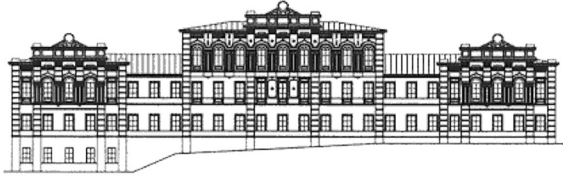


ISSN 2410-5325

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури
Ministry of Culture of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ
CULTURE OF UKRAINE

Серія: Мистецтвознавство
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць
Scientific Papers

За загальною редакцією В. М. Шейка
Editor-in-Chief V. Sheiko

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993.

Випуск 54
Issue 54

Харків, ХДАК, 2016
Kharkiv, KhSAC, 2016

УДК [008+78/79](062.552)

К 90

**Засновник і видавець — Харківська
державна академія культури**

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

Затверджено наказом Міністерства освіти
і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як
фахове видання з культурології
та мистецтвознавства

Рекомендовано до друку
рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 3 від 30.09.2016 р.)

Збірник поданий на порталі (<http://www.nbuv.gov.ua>) в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело»

Індексується в наукометричній базі
«Російський індекс наукового цитування»
(ліцензійний договір № 59-02/2016)
та в пошуковій системі Google Scholar

Видання зареєстровано ISSN International
Centre (Paris, France):
ISSN №2410-5325 (Print)

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

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

**Founder and publisher — Kharkiv State
Academy of Culture**

Certificate of state registration of the printed
mass media, series KB №13567-2540P of
26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and
Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as
a Specialist Culturology and Art Criticism
Publication

Recommended for publication
by the decision of the Academic Board
of the Kharkiv State Academy of Culture
(record № 11 of 30.09.2016)

The journal is submitted on the portal (<http://www.nbuv.gov.ua>) in the information resource
“Scientific Periodicals Ukraine”,
in bibliographic databases “Ukrainika scientific”
and “Djereło”

Is being indexed in the bibliographic database
“Russian Science Citation Index”
(Licensed agreement № 59-02/2016)
and in the Web search engine Google Scholar

The journal is registered ISSN International
Centre (Paris, France):
ISSN №2410-5325 (Print)

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

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

К 90 **Культура України.** Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2016. — Вип. 54. — 380 с.

ISSN 2410-5325

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Art Criticism. For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

УДК [008+78/79](062.552)

Редакційна колегія

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (головний редактор); **Дяченко М. В.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри філософії та політології, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України (заступник головного редактора)

Серія: Мистецтвознавство

Алфьорова З. І., Харківська державна академія культури, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор; **Бистрова Т. Ю.**, Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія); **Зборовець І. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор; **Клітін С. С.**, Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія); **Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор; **Осипова Н. П.**, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, професор кафедри соціології та політології, доктор філософських наук, професор; **Откидач В. М.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор; **Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії музики і фортепіано, доктор мистецтвознавства, професор; **Чепалов О. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор; **Шило О. В.**, Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор; **Коновалова І. Ю.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

Editorial Board

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Editor-in-Chief);

Diachenko M. V., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Philosophy and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Deputy Editor-in-Chief);

Series: Art Criticism

Alfорова Z. I., Kharkiv State Academy of Culture, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Doctor of Art Criticism, Professor; **Bystrova T. Yu.**, Ural State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Russia); **Zborovets I. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Professor; **Klitin S. S.**, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor of the Department of Variety Arts and Music Theater, Doctor of Art Criticism, Professor (Russia); **Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor; **Osyпова N. P.**, National University «Yaroslav the Wise Law Academy of Ukraine», Professor of the Department of Sociology and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor; **Otkydach V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Wind Instruments and Variety Orchestras, Doctor of Art Criticism, Professor; **Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Doctor of Art Criticism, Professor; **Chepalov O. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Contemporary Choreography, Doctor of Art Criticism, Professor; **Shylo O. V.**, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Art Criticism, Professor; **Konovalova I. Yu.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Executive Editor)

ЗМІСТ (CONTENTS)

В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарєнко
(V. M. Sheyko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko)
Освітньо-наукова діяльність Харківської державної академії культури в контексті закону України «Про вищу освіту» (Educational and research activities of the Kharkiv state academy of culture in the context of the law of Ukraine "On higher education") 7

Розділ 1. Музичне мистецтво

(Part 1. Music Art)

- О. М. Бойко (O. M. Boiko)**
Українська масова музика: спроба типології підходів (Ukrainian mass music: an attempt of typology of the approaches) 24
- О. С. Бабєнко (O. S. Babenko)**
В. Бібик. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності (V. Bibik. Six choirs on the poems by H. Hdal "Let it be quiet everywhere" as the embodiment of musical and poetic unity) 34
- Л. О. Павленко (L. O. Pavlenko)**
Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ ст. (Impact of the ensemble performance on the development of the bandura art of the 20–21st centuries) 44
- Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zymogliad)**
Ціннісні орієнтири музичної творчості (на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуги і варіації» С. Франка) (Value orientation of music performance (drawing on the performance interpretations of "Preludes, fugues and variations" by C. Francko)) 55
- М. С. Лінник (M. S. Linnik)**
Стиль Р. Геніки — музичного критика (Studying R. Henika' style of work as a music critic) 66
- Я. О. Курганова (Ya. O. Kurhanova)**
Естрадно-вокальне виконавство та освітня система в сучасному Харкові (Vocal show artistic performance and the education system in the context of today's Kharkiv) 76
- А. С. Каменєва (A. S. Kamenieva)**
«Літургичні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шука: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти («Liturgical praise of John Chrysostom on the canonical texts» by M. Shukh: genre and style, performance aspects) 87
- О. О. Александрова (O. O. Aleksandrova)**
Світське і релігійне у вокальній поемі на вірші С. Єсеніна «Отчалившая Русь» Г. Свиридова (Secular and religious aspects in G. Sviridov's vocal poem "Cast off Russia" to the words of S. Yesenin) 96
- Ю. М. Данільчишин (Yu. M. Danilchyshyn)**
Наука співу Олександра Мишуги в контексті сучасної професійної естрадної вокальної освіти (Olexander Mishuha's singing science in the context of the contemporary pop vocal professional education) 106

