інструментів, так і на утвердження академічного статусу народно-інструментального мистецтва, репрезентацію його новаційного жанрово-стильового, тембрового, технічно-виражального потенціалу, є маркером сучасного національного художнього простору та увиразнюючим чинником культури регіональних локусів. У культурному просторі Харкова традиція народно-інструментального ансамблевого мистецтва із початком ХХ ст., ініційована діяльністю Г. Хоткевича та детермінована у своєму

розгортанні розвитком фахової музичної освіти та формуванням першого оркестру народних інструментів, є одним із повноправних, самодостатніх, компонентів культури локусу, концептуальне, жанрово-стильове, темброве різнобарв'я та перманентна значущість якого на рівні художньої практики спонукає до окреслення особливостей сучасного стану і функціонування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє виокремити в сучасному музикологічному дискурсі з питань народно-інструментального ансамблевого мистецтва декілька спрямувань. Резонуючи з інтенсивним процесом утвердження його академічного статусу, одне із них представлено дослідженнями з феноменології й онтології національного, зокрема сучасного, народно-інструментального ансамблевого мистецтва. Це демонструють праці таких науковців, як В. Бондарчук, А. Душний, М. Давидов, В. Лігус, І. Маринін, Л. Пасічняк (2007), Т. Сідлецька, А. Черноіваненко, Л. Шемет та ін.

У дослідницьких параметрах іншого спрямування питання специфіки функціонування, жанрово-стильових пріоритетів, технічно-виконавських тощо маркерів народно-інструментального ансамблевого мистецтва в різноманітті його «тембрових векторів» та регіональних вимірів порушують Н. Башмакова, В. Кікас та В. Федотов, В. Брухаль, А. Генкін і М. Дець (2020), І. Єргієв, І. Кольц, Р. Кундіс, Ю. Курач, Ю. Лошков (2000), Л. Мандзюк, Н. Мельник, С. Нефедов (2018), Ю. Ніколаєвська, М. Плющенко (2021), О. Савицька (2020), Л. Снедкова (2014а; 2014b), А. Стрілець (2021), М. Трянов (2020), В. Шафета, В. Шеремет, О. Юрченко (2017) та ін.

Актуальність статті зумовлена тим, що попри масштабність і різновекторність дослідницьких спрямувань, значущість узагальнюючих та деталізуючих розвідок, тяжіння до осмислення різноманіття народно-інструментального ансамблевого мистецтва, музикологічний дискурс щодо широкого кола питань, із ним пов'язаних, є потенційно «відкритим». Не вирішеними раніше частинами загальної проблеми, які зумовлюються інтенсивністю художньої практики, різноманіттям його тембрових векторів та потенційною ризомністю дослідницьких модусів, є вичерпне осягнення детермінант мобільності

діяльності народно-інструментальних ансамблів, проявів перманентної оновлюваності їх жанрових, стильових, тембрових, виражальних параметрів, особливостей апробації новацій, а також кардинального експерименталізму та певної деструкції перцептуальних уявлень щодо іманентної специфіки народно-інструментального мистецтва тощо. Проблемну площину сучасного музикологічного дискурсу становлять і питання, пов'язані з нюансами репрезентації політембрових і монотембрових народно-інструментальних ансамблів у контексті діяльності професійних і аматорських, автентичних та вторинних колективів, зокрема особливості творчих настанов колективів закладів фахової мистецької освіти. Розбіжність між континуальністю локусних традицій народно-інструментального мистецтва, суголосністю його сучасного буття тенденціям історико-культурного процесу в національному та світовому вимірах та дискретністю висвітлення означених питань у музикологічному дискурсі актуалізують дослідження творчого буття народно-інструментальних ансамблів культурного локусу Харкова.

Мета статті — виявити особливості творчості народно-інструментальних ансамблів у другій половині ХХ — початку ХХІ ст. в культурному локусі Харкова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиції народно-інструментального ансамблевого мистецтва (далі — НІАМ) у культурному просторі Харкова, закладені на межі ХІХ–ХХ ст., виявилися у формуванні фольклорного та академічного модусів його буття, а також монотембрової модифікації (балалаечні ансамблі, балалаечний оркестр, капела бандуристів В. Ємця) та політембрової (камерний домрово-балалаечний ансамбль імені В. Андрєєва, оркестр народних інструментів В. Комаренка), якій протягом першої половини ХХ ст. судилося стати «головним осередком пропаганди та популяризації народно-оркестрового виконавства, методичним та експериментальним центром у галузі удосконалення народного інструментарію, складу оркестру народних інструментів, створення високохудожнього репертуару» (Лошков, 2000, с. 12). Загальні для цих модифікацій, з одного боку, тенденції збереження автентичних настанов

музикування, з іншого — академізації та розширення тембрових обріїв НІАМ, апробації в його межах світової та національної академічної класики стали засадничими настановами творчості численних народно-інструментальних ансамблів Харкова з другої половини ХХ ст.

У культурному локусі Харкова характерною ознакою НІАМ стало і його різноманіття, у якому дослідники за різними критеріями виокремлюють темброво однорідні та неоднорідні типи з їх варіантами, автентичний, аматорський та професійно-академічний види, академічні народно-інструментальний та вокально-інструментальний різновиди (Пасічняк, 2007, с. 10). Характерні особливості НІАМ Харкова в межах специфіки виконавських настанов, згідно з дослідниками, такі: «віртуозність кожного соліста-ансамбліста, темброва колористичність, що відкриває нові фонічно-сонористичні можливості народних інструментів, розподіл функцій тематизму між інструментальними партіями, що не дублюються; фактурна щільність і водночас прозорість; свідомо задіяність театральних елементів і ефектів шоу-вистави; створення індивідуального стилю колективного виконавства, означеного як синтез трьох стилістичних моделей, започаткованих у музичній культурі ХХ ст. — “фольк — поп — джаз”» (Снедкова, 2014b, с. 53).

Одним із перших професійних вторинних народно-інструментальних колективів Харкова, творчість якого увиразнила специфіку трансмісії традицій та особливості інтерпретування новацій, став ансамбль «Коробейники» Харківської філармонії (ств. наприкінці 1950-х рр.), із 1975 р. очолюваний М. Стецюном. Його політембровий звукообраз (домри та баяни) віддзеркалив характерні тенденції модифікування тембрових настанов НІАМ у ХХ ст., у якому «починають функціонувати темброво-неоднорідні камерні ансамблі, що об'єднують бандури, цимбали, домри, балалайки, баяни, акордеони, сопілки, гобої, флейти, кларнети, різноманітні ударні» (Генкін & Дець, 2020, с. 296). Долучення М. Стецюном електрогітар і синтезатора (Снедкова, 2014) стало знаком естетичної, технічно-виконавської, жанрової та стильової дифузії фольклорної та естрадної царин, розширення

раніше усталеного фольклорного звукового «поля» новаційними інтонаціями, ритмонемами та гармонічними побудовами, яскравими тембровими сполученнями, технічно-виконавськими новаціями тощо. Темброве різноманіття було й вагомим «виконавсько-породжуючим» чинником — сформована колективом естрадна модифікація НІАМ стала імпульсом до подальшої трансформації його естетичних, тембрових, виражальних параметрів. Це виявилось в діяльності ансамблю народної музики «Розмай» Харківської філармонії (ств. у сер. 1990-х рр.), темброві обрії якого (домри, бандури, балалайки, скрипки, гітари, баяни, дерев'яні духові, контрабас, ударні тощо) на рівні художньої практики засвідчили потенційну варіабельність складів, репертуарних пріоритетів, жанрового поля, стильових настанов народно-інструментальних ансамблів.

Різнманіття естетичних та виконавських настанов НІАМ у культурному локусі Харкова віддзеркалило функціонування його інших модифікацій. Специфічний синтез автентики — традицій музикування «троїстих музик» та естрадного, масового музичного мистецтва вирізняє творчий образ ансамблю «Ярмарок» (ств. 1989 р., кер. В. Гейко) (баян, скрипка, кобза, домра, мандоліна, контрабас, ударні), маркерами якого є віртуозний стиль баянного виконання, яскрава театралізація виконавства, самобутність та національний колорит (використання таких народних інструментів як: кувички, ріжок, тріскачки, рубель, ложки, бугай, бухало), застосування «позамузичних» тембрових акцентів (використання побутових предметів: гра на пляшках, поліетиленових пакетах тощо).

Фольклорна домінанта визначає творчі пріоритети студентського політембрового ансамблю «Стожари» Харківської державної академії культури (ств. 2000 р., кер. О. Савицька) (цимбали, скрипки, бандури, домра, сопілка, контрабас, баян, ударні), окреслені обробками народної пісенності та неофольклористичними творами сучасних українських митців (М. Стецюна, В. Попадюка, Д. Попічука, І. Міського, А. Матвійчука, А. Гайденка, В. Дмитренко, Ю. Кукузенка, Ю. Алжнева) (Савицька, 2020, с. 69).

Синтез традицій, новацій, стильових спрямувань, трансформації жанрових моделей визначають позицію політембрового ансамблю «ЦимБандо» Харківської державної академії культури (ств. 2006 р.). Основний склад ансамблю (цимбали, бандура, домра, кобза) ситуативно урізноманітнюють численні ударні (бубон, сопілка, трикутник, дзвіночки, тарілка). Діяльність «ЦимБандо» вирізняє певна дослідницька компонента — орієнтація на розширення «звукових параметрів», апробація технічно-виражального, тембрового потенціалу кобзи-контрабас (конструкція О. Дроботая). Завдяки цьому зберігається континуальність традиції вдосконалення кобзи, закладеної у ХХ ст. (Н. Лупичем, О. Незовибатьком, Ф. Палієм), та формуються нові алгоритми перекладення класичної спадщини в різноманітті стильових і жанрових параметрів. Виразальні виконавські акценти у творчості «ЦимБандо» детермінують закріплення і синтез провідних репертуарних спрямувань НІАМ (фольклорний, класичний, естрадний) в академізуючому забарвленні, широка палітра нетрадиційних виконавських прийомів («міжінструментальна» проекція специфічних прийомів гри, гра всліпу), використання різноманітного реквізиту та тяжіння до ігрової театралізації.

Творчі настанови ансамблю «3+2» Харківської філармонії (ств. 1998 р., кер. І. Снедков) набувають відображення на тембровому рівні у сполученні звукообразів різних інструментів (домра прима, альтова і контрабас, балалайка, скрипка, баян, ударні), що вможливує репрезентації як фольклорного спадку в обробках, так і перекладення світової класики, творів у стилістиці джазу і поп-музики. На думку Л. Снедкової, «ансамбль “3+2” з його оригінальними знахідками у сфері народно-ансамблевого виконавства стояв у витоків тенденції створення народних інструментальних ансамблів з високохудожніми результатами» (Снедкова, 2014b, с. 51). Зокрема, у творчості політембрового народно-інструментального ансамблю «Протеск» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (ств. 1999 р., кер. М. Данилюк) (домри прима, альтова і контрабас, балалайка прима, баян, ударні) формуються нові обрії «темброво-фактурної валентності» (Плющенко,

2021, с. 16), у яких усталені звукообрази класичних, фольклорних та сучасних естрадних творів набувають нових концептуальних, семантичних й іронічних акцентів. Зазначимо, що дотичною до виконавства колективу та такою, що становить його теоретичне підґрунтя, є науково-дослідницька, педагогічно-методична діяльність його учасників — педагогів і науковців М. Данилюка, Я. Данилюк, В. Кікас, В. Фоміна. У комплексі це прокладає нові шляхи діяльності професійного НІАМ, на рівні наукової рефлексії слугує утвердженню нової царини його буття, позначеної нівелюванням естетичних «кордонів» усталених сфер музичного мистецтва у стильових межах кросоверу, відбиває тенденцію формування в художній практиці та обґрунтування в музикологічному дискурсі його нового статусу медіатора між культурами в діячій синхронії.