О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko) Особливості вокального навчання низьких чоловічих голосів студентів-акторів (на матеріалі українських класичних музично-драматичних творів) (Features of the vocal training of deep male voices of students-actors (a case study of the Ukrainian classical musical and drama works))	116
Д. І. Зотов (D. I. Zotov) Алі Бен Су Аль (Шарль-Жан-Батист Суаль) та його внесок у розвиток європейського саксофонного виконавства (Ali Ben Sou Alle (Charles Jean-Batiste Soualle) and his contribution to the development of the european saxophone performance)	128
І. І. Коденко (I. I. Kodenko) Музичний смак і стиль у трактуванні Йоганна Йоахіма Кванца (за матеріалами «Versuch einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen») (Musical Taste and Style in Johann Joachim Quantz's Interpretation (according to «Versuch einer Anweisung die Flotte traversiere zu spielen»))	139
Лян Цзітао (Lyan Tszitao) Образ Лоріса з опери У. Джордано «Федора»: інтерпретологічний вимір (The role of Loris in Umberto Giordano's opera "Fedora": an interpretological aspect)	148
Д. М. Маклюк (D. M. Makliuk) Концепції баритонових партій опер Дж. Верді: традиції та сучасний контекст (Concepts of the parts for baritones in Giuseppe Verdi's operas: traditions and current context)	160
М. М. Фісун (M. N. Fisun) Виконавська специфіка соулу (Performing specific features of soul)	172
Чжанчен Тан (Zhangcheng Tang) Партія Сенеки в «Коронації Поппеї» К. Монтеверді: драма в музиці (The Seneca's vocal part at C. Monteverdi's l'incoronazione di poppea ("The coronation of Poppaea"): drama in music)	181
С. О. Шелканова (S. O. Shchelkanova) Друга симфонія В. Сильвестрова. Musica mundana: онто-стильові засади (V. Sylvestrov's second symphony. Musica mundana: ontological and stylistic foundations)	192
Н. О. Рябуха (N. O. Riabukha) Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа (Onto-sonology of sound-imaginative thinking by J. Cage)	202
А. Ю. Рум'янцева (A. Yu. Rumyantseva) Дослідницька діяльність харківських піаністів у контексті соціокультурної парадигми другої половини ХХ ст. (Research activity of Kharkiv city pianists in terms of social and cultural paradigm of the second half of 20th century)	214
О. Д. Склярів (O. D. Skliarov) Романс М. Зубова «Не йди, побудь зі мною» в часопросторі виконавських інтерпретацій (M. Zubov's Romance "Don't Leave, Stay with Me" in the Chronotopos of Performers' Interpretations)	223
Ма Цзяцзя (Ma Jiajia) Інструменталізм у вокальній музиці: досвід теоретичного моделювання (Instrumentalism in vocal music: theoretical modeling)	232

Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія (Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography)

- В. Д. Мізяк (V. D. Miziak)**
Вистави за п'єсами М. Куліша в репертуарі театру Леся Лурбаса та їх сучасна інтерпретація на харківській сцені (Plays by M. Kulish in the repertory of Les Kurbas theatre and their modern interpretation on Kharkiv stage) 244
- О. Ю. Хендрик (O. Yu. Khendryk)**
Проблема забезпечення навчально-методичним інструментарієм дисципліни «танець контемпорарі» у вишній Україні (Providing the course «contemporary dance» with learning and teaching materials at the higher educational establishments of Ukraine) 255
- С. В. Лисиця (S. V. Lysytsia)**
Типологія програм про здоровий спосіб життя на українському телебаченні (Typology of programs on a healthy life on Ukrainian TV) 266
- М. Ф. Атабалова (M. F. Atabalova)**
Фактори, що сприяють розвитку витривалості танцюриста (Factors contributing to the development of a dancer's endurance) 277
- І. О. Борис (I. O. Borys)**
Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно (Specific features of an actor's and director's work in the ukrainian poetic cinema and theatre) 286
- Лі ДженьСін (Li Zhenxing)**
Театральна система Мей Ланьфана та її оцінка видатними діячами світового мистецтва (The teatrical system of Mei Lanfang and its assesment by famouse art workers) 297

Розділ 3. Теорія та історія мистецтв (Part 3. Theory and History of Arts)

- З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева (Z. I. Alforova, I. B. Pervysheva)**
Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ–ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності (Plastic thinking in the artistic culture at the turn of the millennium: changes in the montage principles) 308
- А. Ю. Корнєв (A. Yu. Kornev)**
Хмельниччина у творчості українських художників сер. ХІХ — сер. ХХ ст. (Khmelnitsky uprising in the works of the Ukrainian artists of the mid 19th – mid 20th century) 323
- А. В. Ожога-Масловська (Alla Ozhoга-Maslovska)**
Японізм у європейському науковому дискурсі (Japonisme in the European scientific discourse) 331
- С. Б. Рибалко (Svitlana Rybalko)**
Українська скульптура малих форм у контексті нової хвилі японізму (Ukrainian sculpture of small forms in the context of a new wave of japonisme) 342
- Хішам Кобеїссі (Hicham Kobeissi)**
Ліванський традиційний інтер'єр: проблеми дизайнерської теорії та практики (Lebanese traditional interior: issues of design theory and practice) 352

Рецензії

- Hans Elbeshausen**
Навчальний посібник нового покоління 361
- В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко, М. В. Дяченко**
Фундаментальне осмислення історії сценічного мистецтва (історіографічно-поняттєвий дискурс) 365

■ УДК 378.014.544: 378.4 (477.54-25) ХДАК

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, ректор, Харківська державна академія культури, м. Харків

М. М. Канистратенко, кандидат історичних наук, професор, перший проректор, Харківська державна академія культури, м. Харків

Н. М. Кушнарєнко, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків

ОСВІТНЬО-НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ЗАКОНУ УКРАЇНИ «ПРО ВИЩУ ОСВІТУ»

Комплексно досліджено динаміку розвитку Харківської державної академії культури у 2014–2015 н. р. Висвітлено освітні напрями імплементації Закону України «Про вищу освіту». Особливу увагу приділено розкриттю організаційних, освітніх, науково-дослідницьких, науково-методичних перетворень в академії. Розглянуто особливості творчо-виконавської діяльності вназ як навчального закладу культурологічно-мистецького спрямування, відомого своїми здобутками не лише в Україні, а й далеко за її межами. Висвітлено міжнародні контакти вищого навчального закладу.

Ключові слова: вища культурологічно-мистецька освіта, вища бібліотечно-інформаційна освіта, організаційна діяльність, освітня діяльність, науково-дослідницька діяльність, творчо-виконавська діяльність, виховна робота, міжнародна співробітництво, Харківська державна академія культури.

В. Н. Шейко, доктор исторических наук, профессор, ректор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Н. Н. Канистратенко, кандидат исторических наук, профессор, первый проректор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Н. Н. Кушнарєнко, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОБРАЗОВАТЕЛЬНО-НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХАРЬКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕКСТЕ ЗАКОНА УКРАИНЫ «О ВЫСШЕМ ОБРАЗОВАНИИ»

Комплексно исследуется динамика развития Харьковской государственной академии культуры в 2014–2015 уч. г. Освещаются основные направления имплементации Закона Украины «О высшем образовании». Особенное внимание уделяется раскрытию организационных, образовательных, научно-исследовательских преобразований в академии. Рассматриваются особенности творческо-исполнительской деятельности вуза как учебного заведения культуролого-искусствоведческого профиля, известного своими достижениями не только в Украине, но и далеко за ее пределами. Освещаются международные контакты высшего учебного заведения.

Ключевые слова: высшее культуролого-искусствоведческое образование, высшее библиотечно-информационное образование, организационная деятельность, образовательная деятельность, научно-исследовательская деятельность, творческо-исполнительская деятельность, воспитательная работа, международное сотрудничество, Харьковская государственная академия культуры.

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Rector, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

M. M. Kanistratenko, Candidate of Historical Sciences, Professor, First Vice-Rector, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

N. M. Kushnarenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Research, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

EDUCATIONAL AND RESEARCH ACTIVITIES OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN THE CONTEXT OF THE LAW OF UKRAINE "ON HIGHER EDUCATION"

The paper presents a comprehensive study of the development of the Kharkiv State Academy of Culture in 2014-2015 academic year. The principal directions of implementation of the Law of Ukraine "On Higher Education" are highlighted. Special attention is paid to the study of organizational, educational, research, scientific and methodological changes in the Academy. The authors demonstrate the specific features of creative and performing activities of the university as an educational institution offering education in the sphere of culturology and arts known for its achievements not only in Ukraine but also abroad. The paper also reports on the Academy's international contacts.

Key words: higher education in the sphere of culture and arts, higher LIS education, organizational activity, educational activity, research activity, creative and performing activity, bringing-up activity, international cooperation, Kharkiv State Academy of Culture.

Постановка проблеми. Розвиток вищої освіти нині є одним з важливих державних пріоритетів, успішна реалізація якого, поряд з іншими, потребує наукового аналізу всього комплексу соціально-економічних, соціально-політичних та соціально-культурних умов розвитку вищої освіти. У цьому контексті дослідження досягнень та окреслення перспектив на майбутнє Харківської державної академії культури (ХДАК) — авторитетного вищого навчального закладу культуролого-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю України — становить значний науковий, пізнавальний та практичний інтерес, оскільки надає можливості з'ясувати роль і місце академії в освітянському, науковому та культурному житті суспільства, підготовці багатьох поколінь національно свідомої культурної еліти.

Мета статті — комплексно висвітлити динаміку розвитку Харківської державної академії культури у 2014–2015 навчальному році

в контексті імплементації основних положень Закону України «Про вищу освіту».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуалізує тему дослідження діяльності Харківської державної академії культури, по-перше, те, що здобутки стосовно імплементації основних положень Закону України «Про вищу освіту» в науковій пресі висвітлюються переважно на прикладі класичних університетів, політехнічних або економічних вишів України. Практично немає публікацій щодо впровадження основних настанов означеного закону у вищих навчальних закладах культуролого-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямувань. По-друге, в наявних публікаціях В. М. Шейка, М. М. Каністратенка, Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник та ін. [1-10] переважно узагальнюється історичний досвід ХДАК, розкриваються лише окремі аспекти проблеми, не надаючи цілісного уявлення про особливості роботи науково-педагогічного колективу академії та його внесок у розбудову вищої галузевої освіти й науки України після прийняття Закону України «Про вищу освіту».

Прийняття Закону України «Про вищу освіту» відкрило перед колективом ХДАК нові перспективи в реалізації головного завдання вищої школи — підвищення якості освітніх послуг, всесторонньої та ґрунтовної підготовки майбутніх фахівців, виховання їх у дусі патріотизму і відданості своїм народу й державі. Водночас це потребує й реформування всієї роботи навчального закладу.

Змінилися не лише навчальні плани, програми, спецкурси, а й такі важливі напрями функціонування академії, як удосконалення мережі факультетів і спеціальностей, підвищення науково-методичного рівня викладання навчальних дисциплін, активізація наукових досліджень.

Незважаючи на фінансові труднощі, зміцнювалася матеріально-технічна база академії. Особлива увага приділялася комп'ютерно-інформаційному забезпеченню освітнього процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. 2014/2015 н. р. — особливий в історії ХДАК, оскільки позначився двома основними подіями:

- 1) перший рік імплементації Закону України «Про вищу освіту»;
- 2) рік відзначення 85-річного ювілею ХДАК, підбиття підсумків та окреслення перспектив розвитку академії на наступне п'ятиріччя.

Імплементація ключових положень Закону України «Про вищу освіту», основні з яких набули чинності з 1 вересня 2015 р., передбачає:

- реалізацію постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти» (від 29 квітня 2015 р. №266);

- ефективне використання можливості вна самостійно визначати перелік запроваджених спеціалізацій у межах ліцензованої спеціальності, їх зміст і програми навчальних дисциплін;
- виконання настанов нового «Положення про організацію освітнього процесу в ХДАК»;
- поступове впровадження максимального навантаження на одну ставку штатного науково-педагогічного працівника до 600 годин на навчальний рік (2015/2016 н. р. — 825 год., 2016/2017 н. р. — 750 год., 2017/2018 н. р. — 600 год.);
- реалізацію постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)» від 23 березня 2016 р. № 261»;
- дотримання положень частини п'ятої Закону України «Про вищу освіту»; «Про розсилання авторефератів дисертацій», «Про оприлюднення дисертацій та відгуків офіційних опонентів» (14.07.2015 р. №758) та ін.