Формування такого статусу з початком ХХ ст. в культурному просторі Харкова віддзеркалює значущість іншого модусу реалізації потенціалу НІАМ. Представлений, зокрема, в діяльності ансамблів закладів освіти мистецького спрямування, цей модус має фольклорну основу та резонує із мультикультурними тенденціями метамодерну, експериментальністю тембрових сполучень, ігровою театралізацією виконавства та тяжінням до естетичних вимірів world music. Так, мікстова творча позиція ансамблю «Grey Folk» (ств. 2002 р.) (домра альтова, балалайка прима, баян, балалайка контрабас) реалізується в синтезі фольклорних орієнтацій, стильових вимірів поп-культури, джазу тощо. Яскравий тембровий мікс ансамблю «Весела банда» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ств. 2009 р.) (цимбали, баян, балалайка прима, балалайка контрабас), віддзеркалюючи процес академізації народних інструментів, є тим тембровим простором, у якому виявляється естетичний потенціал як жанру перекладень і «тембрового переінтонування», зокрема класичної спадщини, так і «поп-проєкцій» фольклорної традиції. Це зумовлює визначення дослідниками виконавських настанов колективу як утілення стилістики класичного кросоверу, «який представляє собою синтез елементів класики, поп, рок, електронної музики» (Юрченко, 2017, с. 89). Новітні

постмодерні шляхи буття НІАМ торує творчість студентського ансамблю «Колорит» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ств. 2015 р., кер. Я. Данилюк), позначена «домровою домінантою» (домри прими та альтова, акордеон, баян, контрабас), віртуозністю виконавства, у якій реалізується концертний образ домри і баяна. Репертуар ансамблю демонструє різноманіття проєкцій сучасного НІАМ — від фольклору до джазу та поп-музики, які в новаційній для слухачької аудиторії тембровій репрезентації набувають постмодерних вимірів.

Академічний модус монотембрового НІАМ у культурному локусі Харкова із кінця ХХ ст. представлений творчою діяльністю дуетів баяністів І. Липницького та Л. Гури, О. Міщенко та І. Снедкова. Новаційні виміри творчості дуетних форм формувалися в контексті фахової музичної освіти, позначеної потужним процесом еволюції «жанрово-стильових форм виконавсько-педагогічного репертуару: від перекладень до оригінальної музики; від малих жанрів до крупних; від оригінальної музики — до авангардної; від досягнень вітчизняної традиції до світових зразків баянної музики; від універсальності до диференціації виконавських стилів» (Стрілець, 2021, с. 22). Ці тенденції визначили свідому спрямованість дуету І. Липницького та Л. Гури на утвердження нового звукообразу народного інструмента — як у параметрах вдосконаленої техніки, розширеного виражального потенціалу багатотембрового готово-виборного баяну, так і в академічному концертному статусі репрезентанта тембрового інтерпретування класичного спадку, власних перекладень творів фольклорної традиції та оригінальних творів для дуету харківських митців А. Гайденка та М. Стеціона (Снедкова, 2014а). Різноспрямовані репертуарні орієнтири дуету визначили напрями трансформації НІАМ — всеохопність жанрів і типів музичного мислення; розширення техніко-виконавського арсеналу (зокрема новаційними прийомами — рикошетами, тремоло міхом, нетемперованим глісандо, перкусійними ефектами, мікродинамікою тощо), що вможливило визначення науковцями баянного ансамблевого різновиду НІАМ як стилю мислення, «який

виконує естетичну та духовно-інтелектуальну соціокультурні функції» (Нефедов, 2018, с. 3).

Баянний дует О. Міщенко та І. Снедкова (ств. 1979 р.) розширив означені напрями апробації фольклорного та академічного спадку суміщенням композиторської та виконавської діяльності. Притаманна творчій співдружності музикантів тенденція концептуалізації народно-інструментальної поетики музикування та інтенсифікації буття феномену композиторсько-виконавської інтерпретації (Снедкова, 2014а, с. 384–388) мала основою показовий для народно-інструментального мистецтва культурного локусу Харкова зв'язок виконавського, композиторсько-перекладацького, педагогічно-методичного, науково-дослідницького вимірів діяльності його представників. У зв'язку із цим О. Міщенко зазначає, що виражальні можливості дуету баяністів «можуть бути наближені до характеру звучання груп симфонічного оркестру: струнно-смичкової, духової, ударної» (Міщенко, 2000, с. 9). Це засвідчує, з одного боку, формування та закріплення тенденції оркестрального позиціонування дуетного баянного виконавства, усталеності його функціонування в академічному художньому просторі, та з іншого — значущість теоретичного і дослідницького фундаменту НІАМ, яка маркує його специфіку в культурному просторі Харкова.

Різнострамованість творчих орієнтацій — іманентна ознака монотембрових народно-інструментальних ансамблів. У палітрі НІАМ Харкова творча діяльність тріо бандуристок «Купава» Національного юридичного університету України імені Ярослава Мудрого (ств. 1996 р.) вирізняється оригінальним та нетрадиційним підходом до засобів виконавської виражальності, постановки концертних програм та окремих номерів, колоритних яскравих костюмів, підбору репертуару, який містить як твори класичних і сучасних відомих українських, зокрема харківських та зарубіжних композиторів, так і українські народні пісні (у супроводі бандур та в акапельному виконанні). Ті ж чинники властиві й діяльності тріо бандуристок «Зоредана», створеного у 2015 р. на базі Великого Академічного Слобожанського ансамблю пісні й танцю. Репертуарні пріоритети цього колективу також окреслені обробками та каверверсіями

творів сучасних поп-виконавців, гуртів, авторськими композиціями. Творчість Харківського Гітарного Квартету (ств. 2008 р.), розкриваючи новаційний потенціал ансамблевого гітарного мистецтва, вирізняється тяжінням до стильового експерименталізму та усталеністю «композиторсько-виконавського» модусу — спрямованістю на поповнення репертуару творами, написаними спеціально для ансамблю. Прецедентами злиття цих тенденцій є такі твори, як: «Colours of noise» В. Богатирьова, у якому арсенал мовно-виражальних можливостей гітарного квартету поповнюють колористика, колажна техніка, атональність, елементи додекафонії і пуантилізму, хронотопічні ефекти, мікродинаміка, гокетна техніка, різноманіття штрихів виконавства; «Harmless IV» А. Кастілья-Авілі, який урізноманітнює обрії сучасного гітаризму бітонами, хамеронами, розширеними техніками гри, мікротональними ефектами, імітацією виконавських прийомів на електрогітарі; «Міраж духу» Р. Камерона-Вульфа, позначений пануванням мікротональної техніки (Трянов, 2020, с. 170–172), «Шлях писемності» А. Андрушка у фьюжн-стилістиці. Активна апробація гітарним квартетом мовно-виражальних новацій слугує свідченням опанування НІАМ нових царин музичних мови та мислення, що надає йому статусу репрезентанта мультикультурних пошуків сучасності.

Висновки. Ментально детерміноване та тембрально різноманітне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво на межі ХХ–ХХІ ст. постає як самодостатній компонент культурного простору Харкова, який у жанрово-стильовому, тембровому, виконавському різноманітті відбиває іманентну мультикультурну сутність метамодерну. Набуваючи розвитку в професійній царині та в контексті фахової освіти, НІАМ Харкова із другої половини ХХ ст. постає в монотембровій та політембровій модифікаціях, демонструючи процес трансформації естетичних, жанрово-стильових, тембрових та технічно-виконавських параметрів на основі дифузії фольклорної, академічної й естрадної царин музичного мистецтва. За варіабельності форм і складів, загальному тяжінні до розширення звукових параметрів НІАМ тембровими маркерами академічної традиції та нетрадиційними,

зокрема «позамузичними» звуковими акцентами, народно-інструментальні ансамблі Харкова поєднані такими ознаками, як: віртуозність; спрямованість на розширення тембрових, сонорних обріїв, фактурних обріїв, техніко-виконавського арсеналу (зокрема новаційними прийомами); апробація нових удосконалених модифікацій традиційного інструментарію; тяжіння до темброво-фактурного інтерпретування класичного світового та національного спадку й розширення жанрово-стильових обріїв оригінальними творами сучасних українських, зокрема харківських, митців. У різноманітті творчих орієнтацій народно-інструментальних ансамблів Харкова виявляються такі провідні модуси, як: збереження автентичних настанов музикування, утвердження значущості фольклорної репертуарної домінанти; академізація НІАМ, виявлена в утвердженні нових звукообразів народного інструментарію, значущості академічної складової репертуару та стильових новацій тощо; тяжіння до суголосних мультикультурним спрямуванням й іронічності світоглядної

парадигми метамодерну тембрового експерименталізму, ігрової театралізації виконавства, естетичних вимірів world music і стилістики кроссоверу. Характерною ознакою НІАМ у культурному просторі Харкова є суміщення виконавської, композиторської, науково-дослідницької та педагогічно-методичної діяльності його представників, що забезпечує плідність творчих пошуків у межах художньої практики. Виявлені особливості творчої діяльності народно-інструментальних ансамблів у культурному просторі Харкова дозволяють позиціювати її як таку, що засвідчують усталеність нового статусу НІАМ як медіатора між культурами в діяхронії та синхронії, носія місії піднесення народно-інструментальних традицій і пошуку новаційних шляхів їх утілення.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням особливостей втілення міжкультурного діалогу в діяхронії та синхронії в контексті національного сучасного народно-інструментального ансамблевого мистецтва.

Список посилань

- Генкін, А., & Дець, М. (2020). Формування академічного народно-інструментального мистецтва Дніпропетровщини: становлення та розвиток. *The world of science and innovation. Abstract of the 2-nd International scientific and practice conference* (London, 16–18.09.2020), 294–298.
- Лошков, Ю. І. (2000). *Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Харківська державна академія культури.
- Мищенко, О. (2000). *Перекладення музичних творів для дуету баянів*. Крок.
- Нефедов, С. Ю. (2018). *Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ — початку ХХІ століття: теорія, історія та практика* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва.
- Пасічняк, Л. М. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка]. Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка.
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ — початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Савицька, О. (2020). Творчо-виконавська діяльність ансамблю народної музики «Стожари» в історичній перспективі. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених* (Харків, 23–24 квітня 2020 р.), 68–70.
- Снедкова, Л. (2014а). Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 41, 380–391.
- Снедкова, Л. (2014б). Слобожанський стиль народного ансамблево-інструментального музикування. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 49–53.
- Стрілець, А. М. (2021). Концертно-педагогічний репертуар Харківської баянної коли в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства, ХХІІ*, 7–27.

- Тряннов, М. (2020). Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. *Культура України*, 67, 166–176.
- Уманець, О. (2020). Глокалізація. В *Соціологія права: енциклопедичний словник*. Л. М. Герасина, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна (Уклад.). М. П. Требін (Ред.).
- Юрченко, О. (2017). Сильові напрями сучасного виконавства на цимбалах системи Шунди. В Л. І. Горіна (Ред.-Упор.). *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 88–91). Волинські береги.

References

- Henkin, A., & Dets, M. (2020). Formation of academic folk-instrumental art of Dnipropetrovska oblast: formation and development. *The world of science and innovation. Abstract of the 2nd International scientific and practice conference (London, 16–18.09.2020)*, 294–298. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2000). *Creativity of V. A. Komarenko and folk-instrumental performance in Sloboda Ukraine (the first half of the XX century)* [Thesis abstract, Candidate of Arts, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2000). *Arranging musical works for accordion duet*. Krok. [In Ukrainian].
- Nefedov, S. Yu. (2018). *The Art of the Bayan Ensemble in the Musical Culture of Ukraine in the XX — Early XXI Centuries: Theory, History and Practice* [Thesis, Candidate of Arts, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Pasichniak, L. M. (2007). *Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the XX century: historical and performing aspect* [Thesis abstract, Candidate of Arts, Mykola Lysenko Lviv State Music Academy]. Mykola Lysenko Lviv State Music Academy. [In Ukrainian].
- Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbre and texture specificity of transcriptions with the participation of accordion or bayan by Kharkiv composers of the late XX - early XXI century* [Thesis abstract, Candidate of Arts, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts]. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Savytska, O. (2020). Creative and Performing Activities of the Folk Music Ensemble “Stozhary” in Historical Perspective. *Culture and information society of the XXI century. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Theoretical Conference of Young Scientists (Kharkiv, April 23–24, 2020)*, 68–70. [In Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2014a) Duet of accordionists as a kind of ensemble music in Slobozhanshchyna. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 41, 380–391. [In Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2014b). Slobozhanshchyna style of folk ensemble and instrumental music. *Tradysii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 4, 49–53. [In Ukrainian].
- Strilets, A. M. (2021). Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv bayan kolya in genre and style dynamics. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXII, 7–27. [In Ukrainian].
- Trianov, M. (2020). Coloristic means of musical expressiveness in the works of contemporary composers for guitar quartet. *Culture of Ukraine*, 67, 166–176. [In Ukrainian].
- Umanets, O. (2020). Globalization. In *Sociology of law: an encyclopedic dictionary*. L. M. Herasyna, O. Yu. Panfilov, V. L. Pohribna (Eds.). M. P. Trebin (Ed.). [In Ukrainian].
- Yurchenko, O. (2017). Stylistic directions of modern performance on cymbals of the Shunda system. In L. I. Horina (Ed., Comp.). *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist: a collection of scientific papers* (pp. 88–91). Volynski oberehy. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 31.06.2023

М. М. Данилюк

доктор філософії, доцент, кафедра музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, м. Харків, Україна

Я. В. Данилюк

викладачка, кафедра народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

M. Danyliuk

Doctor of Philosophy, assistant professor, Department of Musical Art, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, Ukraine

Ya. Danyliuk

Lecturer, Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

VIRTUAL CHOIR: BETWEEN TECHNICAL AND AESTHETICAL

Fu Xinbin

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
820582341@qq.com

Фу Сіньбін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0009-0002-2335-658X>

Fu Xinbin. Virtual choir: between technical and aesthetical

The relevance of the article. The relevance of the research topic is determined by the extraordinary popularity of the remote form of joint choral performance in contemporary musical culture. The virtual choir is a fairly new, but already very widespread form of music-making, which is gradually acquiring new characteristics and functions compared to those that were inherent in its early days.

The main factors of the development of the virtual choir phenomenon can be divided into “evolutionary” (the digitalization of art; the interest of performers in new forms of music making; active development of art therapy and inclusive art practices) and “revolutionary” (the COVID-19 pandemic and the Russian-Ukrainian war, which, although more localized than the pandemic, involves a very large number of choirs that have been unable to work as usual).

The latter two factors have led to a quantitative explosion of virtual projects, as well as significant changes in their focus, structure, functions, and composition of performers, etc. that require appropriate scientific understanding.

The purpose of the research is to analyze and systematize existing studies of the virtual choir and to make up a strategy for its comprehensive research.

The methodology. The study of the available scientific literature on the phenomenon of the virtual choir was carried out using the tools of systematic, textual comparative and comprehensive analysis.

The results. The main scientific works on the virtual choir are systematized in four main areas: socio-psychological, technical, didactic and historical. It was found that musicology, choral studies and interpretation aspects have been studied very briefly. Most of the works reveal certain inaccuracies in the presentation of the history of virtual choral performance (except for Cayari), as well as some contradictions in the results of previous studies. In addition, the article raises the question of the

conformity of the studied phenomenon with the concept of “virtual choir”.

The scientific novelty. For the first time, the research provides a systematic review of scientific papers about the virtual choir, revealing the current trend towards the study of non-musical aspects.

The practical significance. The materials of the article can be used in practical activities of conductors and choristers, as well as in the educational process of training conductors, choirmasters and vocalists in conditions of remote work.

Conclusions. Scientific comprehension of the phenomenon of the virtual choir is active, but rather limited. Most often, it acts as a certain aesthetic phenomenon that should replace (mostly temporarily) the work of “live” choirs during social cataclysms that limit the possibility of creative communication between people. That is why the most relevant areas of research are socio-psychological and technical. At the same time, many works raise the question of the legality of using the term “virtual choir” for this multimedia activity, which, according to experts, has little in common with both the choir and virtuality. As a matter of fact, the lack of musicological, choral, interpretological investigations, typical for traditional choral activity, revealed within the scope of this study indirectly confirms this idea. The first step on the way to further scientific development of this topic should be a multi-faceted analysis of the current activity of virtual choirs.

Keywords: *choral art, digitization of art, virtual choir, choral performance, remote rehearsals, audio-video recording, editing.*

Фу Сіньбін. Віртуальний хор: між технічним та естетичним

Дослідження містить аналіз наукових праць, присвячених феномену віртуального хору, який сформувався у 2009 р. та під час пандемії COVID-19 набув вибухового розвитку. Здійснено класифікацію основних аспектів вивчення віртуального хору;

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

означено, що найбільшого поширення набули соціально-психологічні, технічні та дидактичні. Водночас акцентовано, що музикознавчі, хорознавчі та інтерпретаційні проблеми у сфері віртуального хорового виконавства розглядалися досить обмежено, а історичні здебільшого містять неповну або неточну інформацію. Виявлено деякі суперечності в результатах попередніх досліджень впливу участі у віртуальному хорі на психофізіологію співаків, окреслено певні проблеми відповідності явища, яке досліджується, його поширеній дефініції «віртуальний хор».

Ключові слова: *хорове мистецтво, діджиталізація мистецтва, віртуальний хор, хорове виконавство, дистанційні репетиції, аудіовідеозапис, монтаж.*

The relevance of the article. The relevance of the research topic is determined by the extraordinary popularity of the remote form of joint choral performance in contemporary musical culture. The virtual choir is a fairly new, but already very widespread form of music-making, which is gradually acquiring new characteristics and functions compared to those that were inherent in its early days.

The main factors in the development of the virtual choir phenomenon (as well as virtual performance in general) can be divided into “evolutionary factors” and “revolutionary factors”. “Evolutionary” ones existed for a long time and gradually formed the prerequisites for the emergence of virtual forms of performance. Including:

- 1) Digitization of art.
- 2) Performers’ interest in new forms of music making.
- 3) Active development of art therapy, as well as inclusive art practices.

“Revolutionary” factors arose only starting from 2020 and are associated with “external” expansion for art:

- 1) the COVID-19 pandemic;
- 2) the Russian-Ukrainian war, which, although it has a more local character compared to the pandemic, nevertheless covers a very large number of choirs that were left without the opportunity to work in the usual mode.

The last two factors led to a quantitative burst of virtual projects, as well as significant changes in their direction, structure, functions, composition of performers, etc., which requires appropriate scientific understanding.

Problem statement. Virtual choir as a cultural phenomenon was initially considered purely narratively, but with the actualization of the use of this method of performance, technological issues came to the fore. However, in reality, the virtual choir phenomenon has a much wider range of issues. Questions of philosophical, cultural, aesthetic, sociological, psychological, and even therapeutic aspects of its being are already arising. From an uncommon digital oddity, virtual choir has grown into a bright phenomenon of musical art, the scientific understanding of which, despite the large number of various publications, is insufficient. Therefore, the purpose of the article is to analyze and systematize existing research on the virtual choir, to form a strategy for its comprehensive research.

Analysis of recent research and publications. In the international practice of art studies, there are several major approaches to the study of the virtual choir (by prevalence): historical, socio-psychological, technological, didactic.

Although the historical approach is present in almost every work devoted to the virtual choir, it is mostly implemented through the description of the facts of the existence of E. Whitacre’s projects (in almost every article). However, in only one work, the prerequisites for the emergence of the phenomenon of the virtual choir in the conditional “pre-Whitacre” period (Dr. Cayari, 2020) have been determined, and there are no systematic further studies of this phenomenon.

The socio-psychological aspects of the activities of the participants of virtual choirs involve the study of the nature of creative collaboration (Galván & Clauhs, 2020), the psychophysiological features of the creative process (Grebosz-Haring et al., 2022) and its impact on the mental health of the participants (Fancourt & Steptoe, 2019; Wardani, 2022; Wardani & Suyajai, 2023) changes in the social well-being and behavior of virtual choir singers (Paparo, 2021).

The technological approach is represented by works that directly consider the process of creating a virtual choir, analyze technical means, software, etc. (Statkus, 2022). Among such studies, the article by a group of Polish authors (Mróz et al., 2022) and a collective study by British scientists, which includes not only the specified aspects, but also a typology of

different methods of creating a virtual choir, taking into account their characteristics and impact on the participants (Daffern et al., 2021).

The didactic approach was formed in the context of the 2020 lockdown and has a dual orientation. One direction of research is devoted to the transition of educational choirs to a remote form (Kachurynets, 2020; Mykhailova, 2022; Sukhetska, 2023), the second is the use of virtual choir technologies to create synthesized musical samples for learning (Eren & Öztuğ, 2020; Lariccia et al., 2021).

Apart from the main approaches to the study of the phenomenon of the virtual choir, it is also possible to note some interdisciplinary works dedicated to the visualization of such performance, in particular, the study of the multimodal space formed in the final virtual work (Kerry, 2022).

It is surprising that the actual musicological, choral and interpretative aspects are almost not developed. The musicological analysis of E. Whitacre's compositions was carried out by I. Shatova (2021), certain features of the choral approach to the activity of the virtual choir are outlined in the work of O. Sukhetska (2022), the comparative analysis of virtual and concert performances of E. Whitacre's *Lux Aurumque* is presented in the article H. Savelieva (2021).

Presentation of the main research material.

Most researchers believe that the virtual choir was invented and first implemented by Eric Whitacre. But that is not so. Similar projects were created long before his *"Lux Aurumque"*, as the musicologist Christopher Cayari (2020) competently describes in his documentary *"The History of Virtual Choirs"*. He believes that the first significant act of combining the singing of people who are not only at a distance in space, but also in time, was the Grammy Award-winning song *"Unforgettable"*, which the singer Natalie Cole performed in 1991 accompanied with a recording of her father Nat King Cole, who had died more than 30 years before this performance.

C. Cayari also emphasizes that the creative activity of the Irish singer Enya already in 1992 includes the use of numerous own vocal tracks imitating a choir. Nick Piterra, a famous American singer and YouTuber who liked to perform various parts of duets, in 2007 received a software opportunity to combine the simultaneous performance of two parts

in a duet with himself. Visually, he used the method of split-screen (which is very similar to the modern practice of "windows" with performers of a virtual choir). Producer Kurt Hugo Schneider, on the contrary, when recording vocal "clones" preferred the effect of a common space. He avoided splitting the screen by combining frames shot on a green background (chroma key technology), due to which the effect of the simultaneous presence of all "clones" in one frame was created. For example, this is how the singer Sam Tsui (Samuel "Sam" Tsui) is recorded. Soon, joint projects of various artists appeared, who sang while synchronizing their separately made recordings. The "Disney" corporation even held contests to attract fans to create virtual covers of popular Disney tunes.

In his film, Christopher Cayari emphasizes that the genre-style palette of such virtual projects included both pop music and classical music, which could be performed both by an a cappella choir and accompanied by an orchestra.

In 2008, the artistic multimedia movement *"Playing for Change"* was born, which combined musicians from different countries in one composition, and Julien Neel recorded a track with his collaborators, who sang in 8 different countries.

In 2009, large virtual projects began to appear, one of which was the performance of E. Whitacre's work *"Sleep"*, initiated by Scott Haines. It was he who became the editor of Eric's first project *Virtual Choir 1.0 "Lux Aurumque"*.

Thus, Eric Whitacre's virtual choir was actually not the source and beginning of the existence of a new musical phenomenon, but a natural peak of its development, prepared by many processes of "evolutionary" nature. All attempts at virtualization directly depended on the emergence of technical possibilities to record and combine sound tracks without too much trouble, and the very principle of such a combination of sounds was already familiar to the field of cinematography for more than a decade, in which sound editing developed almost from the very beginning of its existence.

The value of Christopher Cayari's documentary also lies in the fact that it does not stop at the significant success of E. Whitacre, paying attention to the further spread and development of virtual choral practice. In particular, he outlines the later

hybrid projects, where remote performers or their recordings were used in the “live” concert of the choirs.

The main achievement of the virtualization of choral performance was the opportunity to unite talents from different countries, religions, cultures and traditions. In 2020, this need became relevant due to quarantine measures around the world. Since, with the appropriate equipment, performers could now participate in the project without leaving their homes, it allowed overcoming geographical, social, cultural barriers, as well as physiological limitations. Due to this, the issues of its socio-psychological impact also came to the fore in scientific studies of the virtual choir phenomenon.

In the spring of 2019, the results of a study by Daisy Fancourt and Andrew Steptoe on the impact of participation in a virtual and “live” choir on a person’s psychological state were published (Fancourt & Steptoe, 2019). The authors were interested in whether the experience of social presence in a virtual choir is identical compared to live musical experience? The experience of 1158 virtual choir singers (in collaboration with Eric Whitacre and his team) was compared to that of 1158 live choir singers using propensity score matching based on a range of demographic, social and musical factors. It was found that participants in the virtual choir experienced more social presence than participants in live choirs, and they also used less general emotion regulation, avoidance strategies, and approach strategies. They used self-development strategies significantly more. This generally positive result for supporters of the virtual choir was not confirmed in other studies in the future.