Зусилля науково-педагогічного складу академії спрямовані на підвищення якості освіти, забезпечення її мобільності, привабливості та конкурентоспроможності на ринку праці, підготовку фахівців з високим рівнем професіоналізму, здатних ефективно застосовувати на практиці здобуті знання.

Освітній процес в академії забезпечують 7 факультетів (30 кафедр, з яких 23 — випускові) та 2 центри: Міжнародного співробітництва й освіти та Центр безперервної освіти, у межах яких здійснюється освітня діяльність на підготовчому відділенні для іноземних громадян та підготовчих курсах для громадян України. Успішній організації освітнього процесу сприяють наукова бібліотека, інформаційно-обчислювальні центри, відділ міжнародних зв'язків, редакційно-видавничий відділ, фінансово-економічні служби.

Нині освітні послуги надаються за декількома напрямками:

а) навчання українських студентів за всіма освітньо-кваліфікаційними рівнями, 15 напрямками підготовки і спеціальностями 7 галузей знань;

б) навчання іноземних громадян за ОКР «бакалавр», «спеціаліст», «магістр»;

в) діяльність підготовчого відділення для іноземних громадян;

г) робота підготовчих курсів для вступу громадян України до вnz;

д) підготовка фахівців вищої кваліфікації через аспірантуру, докторантуру, інститут здобувачів.

Протягом навчального року в навчально-виховному процесі вирішено декілька суттєвих завдань — як організаційних, так і змістових.

Передусім, зусилля науково-педагогічного колективу академії спрямовувалися на імплементацію ключових позицій Закону України «Про вищу освіту», який набув чинності з вересня 2014 р. Цей Закон передбачає широку автономію вищих навчальних закладів, зокрема в розробці й упровадженні документів щодо основних ланок організації освітнього й наукового процесу, які раніше готувалися та затверджувалися МОН України.

Провідними фахівцями ХДАК розроблене та затверджене вченою радою «Положення про організацію освітнього процесу в Харківській державній академії культури», яке стало нормативною базою для реалізації таких принципових положень Закону: зменшення навчального навантаження науково-педагогічних працівників, забезпечення можливості студентам реально самостійно обирати навчальні дисципліни, а, відповідно, і брати безпосередню участь у формуванні моделі майбутнього фахівця.

Як результат, випусковими кафедрами академії створено принципово нові навчальні плани ступенів «бакалавр» і «магістр» денної та заочної форм навчання, внесені суттєві корективи до діючих робочих навчальних планів для студентів 2–4-х курсів, а також навчальних планів освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст». Необхідно наголосити, що вперше, відповідно до вимог Закону «Про вищу освіту», нові магістерські програми передбачають півторарічний термін навчання. Уважаємо за доцільне в подальшому розглянути перспективи введення в освітній процес освітньо-наукових магістерських програм з дворічним терміном підготовки фахівців.

Важливим документом з організації освітнього процесу стала і нова «Інструкція з питань планування основних видів наукової, методичної, організаційної і творчо-виконавської роботи науково-педагогічних працівників ХДАК», яка набуде чинності з 2015–2016 н. р.

Ще одним принципово новим документом, розробленим і затвердженим у минулому навчальному році, є «Положення про систему забезпечення якості освітньої діяльності (систему внутрішнього забезпечення якості) Харківської державної академії культури». Розроблені нові документи, які регламентують діяльність студентського наукового товариства, студентського самоврядування та інші аспекти функціонування академії.

Суттєвою подією в освітній роботі академії є успішне проведення чергової акредитації спеціальності «Театральне мистецтво» ступенів «бакалавр» і «магістр», а також спеціальності «Хореографія» ступеня «магістр». Важливий крок з розширення освітніх можливостей академії — ліцензування нової спеціальності «Управління інноваційною діяльністю» ступеня «магістр», за якою здійснено перший набір студентів на контрактній основі. Крім того, Центр безперервної освіти

отримав ліцензію, яка надає право здійснювати підвищення кваліфікації з видачею документа державного зразка за акредитованими напрямами (спеціальностями) з ліцензованим обсягом 100 осіб на рік; продовжений термін дії ліцензії за напрямом «Туризм».

Ще одним важливим напрямом освітньої діяльності, на якому зосереджені зусилля ректорату, провідних науковців і викладачів ХДАК, стала активна участь у роботі Міністерства культури України з підготовки нового «Переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти», який затверджений постановою Кабінету Міністрів України від 29 квітня 2015 р. № 266 і набув чинності з 1 вересня цього самого року. Тільки завдяки високопрофесійній роботі колективу академії та принциповій позиції Міністерства культури України збережено переважну більшість спеціальностей мистецького і культурологічного спрямувань як на рівні окремої галузі знань «культура і мистецтво», так і на рівні номенклатури спеціальностей, які до неї ввійшли.

Протягом 2014–2015 н. р. колектив академії підвищив якість підготовки фахівців, про що свідчать результати державної атестації. Так, з 391 випускника денної форми навчання 136 осіб, тобто 35%, отримали дипломи з відзнакою; дещо нижчий показник серед випускників-заочників, де з 430 осіб тільки 74 на «відмінно» завершили навчання.

У 2014/2015 н. р. контингент студентів ХДАК становив 2317 осіб (денна — 1373, заочна — 944). Однак слід відзначити негативну тенденцію до численних відрахувань студентів з різних об'єктивних і суб'єктивних причин. Це потребує особливої уваги в наступному році. Необхідно також відзначити підвищення якості практичної підготовки студентів у минулому навчальному році, зокрема, забезпечення проведення всіх виїзних практик.

Ще одна важлива складова організації освітнього процесу — успішне переведення згідно з наказом Міністерства культури України майже 100 студентів та 3 співробітників колишньої Луганської академії культури і мистецтв до ХДАК (грудень 2014 — січень 2015 р.).

Важливий осередок освітньої діяльності ХДАК являє собою Центр безперервної освіти, основні напрями діяльності якого:

- організація та проведення підготовчих курсів для абітурієнтів;
- прийом і направлення науково-педагогічних працівників вназ України на підвищення кваліфікації через стажування;
- розширення потенційної аудиторії абітурієнтів за допомогою розробки та розповсюдження друкованої рекламної продукції, аудіо-, відеоматеріалів, інтернет-сторінки на сайті ХДАК.

У 2014/2015 н. р. контингент слухачів підготовчих курсів складав 105 осіб.

Центром проводилася значна робота з організації стажування викладачів ХДАК у внз Харкова, стажування викладачів інших внз Харкова й області. У 2014/2015 н. р. 83 викладачі ХДАК стажувалися без відриву від основного місця роботи.

На початок навчального року академія вийшла на новий рівень кадрового забезпечення освітньо-виховної та науково-творчої діяльності, асекурації науково-педагогічними кадрами вищої кваліфікації. На її кафедрах працювали 322 науково-педагогічні працівники — 249 штатних викладачів, 73 — сумісники. Серед штатних викладачів 31 мають науковий ступінь доктора наук; 35 — учене звання професора; 28 — державні почесні звання; 3 — народних артистів України; 10 — заслужених артистів України; 8 — заслужених діячів мистецтв України; 6 — заслужених працівників культури України та ін.; 125 осіб мають наукові ступені кандидатів наук, учені звання доцентів. Науковий ценз штатних науково-педагогічних працівників ХДАК становить 64%. (По Україні середній показник забезпечення внз науково-педагогічними працівниками зі ступенями і науковими званнями становить понад 50%).

Провідну роль у підготовці фахівців відіграють 23 випускові кафедри, 20 з яких очолюють доктори наук, професори. Саме на випускових кафедрах працює переважна більшість науково-педагогічних працівників, які мають наукові ступені, вчені звання, державні почесні звання в галузі культури і мистецтва. Так, якщо загалом по академії частка штатних науково-педагогічних працівників мають учене звання — 64%, то на випускових кафедрах їх кількість сягає 85–100%.

Ще одна кадрова проблема, яка потребує реальних дій, — це дієва робота з кадровим резервом. На нашу думку, слід перейти від практики простого переліку осіб, здатних у перспективі посісти ключові посади в академії, до активного залучення претендентів до розроблення стратегічних і тактичних програм перспективного розвитку вищої освіти України загалом і ХДАК зокрема. Це надасть змоги на цілком об'єктивних засадах визначитися щодо кадрового резерву ХДАК.

Науково-методична робота в ХДАК здійснювалася в напрямках: науково-методичного забезпечення освітнього процесу, розроблення програм і науково-методичних матеріалів, проведення науково-методичних семінарів та Школи педагогічної майстерності для підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників і ефективності освітньо-виховного й науково-творчого процесу, діяльність науково-методичних рад академії, факультетів, кафедр.

Важливою ланкою науково-методичного забезпечення освітнього процесу слід уважати підготовку, видання та представлення в бібліотеку ХДАК електронних версій підручників, навчальних посібників, конспектів лекцій, навчально-методичних матеріалів.

Особливістю 2014/2015 н. р. є активна підготовка нового покоління навчальних планів за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалавр» (4 курс) та «магістр» (5 курс), корегування навчальних планів студентів 2–4 та 5 курсів, а також розроблення акредитаційних справ майже з усіх освітніх галузей і спеціальностей, окрім напрямів «Театральне мистецтво», «Кіно-, телемистецтво».

Діяльність науково-педагогічних працівників академії спрямована на розроблення науково-методичного забезпечення всіх дисциплін, що викладаються, відповідно до вимог МОН України. Для підвищення ефективності цього процесу організовано засідання науково-методичної ради академії та завідувачів кафедр з метою роз'яснення специфіки й обсягу роботи. Контроль за виконанням по кожній дисципліні кожної кафедри було проведено у формі ректорської перевірки в складі проректорів з науково-педагогічної та виховної роботи, наукової роботи, начальника навчальної частини, голови методради академії.

Забезпечення високої якості освіти неможливе без її поєднання з науковою роботою. Важливими результатами науково-дослідницької діяльності ХДАК у 2014/2015 н. р. є:

- Успішна реалізація «Концепції розвитку Харківської державної академії культури як науково-навчального центру», затверджена вченою радою внз.

- Активне розроблення трьох державних фундаментальних досліджень «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти», «Документально-комунікаційні структури: інноваційні стратегії розвитку», «Українська культура: історико-культурологічні виміри» (разом з Інститутом культурології Національної академії мистецтв України), що є пріоритетними, здійснюються в межах ініційованого ХДАК уведення у 2006 р. в Україні двох наукових галузей «культурологія» і «соціальні комунікації».

- Успішне функціонування двох докторських спецрад — Д 64.807.01 — Теорія та історія культури, українська культура (культурологія, мистецтвознавство); Д 64.807.02 — книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство; документознавство, архівознавство (соціальні комунікації). Цього року здійснено перереєстрацію спецради Д 64.807.01.

- Ініціювання академією введення до Переліку наукових галузей і спеціальностей, за якими здійснюються підготовка докторів та кандидатів наук, нової спеціальності «17.00.08 — хореографічне мистецтво», розроблення напрямів досліджень, паспорта спеціальності, подання до МОН України. Згідно з наказом МОН України № 642 від 26.05.2014 р. Департаменту атестації кадрів доручено забезпечити підготовку змін до Переліку наукових спеціальностей щодо долучення

до його складу спеціальності 17.00.08 — «Хореографічне мистецтво». Затверджено паспорт цієї спеціальності, який набув чинності з дати внесення змін до Переліку наукових спеціальностей.

- Розширення номенклатури наукових напрямів і спеціальностей в аспірантурі й докторантурі: у докторантурі 3 напрями та 5 спеціальностей, в аспірантурі 5 напрямів і 9 спеціальностей. Розпочато підготовку документів для розширення аспірантури ХДАК з наукової спеціальності з державного управління.