In October 2020, the American Choral Conductors Association released the work by D. Galván and M. Clauhs, “Virtual Choir as Collaboration” (Galván & Clauhs, 2020). By surveying the participants and observing their social behavior, the researchers analyzed the experience of two virtual student groups created by them. The results showed that with a fairly high level of satisfaction with the process, virtual collaboration is very different from “live” communication. Many choristers noted that it was very difficult for them to sing alone, because they did not feel the presence of others, nor could they hear their singing. Some of the participants emphasized

the importance of the ability to rely on one’s own self-esteem, when the singer is forced to be both a teacher and a student. However, opinions were also expressed that “nothing can replace the physical feeling, action and sonority of a performance in a choir, although this experience still conveyed the beloved essence of joint work” (Galván & Clauhs, 2020, p. 15).

The American researcher Steven A. Paparo (2021) was looking for answers to 4 main questions for the participants of E. Whitacre’s virtual choir. With the help of an anonymous online survey, he tried to find out from 312 singers (mostly amateurs) the following:

- 1) What did the participants get from their participation?
- 2) What did they learn about their voices and themselves as performers?
- 3) How did they perceive the similarities and differences between face-to-face and virtual choirs?
- 4) How has participating in a virtual choir affected their current and future participation in choral music?

He noted: “The results show that respondents experienced a sense of personal satisfaction and global connection. A virtual choir has opened up opportunities for those unable to participate in in-person choirs due to geographic isolation, scheduling conflicts, personal disabilities, and listening barriers. For many, watching their performance on video was a new experience and led to mostly negative criticism of their own voices” (Paparo, 2021, p. 9). It is very important that “respondents identified a lack of musical and social interaction between themselves, the conductor and fellow singers, as well as a lack of embodied experience of participation in an ensemble” (Paparo, 2021, p. 9). In general, from the answers of the respondents, it seemed to the researcher that participation in the virtual choir seemed to “encourage participation in future choral singing” (Paparo, 2021, p. 9).

At the beginning of 2022, a group of authors led by Katarzyna Grebosz-Haring presented a pilot study, the purpose of which was to study “the psychological and biological effects of choral singing on children and adolescents, as well as to compare the psychobiological effects of in-person and virtual

choral activities of children and adolescents before and after the acute phase of outbreak of COVID-19 and due to the quarantine in Austria” (Grebosz-Haring et al., 2022, p. 11).

The analysis was carried out with the help of various tools for assessing the condition of the test subjects: saliva and hair samples for cortisol content, psychological tests and surveys that helped determine the level of stress, changes in self-esteem, satisfaction, etc. “Subjective indicators (momentary mood, stress) were taken before and after singing once a week. In addition, salivary biomarkers (cortisol and alpha-amylase) and the amount of social contact before and after singing were assessed every two weeks. Psychological resilience, self-esteem, emotional abilities, and levels of chronic stress were measured at the beginning of in-person singing, as well as at the beginning and end of virtual singing” (Grebosz-Haring et al., 2022, p. 1).

The authors noted a positive effect on mood after any form of participation in choral singing. However, over time, in-person singing showed a decrease in the “stress hormone” cortisol, while virtual singing showed a modest increase.

The Indonesian scientist Indra Wardani raises the question quite acutely in her latest research. In 2022, she held interviews with two conductors “to understand the state and dynamics of online rehearsals and virtual human performance” (Wardani, 2022, p. 105). In the process of research, she identified three important topics regarding the work of virtual choirs:

- 1) the role of the virtual choir in the continuity of choral classes;
- 2) the impact of virtual choir technology on reducing the role of individuals;
- 3) lack of personal social interaction to increase empathy.

In 2023, in another work, she wrote: “... as practice shows, in a virtual choir, musical elements are reduced in many ways: the reduction of the musical goal, the impossibility of achieving a certain choral standard, moreover, the noticeable role of technologies that push away singers and conductors” (Wardani & Suyajai, 2023, p. 69). She recognizes virtual rehearsals as a tool for preserving the continuity of the team’s activities in the pandemic and as a flexible tool for attracting singers who are

unable to attend rehearsals, but emphasizes the lack of experience of personal social interaction. In addition, she notes that the concept of “virtuality” in the definition of the phenomenon under consideration is quite conditional. Virtual reality requires other prerequisites, a sense of presence in another place, simulated sensory experiences.

The researcher is particularly concerned about the observation of a decrease in the development of empathic abilities of singers during online rehearsals. In her opinion, they leave very little scope for advanced recognition of gestures and facial expressions between participants and conductors of a virtual choir, although they are necessary for work in a “live” choir.

I. Wardani also focuses on certain limitations of remote choral activity, which is extremely critical to the quality of the Internet connection, the performance of the device used during recording, the acoustic context in the room where the recording takes place, etc. The researcher quite rightly points out that an important aspect of choral singing is the singer’s feeling of his own voice as a part of a whole, achieving timbre balance, etc. If in a “live” choir singers harmonize their sound with the general performance, then in a virtual choir all the mentioned aspects lose their meaning, because they can be software-adjusted by audio and video editors.

“Virtual choir provides full access to editing, from pitch correction and time delay, volume control and vocal effects to voice panning to create a 3D feeling as if the singers were in a certain stage position [...] Now when audio-video editing has become so sophisticated that the singers can perform only the minimal musical aspect and still produce a quality virtual choir video, can we say that a virtual choir is more of a digital media art than a choir as such?” (Wardani & Suyajai, 2023, p. 70).

The issue of the technical implementation of virtual choral projects has been briefly considered in many works, but they acquired the most powerful systematic consideration in the study of a group of scientists from Gdańsk (Mróz et al., 2022), who not only offer a fairly detailed technical instruction on creating ambisonic (three-dimensional) sound, but also carry out a certain systemological reflection, distinguishing the stages of work on the piece of art (preparation for remote audiovisual recording; formation of technical requirements; direct

recording of musicians; post-production of the soundtrack; post-production of the visual backing).

Feedback from English choristers and facilitators who participated in the creation of virtual choirs during the pandemic lockdown in 2020 is systematized in the work of British authors (Daffern et al., 2021). They determine that there are three main technical models of virtual choir functioning:

- 1) multitrack — recording of individual solos, which are then combined into a general choral sound;
- 2) live broadcasting — connecting people to the live broadcast through social networks;
- 3) live teleconference — singing and communicating in real time using appropriate programs.

The virtual choir is a phenomenon that can be called “omnivorous” as to the repertoire. Perhaps that is why so far, we are aware of so few scientific works devoted to the musicological analysis of performed works. In this sense, Iryna Shatova’s article (Shatova, 2021) attracts attention, in which she defines the main features of Eric Whitacre’s musical language in his virtual projects. The researcher notes that defining the composer’s style is somewhat difficult. His harmonic thinking can be classified as neotonal (pantonal, posttonal), but “Eric Whitacre’s works are in line with the American tradition, sometimes reminiscent of Samuel Barber’s works, and sometimes of Charles Ives’ ones, but his approach is always original. In his spectacular choral works, the composer is not afraid of unusual harmonies, stylistic eclecticism, or experiments with electronics” (Shatova, 2021, p. 21).

A number of scientific publications by Oksana Sukhetska (2022, 2023) demonstrate a fairly deep choir study approach. She has the idea to compare how the elements of choral sonority function in real and virtual choirs, but the presented conclusions about the existence of a significant identity raise certain doubts. Also, the researcher believes that remote activity can be effective in the process of development of a really existing choral collective, with which, taking into account the above arguments of foreign authors, one can only partially agree.

Since virtual choirs usually perform compositions that are not repeated, it is rather difficult for scientists to look at the performing aspect in this musical field. However, Hanna Savelieva managed to do this, who conducted a detailed and thorough

comparative analysis of the performances of E. Whitacre’s work “Lux Aurumque” under his own conducting in virtual and real performance, as well as the performance of this piece by the student choir of Kharkiv National University of Culture and Arts (Savelieva, 2021).

The didactic aspect mentioned at the beginning of this article is of quite large-scale, and mostly of Ukrainian authorship, because due to the circumstances, the virtualization of musical performance became the only way of collective music making in the conditions of the lockdown, and then the Russian-Ukrainian war. On the one hand, the creation of virtual projects is currently the only form of existence of many collectives, on the other hand, the technical achievements worked out in the practice of virtual choirs are effectively used to ensure the methodical component in the work of choral collectives (for example, sound samples of musical scores being studied).

Conclusions. The analysis of studies devoted to the virtual choir has shown that the history of this phenomenon does not begin with Eric Whitacre’s work, but the great merit of the composer is in demonstrating the hitherto unattainable level of aesthetic design of a media work of this type. It was the high example that encouraged people to join E. Whitacre’s projects, imitate his practice and study it.

Scientific comprehension of the phenomenon of the virtual choir is active, but rather limited. Most often, it acts as a certain aesthetic phenomenon that should replace (mostly temporarily) the work of “live” choirs during social cataclysms that limit the possibility of creative communication between people. That is why the most relevant areas of research are socio-psychological and technical. At the same time, many works raise the question of the legality of using the term “virtual choir” for this multimedia activity, which, according to experts, has little in common with both the choir and virtuality. As a matter of fact, the lack of musicological, choral, interpretological investigations, typical for traditional choral activity, revealed within the scope of this study indirectly confirms this idea. The first step on the way to further scientific development of this topic should be a multi-faceted analysis of the current activity of virtual choirs.

Список посилань

- Качуринець, Л. (2020). Віртуальний хор як необхідний педагогічний досвід в умовах дистанційного навчання. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, Вип. 34, Т. 3*, 211–218. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf
- Михайлова, Н. (2022). Педагогічна діяльність хормейстера в умовах дистанційного навчання: адаптація, проблеми, перспективи. *Диригентсько-хорова освіта*, 132–135. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/624>
- Савельєва, Г. (2021). “Lux aurumque” Еріка Уітакера в аспекті порівняльного аналізу виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 143–157. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.09>
- Статкус, А. (2022, Листопад 11–13). Створення віртуального хору. *Інформаційні проблеми теорії акустичних, радіоелектронних і телекомунікаційних систем (IPST-2022): тези доповідей 11-ї Міжнародної науково-технічної конференції (11.11–13.11, Харків)*, 32–36. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/f94c1e98-9d84-4b9f-9d2a-00576d4107f8/content>
- Сухецька, О. (2022). Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
- Сухецька, О. (2023, Березень 24). Ефективні методи розвитку хорового колективу в контексті віртуального музикування. *Філософія культурно-мистецької освіти: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції, Київ*, 189–192. <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15372>
- Шагова, І. (2021). Віртуальний хор Еріка Вітакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики. *Музичне мистецтво і культура*, 1(32), 17–30. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2>
- Daffern, H., & Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12 [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474>
- Dr. Cayari. (2020). *A History of Virtual Choirs: A documentary about online singing*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BOEIBdoPxz8>
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science*, 15(5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*, 10, [778]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778>
- Galván, J., & Clauhs, M. (2020). The virtual choir as collaboration. *The Choral Journal*, 61(3), 8–19. <https://www.jstor.org/stable/27034958>
- Grebosz-Haring, K., & Schuchter-Wiegand, A. K., & Nater, U., & Feneberg, A., & Schütz, S., & Thun-Hohenstein, L. (2022). The Psychological and Biological Impact of “In-Person” vs. “Virtual” Choir Singing in Children and Adolescents: A Pilot Study Before and After the Acute Phase of the COVID-19 Outbreak in Austria. *Frontiers in Psychology*, 12, [773227]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.773227>
- Kerry, V. J. (2022). ‘The Birth of the Virtual Choir’: Exploring the multimodal realization of the Covid-19 liminal space in a YouTube virtual choir performance. *Multimodality & Society*, 2(2), 141–164. <https://doi.org/10.1177/26349795221086882>
- Lariccia, S., & Lariccia, G., & Gabrieli, M., & Della Ventura, M., & Toffoli, G., & Montanari, M. (2021). Museup: how virtual choirs may help students learning to learn. *INTED2021 Proceedings*, 6827–6834. <https://doi.org/10.21125/inted.2021.1360>
- Mróz, B., & Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences*, 12(7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316>
- Paparo, S. (2021). Real Voices, Virtual Ensemble 2.0: Perceptions of Participation in Eric Whitacre’s Virtual Choirs. *The International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 92–115. <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/09/IJRCSVol9Paparo.pdf>
- Wardani, I. & Suyajai, P. (2023). Back to basic: What is missing in the virtual choir as a practice? *ICAPAS 2022 Proceeding*, 62–72. https://www.researchgate.net/publication/371640784_Back_to_basic_What_is_missing_in_the_virtual_choir_as_a_practice_ICAPAS_2022_Proceeding
- Wardani, I. (2022). Virtual Choir: To Sing Together, Individually. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 9(2), 105–116. <https://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/view/8226/2897>

References

- Kachurynets, L. (2020). Virtual choir as a necessary pedagogical experience in distance learning. *Topical issues of the humanities: Interuniversity collection of scientific papers by young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 34, Vol. 3, 211–218. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/34_2020/part_3/35.pdf [In Ukrainian].

- Mykhailova, N. (2022). Pedagogical activity of a choirmaster in the conditions of distance learning: adaptation, problems, prospects. *Dyryhentsko-khorova osvita*, 132–135. [In Ukrainian].
- Savelieva, H. (2021). “Lux aurumque” by Eric Whitacre in terms of comparative analysis of performance interpretation. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 58, 143–157. <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.09> [In Ukrainian].
- Statkus, A. (November 11–13, 2022). Creation of a virtual choir. *Information problems of the theory of acoustic, radio-electronic and telecommunication systems (IPST-2022): abstracts of the 11th International Scientific and Technical Conference, (11.11–13.11, Kharkiv)*, 32–36. <https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/f94c1e98-9d84-4b9f-9d2a-00576d4107f8/content> [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (2022). Virtual choir: the essence of the phenomenon and concept. *Visnyk KNUKiM. Seriya “Mystetstvoznavstvo”*, (46), 138–144. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627> [In Ukrainian].
- Sukhetska, O. (March 24, 2023). Effective methods of choir development in the context of virtual music-making. *Philosophy of cultural and artistic education: materials of the II All-Ukrainian scientific conference*, 189–192. <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15372> [In Ukrainian].
- Shatova, I. (2021). Eric Whitacre’s virtual choir: innovative trends of development of modern music. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(32), 17–30. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2> [In Ukrainian].
- Daffern, H., & Balmer, K., & Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12, [624474]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.624474> [In English].
- Dr. Cayari. (2020). *A History of Virtual Choirs: A documentary about online singing*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BOEIBdoPxz8> [In English].
- Eren, H., & Öztuğ, E. (2020). The implementation of virtual choir recordings during distance learning. *Cypriot Journal of Educational Science*, 15(5), 1117–1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159> [In English].
- Fancourt, D., & Steptoe, A. (2019). Present in Body or Just in Mind: Differences in Social Presence and Emotion Regulation in Live vs. Virtual Singing Experiences. *Frontiers in Psychology*, 10, [778]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00778> [In English].
- Galván, J., & Clauhs, M. (2020). The virtual choir as collaboration. *The Choral Journal*, 61(3), 8–19. <https://www.jstor.org/stable/27034958> [In English].
- Grebosz-Haring, K., & Schuchter-Wiegand, A. K., & Nater, U., & Feneberg, A., & Schütz, S., & Thun-Hohenstein, L. (2022). The Psychological and Biological Impact of “In-Person” vs. “Virtual” Choir Singing in Children and Adolescents: A Pilot Study Before and After the Acute Phase of the COVID-19 Outbreak in Austria. *Frontiers Psychology*, 12, [773227]. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.773227> [In English].
- Kerry, V. J. (2022). ‘The Birth of the Virtual Choir’: Exploring the multimodal realization of the Covid-19 liminal space in a YouTube virtual choir performance. *Multimodality & Society*, 2(2), 141–164. <https://doi.org/10.1177/26349795221086882> [In English].
- Lariccia, S., & Lariccia, G., & Gabrieli, M., & Della Ventura, M., & Toffoli, G., & Montanari, M. (2021). Museup: how virtual choirs may help students learning to learn. *INTED2021 Proceedings*, 6827–6834. <https://doi.org/10.21125/inted.2021.1360> [In English].
- Mróz, B., & Ody, P., & Kostek, B. (2022). Creating a Remote Choir Performance Recording Based on an Ambisonic Approach. *Applied Sciences*, 12(7), 3316. <https://doi.org/10.3390/app12073316> [In English].
- Paparo, S. (2021). Real Voices, Virtual Ensemble 2.0: Perceptions of Participation in Eric Whitacre’s Virtual Choirs. *The International Journal of Research in Choral Singing*, 9, 92–115. <https://acda.org/wp-content/uploads/2021/09/IJRCSVol9Paparo.pdf> [In English].
- Wardani, I. & Suyajai, P. (2023). Back to basic: What is missing in the virtual choir as a practice? *ICAPAS 2022 Proceeding*, 62–72. https://www.researchgate.net/publication/371640784_Back_to_basic_What_is_missing_in_the_virtual_choir_as_a_practice_ICAPAS_2022_Proceeding [In English].
- Wardani, I. (2022). Virtual Choir: To Sing Together, Individually. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 9(2), 105–116. <https://journal.isi.ac.id/index.php/IJCAS/article/view/8226/2897> [In English].

Надійшла до редакції 20.05.2023

Фу Сіньбінь

аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

Fu Xinbin

postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ С. Ю. МОТТЕ В ХАРКІВСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ (1885–1901)

Лю Пен

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 327428991@qq.com

Liu Peng

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-9077-8622>

Лю Пен. Специфіка вокальної підготовки та педагогічна діяльність С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (1885–1901)

У статті розглядається специфіка вокальної підготовки в класі співу С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі (ХМУ) протягом 1885–1901 рр. Досліджуються як рівень вокальної майстерності С. Мотте, що став підґрунтям для осмислення методики роботи зі співочим голосом, так і професійні підходи педагога до вокальної підготовки учнів. Наголошується: під час діяльності в ХМУ С. Мотте проявила педагогічний хист, виховуючи протягом визначеного терміну й у межах регламентованого освітнього процесу фахівців, спроможних на достатньому професійному рівні успішно здійснювати виконавську функцію. Такий рівень виховання забезпечувався опрацюванням голосу на музичному матеріалі, який становили: інструктивні тексти і популярний на концертній сцені камерний репертуар, які забезпечували технологію постановки голосу й опанування культурою співу, та європейська оперна музика як критерій вокальної майстерності.

Ключові слова: музичне виконавство, вокальна підготовка, С. Мотте, виконавська практика, спів, репертуар.

Liu Peng. The specifics of vocal training and pedagogical activities of S. Yu. Motte at Kharkiv Music School (1885–1901)

The purpose of the publication is to determine the specifics of vocal training in S. Yu. Motte's singing class at Kharkiv Music School as a functional structure of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society (RMS) during 1885–1901.

The methodology. Since the specifics of the functioning of vocal art at Kharkiv Music School during 1885–1901 is examined in the scientific discourse for the first time, the methodological basis of the article is the method of comparative analysis, the application of which

made it possible to reveal the peculiarities of professional training and further professional self-realization of pupils of S. Motte's singing class. The determination of S. Motte's approaches as a vocalist-pedagogue to the development of the voice was carried out on the basis of the analysis of the performing practice of her students within the framework of the application of systematicity principle.

The results. On the basis of analysis of music reviews in the Kharkiv press during 1877–1901 and reports of the Kharkiv branch of the RMS, both the level of S. Motte's vocal mastery, which became the foundation for understanding the methodology of working with a voice and the teacher's professional approaches to vocal training of the students of Kharkiv Music School, are investigated. The basis of the generalizations was the analysis of the repertoire performed by S. Motte and her students Y. Reider, M. Mykhailova, M. Poliakova, L. Kurochkyna, and others at public events as the material that was used to study the singing voice. The article highlights the role of S. Motte in understanding the professional requirements for a vocalist graduating from Kharkiv Music School; she formalised the content of the vocal qualification exam.

The scientific novelty. It is proved that during her teaching activities at Kharkiv Music School, S. Motte showed her pedagogical talent, educating specialists capable of successfully conducting vocal performance and pedagogical functions at a sufficiently professional level within a certain period and the regulated educational process. Such a level of education was ensured by studying the voice on musical material, which consisted of instructional texts and chamber repertoire popular on the concert stage, which provided the technology of vocal training and mastering the culture of singing, and European opera music as a criterion of vocal mastery.

The practical significance. Clarifying the logic of the formation and functioning of certain signs of professional voice reproduction of a musical text within certain chronological and cultural boundaries will contribute

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

to the improvement of the process of understanding the phenomena of the musical culture of Kharkiv on the one hand, and of the vocal art of Ukraine on the other hand.

Keywords: *music performance, vocal training, S. Motte, performance practice, singing, repertoire.*

Постановка проблеми. Українське вокальне виконавство як різновид європейського професійного музичного мистецтва формувалося протягом другої половини XIX ст. в провідних культурних центрах, де були можливості як для ефективної самореалізації обдарованої особистості, так і для набуття необхідних для творчості компетентностей. Одним з таких центрів був Харків, де, зокрема, у межах функціонування місцевого відділення Російського музичного товариства з 1871 р. в музичному освітньому закладі здійснювалася професійна вокальна підготовка, обов'язковою складовою якої була публічна виконавська практика. Оптимальність методики роботи з голосовим апаратом сприяла ефективності підготовки професійних вокалістів, які, за умови подальшого самовдосконалення, ставали конкурентноспроможними фахівцями в галузі репрезентації вокального тексту. Завдяки ефективній вокальній методиці першого педагога-вокаліста Харківського музичного освітнього закладу К. Прохорової-Мауреллі, талановиті вихованці класу співу успішно реалізували свій вокальний потенціал на концертній та оперній сценах, у сфері вокальної освіти (Пен Лю, 2023). Серед випускників цього класу — Селіна Юліївна Мотте, яка, після вдосконалення вокальної майстерності за кордоном, понад 15 років (1885–1901 рр.) здійснювала підготовку співочих кадрів у Харківському музичному училищі (надалі — ХМУ). Утім, специфіка вокальної підготовки в класі співу С. Мотте, завдяки якій немало митців надалі відіграли помітну роль в історії вокального мистецтва, є недослідженою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед наявних розвідок, присвячених музичній культурі Харкова межі XIX–XX ст. (Миклашевський, 1967; Щербинін, 1971; Кононова, 1992; Кононова, 2004; Цуркан, 2007; Лисенко, 2011), практично відсутня аналітика вокального мистецтва, яке з другої половини XIX ст. активно

функціонувало в місті як на концертній естраді та театральній сцені, так і в освітній сфері. Слід відзначити лише характеристику творчої діяльності італійського митця Федеріко Бугамеллі — керівника вокального класу ХМУ з 1901 р., яку опублікував харківський дослідник В. Щепакін (Щепакін, 2012). Запропонований матеріал є тематичним і хронологічним продовженням статті, присвяченої формуванню з 1870-х рр. вокальної освіти в навчальному закладі Харківського відділення Російського музичного товариства (надалі — ХВ РМТ), яке відбувалося в контексті педагогічної діяльності К. Прохорової-Мауреллі (Пен Лю, 2023).

Мета статті — визначити специфіку вокальної підготовки в класі співу С. Ю. Мотте в Харківському музичному училищі протягом 1885–1901 рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. С. Мотте була однією з найталановитіших учениць К. Прохорової-Мауреллі, під керівництвом якої протягом 10 років здійснювалася кропітка робота над постановкою голосу (колоратурне сопрано) майбутнього педагога класу співу ХМУ («Местная хроника», 1885). У 1879 р. харківський критик окремо відзначав здібності С. Мотте, «свіжий та сріблястий голос котрої не раз вже доставляв артистичну насолоду нашій публіці. Дівчина, незважаючи на молодість, з дивовижним хистом вміє справлятися з усіма технічними труднощами» («Местная хроника», 1879). Про співочий талант С. Мотте свідчить активна участь молоді співачки, з 1877 р. (Часть, 1877) по 1882 р. («Местная хроника», 1882), в учнівських концертних заходах, а з кінця 1881 р. — і в музичних зібраннях ХВ РМТ, під час яких вона репрезентувала духовну, оперну та камерну вокальну музику, зокрема Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, А. Рубінштейна, Дж. Мейєрбера, Ж. Массне, П. Віардо (Отчет, 1882, с. 13–19).