- Зміцнення кадрового потенціалу, захисти докторських і кандидатських дисертацій власними викладачами, кращими випускниками ХДАК (1 докторська — О. І. Проскурняк; 6 кандидатських — О. А. Апчел, Р. Г. Набоков, С. Б. Манько, Н. О. Чілікіна, О. Л. Заверуха, О. Ю. Новікова, Н. О. Максимовська, В. М. Чекштуріна подали свої докторські дисертації до спецради). Нині над докторськими дисертаціями працюють 13 викладачів ХДАК.

- Членство провідних викладачів академії в експертній раді Департаменту атестації кадрів Міністерства освіти і науки України (В. А. Шейко, А. О. Рижанова, О. В. Кравченко), у спецрадах ХДАК та інших вчз України, у Науково-методичній комісії з культури МОН України (В. М. Шейко — голова, М. М. Каністратенко — заст. голови, члени — Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник, О. В. Кравченко, Л. Я. Філіпова).

- Публікація редакційно-видавничим відділом ХДАК 65 найменувань видань: 8 випусків фахових збірників наукових праць («Культура України» вип. 47, 48, 49, 50, 51; «Вісник ХДАК» вип. 45, 46, 47), 3 монографії (Л. Д. Божко, Н. О. Максимовська, В. М. Чекштуріна), 5 авторефератів дисертацій, 4 навчальних посібника, 35 науково-методичних розробок, 1 біобібліографічного посібника серії «Видатні педагоги ХДАК» (Н. Я. Фрідьєва), 2 збірників матеріалів наукових конференцій; 2 програм наукових конференцій та ін. Готуються до друку дайджест «Віват, Академіє!», монографія «Харківська державна академія культури», бібліографічний покажчик «Праці викладачів ХДАК» (до 85-річчя ХДАК).

Суттєво вдосконалено структуру збірників наукових праць ХДАК; змінено склад редколегій; уведено 3 наукові серії — «Культура України» (серії: культурологія та мистецтвознавство), «Вісник ХДАК» (серія: соціальні комунікації); матеріали збірників подано до МОН України для перереєстрації як фахових видань та міжнародних наукометричних баз даних.

- Присудження вченого звання професора і доцента 7 викладачам академії: професора — 3 (В. А. Маркова, О. І. Романюк, А. А. Кікоть), доцента — 5 (О. Б. Олійник, А. Д. Рум'янцева, Т. Г. Білова, І. Б. Іванова, Т. О. Перевозна).

- Підвищення результативності роботи аспірантури і докторантури ХДАК. Нині тут навчаються 67 аспірантів, 12 докторантів, 20 здобувачів наукового ступеня. Серед аспірантів — 20 викладачів і співробітників академії (30%), серед докторантів — 9 (75%), серед здобувачів — 3 особи.

- Збільшення кількості публікацій, підготовлених викладачами ХДАК. Так, у 2014/2015 н. р. викладачі видали 849 публікацій: 14 підручників та навчальних посібників, 13 монографій, 26 навчально-методичних матеріалів, 504 наукові статті в наукових фахових виданнях України та зарубіжжя, 288 тез доповідей та ін. Опубліковано 314 тез доповідей студентів.

- Проведення міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій, найавторитетнішими серед яких можна вважати такі: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття», «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини» та ін.

- Згідно з вимогами Закону України «Про вищу освіту» реформовано раду молодих учених ХДАК у наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених, оновлено його склад. Розроблено й затверджено вченою радою академії «Положення про Наукове товариство студентів, аспірантів і молодих учених Харківської державної академії культури».

Одним із важливих напрямів діяльності ХДАК як внз мистецького профілю є творчо-виконавська діяльність: індивідуальна і колективна, участь викладачів та студентів у творчих конкурсах, фестивалях, оглядах, концертах та ін.

У ХДАК функціонують понад 20 творчих колективів студентів, клубів, гуртків за інтересами та професійним спрямуванням (театр народного танцю «Заповіт», театр сучасного танцю «ЕСТЕТ», ансамбль бального танцю, театр-студія «ЕКМАТЕДОС», учбовий театр «Академія», театр естрадного співу «СТЕП», оркестри: естрадно-симфонічний, камерний оркестр «ACADEMUS», народних, духових інструментів; хори — академічний, український народний; ансамбль скрипалів; «VIVAT, Akademia!», ансамблі народної музики: «Стожари», «Цим-Бан-До»; фольклорні гурти «Фарби», «Співаймо», «Зарина»; джазові: оркестр «Big-Бенд», фольклорні ансамблі «Гільце», «Лада», «Магніфіка», ансамбль «SYMBOL STREAM»; студентська репортерська майстерня, фото клуб та ін.; понад 50 студентів академії стали переможцями міжнародних, всеукраїнських, регіональних конкурсів і фестивалів.

Центральною постаттю діяльності ХДАК був, є і надалі залишиться студент, майбутній високопрофесійний фахівець, освітньо-наукова підготовка якого ґрунтується на співпраці, дисципліні та

професіоналізмі. Виховна робота здійснювалася за визначеними МОН України напрямками, відповідно до складених факультетських та загальноакадемічного планів.

Особливістю виховної роботи ХДАК у 2014/2015 н. р. було:

- удосконалення системи студентського самоврядування;
- оптимізація системи інституту кураторів у ХДАК;
- національно-патріотичне виховання студентської молоді.

Особлива увага приділялася вдосконаленню системи студентського самоврядування:

- доопрацьовано та затверджено на вченій раді ХДАК нове «Положення про студентське самоврядування»;
- «Положення про наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК»;
- «Положення про Центр міжкультурної комунікації та соціальної інтеграції іноземних студентів»;
- «Положення про студентський гуртожиток ХДАК»;
- «Угода на проживання в гуртожитку Харківської державної академії культури» та ін.