Після закінчення музичних класів ХВ РМТ, С. Мотте займалася професійним самовдосконаленням, за традицією того часу, в Італії. У 1885 р. преса зазначала, що запрошена в ХМУ педагог вокалу є «ученицею вищої школи співу», оскільки її наставником протягом кількох років була Поліна Віардо, вихована на високих зразках

вокального мистецтва під керівництвом таких майстрів співу, як Мануель Гарсія-старший (її батько) та Марія Малібран (її сестра) («Вести с юга», 1885).

Про рівень вокальної майстерності нової викладачки співу ХМУ дає уявлення розлогий рецензійний текст на її сольний концерт у Полтаві 8.12.1885 р. Відзначаючи широту репертуару С. Мотте («ми чули зразки найрізноманітнішої музики: і французької, і російської, й італійської стародавньої та більш сучасної нам — російської»), критик зазначав, що в інтерпретації співачки проявилися кращі якості вокальної школи: «безумовна правильність дикції, впевнена інтонація, рівність звуків голосу з недоторканим середнім регістром, чистота гам, легкість колоратурних прикрас за м'якого і округлого звука й, нарешті, те почуття міри і та художня стриманість у виконанні, що неабияк вирізняють музикантів, які отримали правильне й серйозне музичне виховання». Рецензент, характеризуючи вплив співу незнайомої для полтавської публіки мисткині, відзначав, що «аудиторія боялася пропустити найменший з відтінків музичної думки у виконанні артистки», яка досягла такого сприйняття «не шляхом поступок натовпу у вигляді маленьких і великих ефектів», а витонченістю співу, «і за внутрішнім змістом, і за античною красою» («Вести с юга», 1885).

Отже, С. Мотте настільки сумлінно опрацювала вокальну майстерність на батьківщині бельканто, що справила враження високопрофесійної репрезентантки італійської вокальної школи з досконалою вокальною технікою та серйозною сценічною практикою. Таке реноме співачка продовжувала підтримувати на концертній сцені в період своєї роботи в ХМУ, репрезентуючи під час виступів вокальні твори різних жанрів: оперну музику В. А. Моцарта, Б. Марчело, В. Массе, Ш. Гуно, Е. Направника, мініатюри Б. Годара, Н. Йомеллі, П. Віардо; у березні 1888 р. співала партію соло в кантаті Ш. Гуно «Галлія» (Отчет, 1889, с. 10, 12; Отчет, 1890, с. 13–16).

31.01.1888 р. в залі дворянського зібрання відбувся сольний виступ С. Мотте, визнаний пресою найвдалішим концертом тогорічного зимового сезону в Харкові. Концертантка виконала понад 10 номерів італійською, російською,

німецькою і французькою мовами, зокрема арії «Non mi dir» з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта та «Non je ne veux pas chanter» Н. Ізуара, романси Кл. Шуман, Л. Деліба, П. Віардо, Е. Гріга. Рецензент відзначав, що голос С. Мотте чудово опрацьований, «найскладніші пасажі були чіткі, як на інструменті», її трель зачарувувала, а у виконанні арій співачка продемонструвала блискучу техніку («Музыкальные заметки», 1888).

Духовну музику С. Мотте виконувала здебільшого в щорічних концертах братів Юр'янів, які традиційно відбувались у Євангелічно-Лютеранській церкві Харкова. Після одного з таких заходів рецензент — викладач ХМУ Р. Геніка — зазначав, що виконані співачкою «зі строгим релігійним почуттям» арії Г. Ф. Генделя й, особливо, «Sei still» І. Раффа «глибоко вразили слухачів» (Геніка, 1890). Отже, осмислення С. Мотте в педагогічній діяльності методики роботи з голосом відбувалося на основі як особистої якісної вокальної підготовки, зокрема досконалого володіння технікою *bel canto*, так і безпосередньої сценічної практики.

Визначення специфіки методичних підходів педагога-вокаліста в роботі над постановкою голосу вможливило аналіз репертуару, який репрезентували учні С. Мотте в концертних заходах ХМУ. Основу репертуару становили актуальні для тогочасної оперної та концертної практики твори, а значний його відсоток займала хрестоматійна для професійного вокалу європейська музика: номери з опер В. А. Моцарта, Дж. Россіні, К. М. Вебера, Г. Доніцетті, В. Белліні, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера, камерні твори Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Дессауєра (На экзамене, 1888; Отчет, 1889, с. 44–50; Отчет, 1890, с. 52–58; «Театр и музыка», 1889, 11.02). З метою оволодіння технікою *bel canto* учні С. Мотте засвоювали віртуозні тексти, зокрема «Шепіт, боязке дихання», «Квітка» П. Віардо, «Carnaval de Venis» Дж. Бенедикта тощо (Отчет, 1889, с. 45, 49; Отчет, 1890, с. 54).

Тобто опрацювання учнем співочого голосу здійснювалося на матеріалі, який водночас ставав основою особистого репертуару для публічних виступів. У цьому ж контексті увага приділялася новим на той час творам: звучали номери з опери «Лакме» Л. Деліба, Елегія Ж. Массне,

Арабська пісня Б. Годара (Отчет, 1889, с. 48; Отчет, 1890, с. 55; «Театр и музыка», 1889, 11.02).

Слід зазначити, що С. Мотте, реалізуючи особистий досвід опрацювання музики композиторів попередніх епох з часів навчання в К. Прохорової-Мауреллі, досить активно застосовувала такий репертуар у процесі вокальної підготовки учнів. Зокрема, в їх концертних виступах звучали номери з опер «Оронтес» А. Честі, «Tamerlan» Г. Ф. Генделя, «Орфей та Еврідіка» Й. Гайдна, камерні твори композиторів епохи бароко А. Лотті, А. Страделлі, класиків Й. Гайдна, Л. Бетховена (Отчет, 1889, с. 50; Отчет, 1890, с. 52–58; «Театр и музыка», 1889, 29.01; «Театр и музыка», 1889, 11.02). Логічно, що такий репертуар застосовувався С. Мотте з метою виховання в учнів, з одного боку, культури звукодобування, з іншого — професійного універсалізму, тобто володіння навичками відтворення текстів різних епох і стилів.

Харківські музичні критики досить уважно стежили за професійним становленням учнів С. Мотте. Так, у 1888 р. газета «Південний край» повідомляла про виступ випускниці класу співу мецо-сопрано Маріаніли Попової в Севастополі, де місцева преса відзначала достатню силу звучання її красивого голосу, гарне й чітке фразування, бездоганне виконання деяких номерів («Местная хроника», 1888, 08.08). Утім, після харківського концерту М. Попової 27.10.1888 р. критик, відзначивши досить приємний голос учениці С. Мотте, наголосив, що для публічних виступів їй «необхідно ще багато вчитися». Висловлюючи негативне ставлення до випускників музичних училищ і консерваторій, які «вважають себе сформованими артистами та не думають про подальше вдосконалення», рецензент зазначав, що здобуття освіти в таких закладах надає тільки професійну базу, а «досконалість в мистецтві досягається лише працею впродовж усього життя» («Обзор концертов», 1888).

Стосовно виконання в концертному заході арії з опери Г. Доніцетті «Фаворитка» іншою ученицею С. Мотте того часу Стремоуховою, рецензент відзначав виразність та натхненність співу, невластиву для учениці другого року навчання. Позитивне враження справили на критика, за його висловом, природні якості таланту молоді

співачки — тембр голосу та самобутнє фразування. Утім, якість фразування в Стремоухової, беззаперечно, слід віднести до результатів роботи з педагогом, як і відзначену рівність, «виключаючи поки що крикливі верхні ноти», її мецо-сопрано («Местная хроника», 1888, 02.12). Така констатація критика свідчить про те, що С. Мотте професійно впливала на опрацювання ученицею регістрів її голосу, хоча цей процес на час виступу Стремоухової в концерті лише розпочинався. Розуміння ж рецензентом специфіки публічних виступів учнів ХМУ зумовлювала й особливість їх оцінювання, де основою було визначення перспектив виконавців. Так, наголошувалося, що голос Стремоухової «молодий, не зміцнілий і не розвинутий щодо інтенсивності звука, отже, говорити про його силу ще зарано», а недосконалість виконання сприймалася з розумінням («Местная хроника», 1888, 02.12).

З позиції перспективи професійної реалізації вокальних здібностей висловлювався рецензент щодо випускниці класу С. Мотте 1889 р. контральто Марії Будної. Так, після публічного іспиту в травні 1888 р., де у виконанні М. Будної прозвучала сцена Ратміра з опери М. Глінки «Руслан і Людмила», рецензент відзначав, що молода співачка, яка має свіжий, чистий, симпатичний голос та, безсумнівно, значну музичну обдарованість, під належним керівництвом здатна блискуче й яскраво розвинути та стати прикрасою оперної сцени (На екзамене, 1888).

Приклади М. Попової, Стремоухової та М. Будної демонструють осмислення С. Мотте в другій половині 1880-х рр. педагогічних підходів до викладання вокалу, що спричиняло, зокрема, критику певних професійних вад у виступах її вихованок на публічних концертних заходах. Водночас характеристики рецензентів свідчать, що молодий педагог повною мірою відповідала освітнім вимогам музичного училища, професійно розкриваючи і вдосконалюючи природну обдарованість, здійснюючи постановку голосу та закладаючи основи вокальної техніки.

Зокрема ґрунтовну підготовку в класі С. Мотте здобула сопрано Юлія Рейдер. Уже в перші роки навчання в класі співу під час учнівських вечорів вона виконувала як камерні твори А. Страделлі, А. Лотті, М. Глінки, Р. Шумана, Ф. Мендельсона,

Ш. Гуно, А. Тома, О. Даргомижського, так і оперну музику М. Честі, В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Дж. Мейєрбера, А. Рубінштейна (Отчет, 1889, с. 47–50; Отчет, 1890, с. 52–58; «Театр и музыка», 1889, 29.01; «Театр и музыка», 1889, 11.02). Рецензенти відзначали чудове володіння вокалісткою симпатичним і звучним голосом як у технічному, так і в мистецькому планах («Театр и музыка», 1890). Надалі Ю. Рейдер вдосконалювала вокальну майстерність, зокрема в Італії, після чого певний час була солісткою оперного театру в італійському місті Анелія, співала на оперній сцені Москви, Петербурга, Харкова, Києва тощо (Лисенко, 2011: 456), а згодом плідно займалася педагогічною діяльністю в Одесі (Небога, 2021, с. 6).

У жовтні 1892 р. в Харкові в партії Амнеріс опери Дж. Верді «Аїда» дебютувала мецо-сопрано Є. М. Корецька («Театр и музыка», 1892). У 1880-х рр. вона співала в Харкові в оперному хорі (Лисенко, 2011, с. 274) та певний час навчалася в ХМУ в класі С. Мотте, «захоплюючи всіх відвідувачів учнівських вечорів своїм чудовим голосом і музичною обдарованістю». Надалі, після кількох років артистичної діяльності й занять з видатним вокальним педагогом К. Еверарді, Є. Корецька «сформувалася в оперну співачку, яка мала величезний успіх в Петербурзі, Вільно та Києві» («Театр и музыка», 1892).

Після навчання в класі С. Мотте лірико-колоратурного сопрано Марія Михайлова протягом кількох років вдосконалювала вокальну майстерність у Петербурзі, Мілані, Парижі (Лисенко, 2011, с. 368–369). Надалі харків'яни мали можливість спостерігати за її професійним зростанням. Так, М. Михайлова як солістка петербурзького Маріїнського театру виступала в лютому 1893 р. в Харкові з концертом, демонструючи безсумнівний музичний смак і чудову школу («Театр и музыка», 1893). Після її концерту в Харкові в березні 1896 р. критик відзначав, що вокалістка оволоділа своїм голосом настільки, що може вважатися однією з найспроможніших співачок Маріїнського театру. Таке твердження автор рецензії обґрунтовував характеристикою вокальної майстерності М. Михайлової: «голос її рівний у всіх регістрах, свіжий і особливо симпатичний за своїм тембром, звучність його

видатна. Молода артистка співає з дійсним смаком, витончено й виразно фразує; техніка її більш ніж задовільна для ліричної співачки, якою, власне, й необхідно вважати Михайлову за об'ємом її голосу та настроєм» («Театр и музыка», 1896). Після харківського концерту М. Михайлової в 1904 р., уже як примадонни Маріїнської опери, критик наголошував, що її голос є унікальним явищем у вокальному мистецтві (Леонидов, 1904).