Тематичним пріоритетом виховної роботи у 2014/2015 н. р. було національно-патріотичне виховання. Серед провідних виховних заходів, проведених в академії в напрямі національно-патріотичного виховання: цикли заходів щодо реалізації положень «Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді» і наказу МОН України «Про відзначення Дня пам'яті та примирення і Дня Перемоги над нацизмом у Європі» й Указу Президента України «Про заходи з відзначення у 2015 р. 70-ї річниці Перемоги над нацизмом у Європі та 70-ї річниці завершення Другої світової війни». Особливий інтерес викликали «круглі столи», присвячені участі викладачів і студентів ХДАК у Великій Вітчизняній війні. Серед заходів: «Свято дня народження Л. Курбаса», святкування Дня української писемності та мови «Рідне слово — України слово» (міжвузівський літературно-мистецький вечір), Шевченківський тиждень «І буде син, і буде мати, і будуть люди на землі», присвячений 200-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка; круглий стіл «Проблема суверенності і соборності України: внутрішньо та зовнішньополітичні аспекти», «А может не было войны» — святкування Дня Перемоги, екскурсія студентів академії до Гоголево та музею українського весілля у Великих Будищах, «Разом дорогами пращурів» — свято-фестиваль у Великому Салтові та ін.

Напрямок громадсько-правове виховання: зміцнення роботи з профілактики порушень «Правил внутрішнього розпорядку в студентських гуртожитках ХДАК» та Закону України «Про заходи недопущення та скорочення вживання тютюнових виробів...», проведені заходи щодо Європейської та Євroatлантичної інтеграції України,

участь студентів факультету хореографічного мистецтва у VIII Міжнародному фольклорному фестивалі в Празі. Круглі столи та перегляд відеопродукції до Дня Європи, участь у Всеукраїнській акції «16 днів проти насильства». Організація роботи студради з підшефною школою-інтернатом № 10, сприяння адаптації іноземних студентів до української культури «Знайомтеся з Україною», «Українська кухня», проведення Днів Слов'янської культури, Турції, Китаю тощо, участь у тижні культури Ізраїля в Харкові тощо.

Моральне виховання: проведення традиційного тижня сім'ї із залученням медичних фахівців, до Дня інвалідів — кураторські години «Дивіться на нас, як на рівних», конференції студентів усіх факультетів «Проблеми сенсожиттєвих орієнтирів сучасної молоді», круглий стіл з проблем гендерної рівності, концертна програма до Дня матері до матерів студентів академії.

Екологічне виховання: круглий стіл «Всесвітній день землі», проведення осінніх та весняних суботників, ініційованих студентами, біля корпусів та гуртожитків академії, формування екологічного мислення студентів під час літніх практик.

Естетичне виховання: майстер-клас доктора мистецтвознавства, японознавця С. Б. Рибалко «Церемонія японського чаювання», виставка студентських декоративно-прикладних виробів (вишивка, бісероплетіння, кераміка, фото та ін., проведення творчого конкурсу на кращий вірш про академію, бібліотеку, святкування Дня поезії, участь студентів у фестивалях: «Малий Березіль — 14», «Молодість», «Дитятко», «Курбалесія» та ін., відвідування вистав театрів академії «Заповіт», «ЕСТЕТ», «Академія» та ін., свято до дня народження М. Коцюбинського «Поет ліричної прози» та ін.

Трудове та фізичне виховання: святкування професійних днів за напрямками підготовки студентів академії: флешмоб у парку ім. М. Горького до Дня українського кіно, виставка до Дня туризму «Захоплюючий світ подорожей», участь у соціальній акції «Офтальміка» «Хорошее зрение каждому студенту», урочисте свято «Всеукраїнський день бібліотек» та ін., святкування 20-тиріччя факультету хореографічного мистецтва, співпраця з Обласним центром зайнятості, профорієнтаційна робота. XII Спартакіада ХДАК уперше завершилася перемогою студентів факультету управління та бізнесу, факультет кіно-, телемистецтва — друге місце, факультет культурології — третє місце.

Активізувала роботу студрада академії. Удосконалюється її структура: з 2015 р. під егідою студради працював «Центр міжкультурної та соціальної комунікації», що зміцнить виховну роботу з іноземними студентами, та Центр студентського дозвілля «Аніма» — для одухотворення дозвілля студентів створена «Арт-вітальня».

Активно студрада співпрацювала із Центром міжнародної освіти: проведено для іноземних студентів «День Слов'янської культури», «Новий рік», «Масляна». Крім того, студенти співпрацювали з Ізраїльським культурним центром — брали участь у його майстер-класах.

Студрада повністю взяла на себе шефську роботу академії з санаторною школою-інтернатом № 10: вітали зі святами, провели День Святого Миколая, Новий рік, Масляну та ін.

Ініціативою студради факультету соціальних комунікацій в організації дозвілля стало проведення Буккросингу (обміну книгами), до якого долучилися як студенти, так і співробітники ХДАК.

Значну роль у виховній роботі відіграє академічна газета «Бурсацький узвіз», яка видається чотири рази за навчальний рік і відбиває всі цікаві події, що відбуваються в академії, та бібліотека, яка здійснює інформаційну підтримку всіх виховних заходів.

Важливий напрям сучасної діяльності академії — міжнародні відносини, налагодження різних видів міжнародного співробітництва з країнами далекого і близького зарубіжжя.

Серед основних результатів міжнародної співпраці у 2014/2015 н. р. такі:

- навчання іноземних громадян;
- робота Центру міжнародної освіти та співробітництва;
- участь науково-педагогічних працівників, співробітників і студентів академії в міжнародних наукових конференціях, конкурсах, фестивалях тощо;
- залучення провідних зарубіжних фахівців до проведення майстер-класів, участі в міжнародних наукових конференціях, складу редколегії фахових збірників наукових праць ХДАК — «Культура України», «Вісник ХДАК» та ін.;
- укладання договорів з провідними профільними освітніми та науковими установами близького і далекого зарубіжжя;
- транскордонне співробітництво.

Контингент іноземних студентів 2014/2015 н. р. в Харківській державній академії культури становить 67 осіб, з них: 41 студент денної форми навчання, 10 студентів — заочної, 12 слухачів підготовчого відділення, 4 аспіранти. Проводиться виховна робота з іноземними студентами, спрямована на поширення серед іноземців та осіб без громадянства України інформації про особливості національної культури, звичаїв і традицій та розвиток демократії в українському суспільстві.

Здійснюються заходи щодо соціокультурної адаптації іноземних студентів в освітньо-культурному середовищі українського вищого навчального закладу, у яких також активну участь беруть українські студенти всіх факультетів, представники студентської ради ХДАК. Активно працював заснований 2013/2014 н. р. Центр міжкультурної

комунікації та соціальної адаптації іноземців, мета якого — формування і впровадження в освітній та науковий процес програми соціокультурної адаптації й соціалізації іноземних студентів.