Отже, наведені приклади професійної самореалізації випускниць С. Мотте кінця 1880-х рр. свідчать про те, що рівень вокальної підготовки, досягнутий під її керівництвом, сприяв, за умов подальшого вдосконалення майстерності, успішній кар'єрі в музичній галузі.

У 1890-х рр. учні класу С. Мотте продовжували активно й успішно виступати в концертних заходах ХВ РМТ, репрезентуючи широкий жанровий спектр вокальної музики. Властивістю цього періоду є творча співпраця вихованок С. Мотте з класом вокальної підготовки чоловіків, очолюваного в різні роки співаками Р. Нувель-Норді, О. Фюрером і М. Тихоновим, що проявилось в активному опрацюванні оперної та камерної ансамблевої музики В. А. Моцарта, Г. Доніцетті, Ж. Б. Фора, Дж. Верді, О. Даргомижського, П. Чайковського (Отчет, 1893, с. 14–16; Отчет, 1895, с. 17).

Серед талановитих учениць С. Мотте початку 1890-х рр. — Марія Полякова, яка після закінчення ХМУ здобувала вокальну освіту в Московській консерваторії (клас Є. А. Лавровської). У квітні 1895 р. вона привернула увагу столичної преси виконанням партії Ноємі в опері М. Іполітова-Іванова «Руфь» у консерваторському спектаклі. Рецензент характеризував її голос як «досить звучне, приємне й повне за тембром високе мецо-сопрано драматичного наповнення з відмінними середніми й низькими нотами та менш красивим і рівним верхнім регістром» («Театр и музыка», 1895). Надалі М. Полякова вдосконалювала майстерність під керівництвом відомого оперного співака й вокального педагога І. Прянишникова, після чого 18.09.1897 р. дебютувала в харківській антрепризі в партії Тетяни (опера П. Чайковського «Євген Онегін»). Відомий харківський критик

В. Сокальський відзначав, що якісна школа, яку пройшла М. Полякова, помітна в її виконанні як у вокальному, так і сценічному планах. Він характеризував голос молоді артистки як свіжий, середньої сили, досить рівний у всіх регістрах, симпатичного тембру, та наголошував, що вокалістка користується своїми можливостями «з великим умінням, не виходячи за межі даних їй природою засобів, ніколи не форсує звук, не застосовує дешеві крикливі ефекти», «інтонація її завжди правильна й точна, а, завдяки виразній вимові, жодне слово в співачки не пропадало» («Театр і музика», 1897).

У 1893 р. клас С. Мотте закінчила мецо-сопрано Лідія Курочкіна. На останньому курсі навчання її вже запрошували до участі в концертних зібраннях ХВ РМТ. Так, у програмі камерного ранку 23.02.1892 р. вона виконала три романси Р. Шумана. Рецензент відзначав, що симпатичний, достатньо сильний і рівний у всіх регістрах голос співачки, хоча ще не зовсім випрацьований, свідчить про чудову серйозну школу, а романси були виконані бездоганно як у технічному плані, розумно, з чіткою дикцією, так і у виконавському — «із захопленням, відповідно до духу Шумана» («Музыкальные заметки», 1892, 27.02). Після виступу Л. Курочкіної в програмі камерному ранку 13.12.1892 р. критик відзначав, що учениця С. Мотте «показала себе цілком достойною виступати поряд із сформованими артистами» («Музыкальные заметки», 1892, 21.12). У 1893–1896 рр. співачка брала участь у мистецьких заходах у Харкові, зокрема в січні 1895 р. в благодійній оперній виставі «Русалка» О. Даргомижського («Объявления», 1895). Надалі Л. Курочкіна співала в петербурзькій оперній антрепризі під псевдонімом Лідіна (Краткий обзор, 1896, с. 40–41).

Наведені приклади свідчать про якість методики роботи С. Мотте над постановкою голосу, яка сприяла подальшому вдосконаленню вокальної майстерності, що повністю відповідало меті музичної підготовки в спеціалізованому освітньому закладі — забезпечення методично правильного засвоєння норм технології репрезентації музики як основи для подальшого творчого самовдосконалення.

З 1894 р. творча взаємодія жіночого й чоловічого класів відбувалася в контексті ініціатив нового педагога-вокаліста М. Тихонова: учениці С. Мотте набували виконавської практики, співаючи в сценічних постановках монументальних музичних творів, зокрема драматичної поеми Р. Шумана «Манфред» для оркестру, хору й солістів (Отчет, 1896), «Реквієму» В. А. Моцарта (Объявления, 1896), кантати для солістів, хору й оркестру, написаної скрипалем-педагогом ХМУ К. Горським до 25-річного ювілею ХВ РМТ (Отчет, 1898, с. 15).

23.05.1895 р. під час публічного іспиту в класі ансамблів і оперних вправ учениці С. Мотте брали участь у постановці третіх актів з опер К. М. Вебера «Freischutz» і Ш. Гюно «Фауст», сцени Княгині з 2-ї дії опери О. Даргомижського «Русалка» та сцени в саду з опери П. Чайковського «Євген Онегін» (Отчет, 1896, с. 36); на початку березня 1896 р. виконували сцену з опери О. Даргомижського «Русалка» та, «з не багатьма пропусками» (Краткий обзор, 1896, с. 27), оперу П. Чайковського «Євген Онегін». У березні — на початку квітня 1897 р. в Харківському драматичному театрі двічі з успіхом пройшла вистава комічної опери В. А. Моцарта «Cosi fan tutte» за участі учениць С. Мотте В. Федорової (Фьорділіджі), Л. Диздиревої (Дорабелла), М. Киш (Деспіна) (Отчет, 1898, с. 19).

У 1890-ті рр. С. Мотте систематизувала вимоги до випускної програми вокаліста, яка складалася з інструктивного матеріалу, відтворення якого надає можливість з'ясувати професіоналізм володіння голосом; арій, якість виконання яких свідчить про рівень готовності до самореалізації на оперній сцені; самостійно вивчених вокальних творів. Так, програму випускного іспиту Мирви Монне у 1892 р. становили: Вокалізи № 1 Ф. Ламперті, Арія «Non, je ne veux pas chanter» з опери Н. Изуара «Billet de loterie» та, як самостійно вивчений твір, «Ouvre tes yeux bleus» Ж. Масне (Отчет, 1893, с. 73). Аліса Мецнер у 1894 р. співала: 1. Exercices (2-й зошит) П. Біардо, 2. Вокаліз Ф. Зібера, 3. Арію Ратміра «І жар, і спека» з опери М. Глінки «Руслан і Людмила»), 4. Арію Сліпої з опери А. Понкьеллі «Джоконда», 5. Заклинання Ульріки з опери Дж. Верді «Бал-Маскарад» (Отчет, 1895, с. 73). У програмі

випускниці наступного року Марії Маурер звучали: 1. Вокаліз № 3 Лаури Чінті-Даморо (Cinti Damoreau), 2. «Ах, зітхати й ридати» з опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар», 3. Сцена й каватина Аліси з опери Дж. Мейєрбера «Роберт-диявол», 4. Романс П. Чайковського «Забути так скоро», 5. «Chant de Mai» Дж. Мейєрбера (Отчет, 1896, с. 64).

Такий обсяг програми враховував як вимоги до професійного рівня вокаліста — випускника музичного училища (вокалізи та арії), так і творчі прагнення самого учня, що втілювалися в самостійно обраних для репрезентації на кваліфікаційному екзамені творах. Подібний зміст випускної програми вокаліста стає надалі в ХМУ традиційним. Зокрема це стосується програм учнів наступника С. Мотте на посаді керівника вокального класу ХМУ Ф. Бугамеллі (Отчет, 1903, с. 90; Отчет, 1905, с. 87). Отже, протягом 1890-х рр. в межах функціонування класу співу ХМУ відбувалося осмислення вокальної підготовки в межах регламентованої ідейно-просвітніми настановами системи виховання універсального музиканта.

З вересня 1901 р. С. Мотте, за сімейними обставинами, звільнилася з ХМУ, стосовно чого керівництво ХВ РМТ зазначало, що «училище втратило талановиту і достатньо віддану справі викладачку, яка завжди зі старанністю і любов'ю ставилася до виконання своїх обов'язків». Шкодуючи про таку втрату, дирекція висловлювала С. Мотте «ширу вдячність за її багаторічну і плідну художню діяльність на користь музичного училища» (Отчет, 1902, IV).

Висновки. Отже, під час діяльності в ХМУ С. Мотте проявила педагогічний хист, виховуючи протягом визначеного терміну й у межах регламентованого освітнього процесу фахівців, спроможних на достатньому професійному рівні успішно здійснювати вокальні виконавську та педагогічну функції. Такий рівень виховання забезпечувався опрацюванням голосу на музичному матеріалі, який становили: інструктивні тексти (вправи, вокалізи) і популярний на концертній сцені камерний репертуар, що забезпечували технологію постановки голосу й опанування культурою співу, та європейська оперна музика як критерій вокальної майстерності.

Список посилань

- Вести с юга. Полтава. *Южный край*. (1885, Декабрь, 11).
 Геника, Р. (1890, Март, 25). Духовный концерт А. и Ю. Юрьян. *Южный край*.
 Кононова, О. (1992). До питання становлення професійної музичної освіти у Харкові XVIII–XIX ст. В П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська (Уклад.), *Музична Харківщина* (с. 175–190). Харківська типографія № 13.
 Кононова, О. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст.* Основа.
Краткий обзор деятельности Харьковского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет. (1896). Типография Зильберберга.
 Леонидов. (1904, Февраль, 24). Концерт М. А. Михайловой. *Южный край*.
 Лисенко, І. (2011). *Співаки України*. Знання.
 Местная хроника. (1879, Март, 3). *Харьковские губернские ведомости*.
 Местная хроника. (1882, Апрель, 16). *Южный край*.
 Местная хроника. (1885, Октябрь, 22). *Южный край*.
 Местная хроника. (1888, Август, 8). *Харьковские губернские ведомости*.
 Местная хроника. (1888, Декабрь, 2). *Южный край*.
 Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова XVIII–XIX ст.* Наукова думка.
 Музыкальные заметки. (1888, Февраль, 6). *Южный край*.
 Музыкальные заметки. (1892, Декабрь, 21). *Южный край*.
 Музыкальные заметки. (1892, Февраль, 27). *Южный край*.
 На экзамене в музыкальном училище. (1888, Май, 18). *Харьковские губернские ведомости*.
 Небога, О. Г. (2021). *Київська вокальна школа в контексті національних культурних традицій* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв]. Київський національний університет культури і мистецтв.
 Обзор концертов. (1888, Ноябрь, 5). *Южный край*.
 Объявления. (1895, Январь, 19). *Южный край*.
 Объявления. (1896, Февраль, 22). *Южный край*.

- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1881–82 год.* (1882). Типография Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1887–1888 год.* (1889). Типография Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1888–1889 год.* (1890). Типография Бирюкова.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1891–1892 год.* (1893). Типография Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1893–1894 год.* (1895). Типография Губернского правления.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1894–1895 год.* (1896). Типография Зильберберга.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1896–1897 год.* (1898). Типография Губернского правления.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1901–1902 год.* (1902). Типография Харьковского губернского правления.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1902–1903 год.* (1903). Типография Харьковского губернского правления.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского Музыкального Общества за 1904–1905 год.* (1905). Типография Харьковского губернского правления.
- Пен Лю. (2023). Виконавська практика як складова вокальної підготовки в освітньому закладі Харківського відділення Російського музичного товариства 1870-х — 1880-х рр. В М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря (Ред.-Упор.), *Актуальні питання гуманітарних наук* (Вип. 59, Т. 3, с. 34–41). Видавничий дім «Гельветика».
- Театр и музыка. (1889, Февраль, 11). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1889, Январь, 29). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1890, Май, 19). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1892, Октябрь, 22). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1893, Январь, 29). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1895, Апрель, 26). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1896, Март, 6). *Южный край*.
- Театр и музыка. (1897, Сентябрь, 21). *Южный край*.
- Цуркан, Л. (2007). Вірність традиціям: кафедра сольного співу. В Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова (Ред.), *Pro Domo Mea* (с. 56–75). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Часть неофициальная. (1877, Декабрь, 11). *Харьковские губернские ведомости*.
- Щепакін, В. (2012). Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. В Г. І. Ганзбург (Ред.-упоряд.), *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (Вип. 36, с. 6–20). Видавництво ТОВ «С.А.М».
- Щербинін, Ю. (1971). Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Українське музикознавство*, 6, 228–237. Музична Україна.

References

- News from the south. Poltava. *Juzhnyj kraj*. (1885, December 11). [In Russian].
- Genika, R. (March 25, 1890). Spiritual concert by A. Yuryan and Y. Yuryan. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Kononova, O. (1992). On the question of the formation of professional music education in Kharkiv in the XVIII and XIX centuries. In P. P. Kalashnyk, N. L. Ocheretovska (Comps.), *Muzychna Kharkivshchyna* (pp. 175–190). Kharkiv printing house № 13. [In Ukrainian].
- Kononova, O. (2004). *The musical culture of Kharkiv at the end of the XVIII and the beginning of the XX centuries*. Osnova. [In Ukrainian].
- A brief overview of the activities of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society and the music school attached to it for 25 years.* (1896). Tipografiya Zil'berberg. [In Russian].
- Leonidov. (February 24, 1904). Concert by M. A. Mikhailova. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Lysenko, I. (2011). *Singers of Ukraine*. Znannia. [In Ukrainian].
- Local chronicle. (March 3, 1879). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Local chronicle. (April 16, 1882). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local chronicle. (October 22, 1885). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Local chronicle. (August 8, 1888). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Local chronicle. (December 2, 1888). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Myklashevskiy, Y. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv of the XVIII–XIX centuries*. Naukova dumka. [In Ukrainian].

- Musical notes. (February 6, 1888). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Musical notes. (February 27, 1892). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Musical notes. (December 21, 1892). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- On the exam at the music school. (May 18, 1888). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Neboha, O. H. (2021). *Kyiv vocal school in the context of national cultural traditions* [Thesis abstract of the Candidate of Art Criticism, Kyiv National University of Culture and Arts]. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Review of concerts. (November 5, 1888). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Advertisements. (January 19, 1895). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Advertisements. (February 22, 1896). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1881–1882*. (1882). Tipografiya Zil'berberg. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1887–1888*. (1889). Tipografiya Zil'berberg. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1888–1889*. (1890). Tipografiya Biryukova. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1891–1892*. (1893). Tipografiya Zil'berberg. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1893–1894*. (1895). Tipografiya Gubernskogo pravleniya. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1894–1895*. (1896). Tipografiya Zil'berberg. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1896–1897*. (1898). Tipografiya Gubernskogo pravleniya. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1901–1902*. (1902). Tipografiya Khar'kovskogo gubernskogo pravleniya. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1902–1903*. (1903). Tipografiya Khar'kovskogo gubernskogo pravleniya. [In Russian].
- Report of the Kharkiv branch of the Imperial Russian Musical Society for 1904–1905*. (1905). Tipografiya Khar'kovskogo gubernskogo pravleniya. [In Russian].
- Peng, Liu. (2023). Performance practice as a component of vocal training in the educational institution of the Kharkiv branch of the Russian Musical Society in the 1870s — 1880s. In M. Pantiuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomia (Eds.-Comps.), *Actual Issues of Humanities* (Issue 59, Vol. 3, pp. 34-41). Helvetyka Publishing House. [In Ukrainian].
- Theater and music. (January 29, 1889). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (February 11, 1889). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (May 19, 1890). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (October 22, 1892). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (January 29, 1893). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (April 26, 1895). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (March 6, 1896). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Theater and music. (September 21, 1897). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Tsurkan, L. (2007). Loyalty to traditions: the department of solo singing. In T. B. Vierkina, H. A. Abadzhian, H. Ya. Botunova (Eds.), *Pro Domo Mea* (pp. 56–75). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. [In Ukrainian].
- Unofficial part. (December 11, 1877). *Har'kovskie gubernskie vedomosti*. [In Russian].
- Shchepak, V. (2012). Kharkiv period (1901–1918) of Federico Alessandro Bugamelli. In H. I. Hanzburh (Ed.-Comp.), *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* (Issue 36, pp. 6–20). Publishing house TOV "S.A.M". [In Ukrainian].
- Shcherbynin, Yu. (1971). At the origins of musical education in Kharkiv. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 6, 228–237. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.05.2023

Лю Пен
аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська
державна академія культури, м. Харків, Україна

Liu Peng
Postgraduate Student at the Department of Music Theory
and History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv,
Ukraine

РЕЦЕНЗІЇ

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.12*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.12)
УДК 791.12.072.3(477)“192”

ANTHOLOGY OF UKRAINIAN FILM CRITICISM OF THE 1920s

V. Myslavskyi

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
cinema2@i.ua

В. Н. Миславський

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

V. Myslavskyi. Anthology of Ukrainian film criticism of the 1920s

Book review: Anthology of Ukrainian film criticism of the 1920s / edited by: S. Menzelevskyi, O. Teliuk; foreword by S. Menzelevskyi. Oleksandr Dovzhenko National Center, 2019–2021. Vol. 1 — 176 p.; Vol. 2 — 128 p.; Vol. 3 — 200 p.; Vol. 4 — 200 p.

В. Н. Миславський. Антологія української кінокритики 1920-х років

Рецензія на книгу: Антологія української кінокритики 1920-х років / упоряд: С. Мензелевський, О. Телюк; передмова С. Мензелевського. Національний центр Олександра Довженка, 2019–2021. Т. 1 — 176 с.; Т. 2 — 128 с.; Т. 3 — 200 с.; Т. 4 — 200 с.



The four-volume “Anthology of Ukrainian Film Criticism of the 1920s” continues the research activity of film specialists of the Oleksandr Dovzhenko National Center. The following books were dedicated to the cinematograph of the 1920s: “Album of Ukrainian movie posters of the 1920s” (2015), “VUFKU. Lost & Found” (2019), “Mykhail Kaufman: Ukrainian Dilogy” (2020) and others.

“Anthology of Ukrainian film criticism of the 1920s” is a collection of the most interesting, original and influential film texts of the 1920s. The first volume of the anthology (Cinema / Analysis) is devoted to Ukrainian film theory. The second volume (Cinema / Experiment) is devoted to the discussion on avant-garde cinema on the pages of the Ukrainian press. The third volume (Cinema / Word) is devoted to reflections on the role of word and literature in the production, contemplation and analysis of motion pictures. The fourth volume (Cinema / Factory) is devoted to the life and activity of such an important topos of the film industry as a film factory.

The need to analyze the contribution of Ukrainian authors to the “cinematic idea” of the 1920s and

its further influence on domestic film studies and domestic culture has long been overdue. One of the first attempts to understand the themes and idea of Ukrainian film texts of the 1920s belongs to the creative team of the Oleksandr Dovzhenko National Center. For many years, film experts Stanislav Menzelevskyi and Oleksandr Teliuk collected and compiled the materials that formed the basis of the four volumes of the aforementioned book.

As the compilers of the series rightly point out, “Ukrainian film theory had little time for authentic development. Only after the foundation of the All-Ukrainian Photo-cinema Administration (VUFKU) in 1922 cinema in Ukraine acquired a more or less stable institutional and economic basis for its existence” (vol. 1, p. 2). Undoubtedly, the most valuable ones are the studies of the trends and phenomena of the formation of Ukrainian film art, the problems of aesthetic categories and the creative method that arose at the beginning of the historical development of Ukrainian society, the coverage of the ideological and creative concepts of Ukrainian cinema of that time, the influence of film studies and film criticism on cinematographic practice. First of

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

all, it is important to study the formation of film studies as a science.

With the beginning of the NEP, the number of artistic and literary associations and groups in the Ukrainian SSR is growing rapidly. The period from the middle to the end of the 1920s is called the period of “Ukrainian renaissance”. The desire to create creative collectives and various artistic groups was supported by the authorities and was characteristic of the era of collectivism consciousness. Such a situation helped Ukrainian artistic and literary circles to unite and use their creative potential to the fullest. In the creative discussions of the 1920s, methodological principles of the development of film art were formed, the analysis of which makes it possible to reconstruct the historical picture of the formation of Ukrainian film studies.

“Avant-garde (experimental) cinema occupied a special place in this discussion. It was in the description of various forms of experimental cinema that Ukrainian film criticism first turned to ontological questions: what is cinema and what should it be? (vol. 2, p. 2). A very important problem that was highlighted in the 1920s in Ukrainian film studies was the search for new artistic forms to embody new content, new methods of depicting reality. The constant search for new means of artistic expression, which were very common in Ukrainian art in the 1920s, is to some extent explained by the desire for innovation, the feeling that something new needs to be said in a new way. The atmosphere that was created in cinematography fully corresponded the general atmosphere that prevailed in art.

“Ukrainization of film art in the 1920s happened largely due to the involvement of writers into film production. Ukrainian writers instantly responded to the emergence of a new medium with poems, feuilletons, and other literary genres, praising the charms and condemning the defects of the new art” (vol. 3, pp. 2-3). Of great importance for the development of domestic cinema was the creation of specialized publications in which issues of film art were considered — important problems of the development of screenwriting, artistic skills, genre specificity, creative discussions were held, and extensive information was provided about the state of film art abroad. On the pages of these magazines, figures of literature, cinema, music, and visual arts systematically appeared: M. Bazhan, H. Epik, M. Maiskyi, D. Buzko, Ya. Savchenko, Yu. Yanovskyi,

H. Zatornytskyi, M. Liadov, I. Vrona, O. Dosvitnii, H. Kosynka, M. Ushakov, I. Bachelis, O. Poltoratskyi, M. Irchan, L. Skrypnyk, I. Belza.

Since 1925, a circle of authors (film critics and theoreticians) was actually defined in Ukrainian cinematography, consisting of pan-futurist writers — playwright F. Lopatynskyi, novelists L. Skrypnyk, D. Buzko, H. Kosynka, poet M. Bazhan. M. Bazhan headed the editorial office of the specialized magazine “Kino”, he contributed to the uniting of the society around the cinema to a greater extent than others. In addition to editing the magazine “Kino”, M. Bazhan also published his works in other periodicals (“Universe”, “Vaplite”, “Life and Revolution”). M. Bazhan’s interests are quite wide — the work of a screenwriter, artist, cameraman.

M. Liadov considered the script as a literary and cinematographic work, where the literary character should reveal the essence of the cinematographic idea, and the screenwriter should be able to think in frames.

D. Buzko, the writer, screenwriter and film theorist, also works prolifically in the genre of film journalism. He systematically makes publications on the pages of the magazines “Life and Revolution” and “Kino”, participates in writing articles for the collections of the VUFKU, in which he summarized his investigations and research in the field of cinematography.

The writer and critic L. Skrypnyk actively collaborated with the magazine “New Generation”, on the pages of which his theoretical articles were published.

The pioneers of Ukrainian film studies had to defend the independence of cinema among other arts. It was the pioneer researchers who felt the immense power of cinema’s influence on the formation of consciousness, aesthetic views and tastes of the masses.

The series of books “Anthology of Ukrainian Film Criticism of the 1920s” offers a reader a broad retrospective of the birth and development of Ukrainian film studies in the 1920s. The compilers have included the most interesting materials of both well-known and little-known authors of the “cinematic idea” of that time. This four-volume work plays an important role in the professional development of newcomer film scholars and will be of a great interest to experienced professionals.

Надійшла до редколегії 26.04.2023

В. Н. Миславський

доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри кінотелережисури і сценарної майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

V. Myslavskyi

Doctor of Art Criticism, assistant professor, Head of the Film and Television Directing and Screenwriting Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 81

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Collection of Scientific Papers

Issue 81

На обкладинці: фрагмент роботи автора Нікіти Тітова (джерело: <https://shorturl.at/FGM12>).

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 21.09.2023 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «*Minion Pro*». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 11,2. Обл.-вид. арк. 12,1. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.