Серед пріоритетних перспективних напрямів роботи щодо збільшення контингенту іноземних студентів у ХДАК необхідно відзначити підготовку до навчання англійською мовою, насамперед за напрямками «Кіно-, телемистецтво», «Менеджмент», «Туризм», а також розширення можливостей українських студентів щодо продовження освіти у вищих навчальних закладах Європи, США, КНР за умови володіння ними англійською, німецькою, китайською мовами.

Висновки. Таким чином упродовж 2014-2015 н. р. Харківська державна академія культури успішно реалізує основні настанови нового Закону України «Про вищу освіту» з управління, освітньої, науково-методичної, науково-дослідницької, творчо-виконавської діяльності, виховної роботи, кадрової політики, міжнародної співпраці та ін.

Список використаних джерел

1. Шейко В. М. Вісімдесят років служіння українській культурі та мистецтву : [Харківська державна академія культури] / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Культура України* : зб. наук. пр. : до 80-річчя Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2009. — Вип. 27. — С. 5–13.
2. Шейко В. М. Репродуктивний підхід до підготовки науково-педагогічних кадрів у Харківській державній академії культури / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Культура України* : зб. наук. пр. — Харків, 2012. — Вип. 39. — С. 162–172 .
3. Шейко В. М. Рефлексія розвитку Харківської державної академії культури: 2007–2011 рр. / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Вісн. Харків. держ. акад. культури* : зб. наук. пр. — Харків, 2012. — Вип. 37. — С. 67–76.
4. Шейко В. М. Стратегічні напрями інноваційної діяльності Харківської державної академії культури / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Вісн. Харків. держ. акад. культури* : зб. наук. пр. : до 80-річчя Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2009. — Вип. 27. — С. 4–16.
5. Шейко В. М. Харківська державна академія культури напередодні ювілею / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Вісн. Харків. держ. акад. культури* : зб. наук. пр. — Харків, 2014. — Вип. 45. — С. 57–68.
6. Шейко В. М. Харківська державна академія культури: досягнення та перспективи / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Вісн. Харків. держ. акад. культури* : зб. наук. пр. — Харків, 2014. — Вип. 44. — С. 28–46.
7. Шейко В. М. ХДАК — науково-освітній центр культурно-мистецького профілю: стратегії розвитку / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко // *Культура України* : зб. наук. пр. — Харків, 2013. — Вип. 40. — С. 185–196.

8. Шейко В. Харківська вища школа бібліотечно-інформаційної та книгознавчої освіти в контексті історії та сьогодення : до 75-річчя Харківської державної академії культури / Василь Шейко, Наталя Кушнарченко // Вісн. Кн. палати. — 2004. — № 7. — С. 29–33.
9. Шейко В. Харківська наукова школа книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства: система комунікаційних зв'язків / Василь Шейко, Наталя Кушнарченко, Алла Соляник // Вісн. Кн. палати. — 2012. — № 10. — С. 45–48.
10. Шейко В. Харківська наукова школа книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства: система комунікаційних зв'язків / Василь Шейко, Наталя Кушнарченко, Алла Соляник // Вісн. Кн. палати. — 2012. — № 11. — С. 40–45.

References

1. Sheiko V. M. Visimdesiat rokov sluzhinnia ukraïnskii kulturi ta mystetstvu : [Kharkivska derzhavna akademiia kultury] / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. : do 80-richchia Kharkiv. derzh. akad. kultury.* — Kharkiv, 2009. — Vyp. 27. — С. 5–13.
2. Sheiko V. M. Reproduktyvnyi pidkhid do pidhotovky naukovo-pedahohichnykh kadriv u Kharkivskii derzhavnii akademii kultury / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr.* — Kharkiv, 2012. — Vyp. 39. — С. 162–172 .
3. Sheiko V. M. Refleksiiia rozvytku Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury: 2007–2011 rr. / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury : zb. nauk. pr.* — Kharkiv, 2012. — Vyp. 37. — С. 67–76.
4. Sheiko V. M. Stratehichni napriamy innovatsiinoi diialnosti Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury : zb. nauk. pr. : do 80-richchia Kharkiv. derzh. akad. kultury.* — Kharkiv, 2009. — Vyp. 27. — С. 4–16.
5. Sheiko V. M. Kharkivska derzhavna akademiia kultury naperedodni yuvileiu / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury : zb. nauk. pr.* — Kharkiv, 2014. — Vyp. 45. — С. 57–68.
6. Sheiko V. M. Kharkivska derzhavna akademiia kultury: dosiahnennia ta perspektyvy / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury : zb. nauk. pr.* — Kharkiv, 2014. — Vyp. 44. — С. 28–46.
7. Sheiko V. M. KhDAK — naukovo-osvitnii tsentr kulturno-mystetskoho profiliu: stratehii rozvytku / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko // *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr.* — Kharkiv, 2013. — Vyp. 40. — С. 185–196.
8. Sheiko V. Kharkivska vyshcha shkola bibliotechno-informatsiinoi ta knyhoznachoi osvity v konteksti istorii ta sohodennia : do 75-richchia Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury / Vasyl Sheiko, Natalia Kushnarenko // *Visn. Kn. palaty.* — 2004. — № 7. — С. 29–33.
9. Sheiko V. Kharkivska naukova shkola knyhoznavstva, bibliotekoznavstva ta bibliografoznavstva: systema komunikatsiinykh zviyazkiv / Vasyl Sheiko, Natalia Kushnarenko, Alla Solianyk // *Visn. Kn. palaty.* — 2012. — № 10. — С. 45–48.

10. Sheiko V. Kharkivska naukova shkola knyhoznavstva, bibliotekoznavstva ta bibliohrafoznavstva: systema komunikatsiinykh zviazkiv / Vasyl Sheiko, Natalia Kushnarenko, Alla Solianyk // Visn. Kn. palaty. — 2012. — № 11. — С. 40–45.

■ UDC 378.014.544: 378.4 (477.54-25) ХДАК

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Rector, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

M. M. Kanistratenko, Candidate of Historical Sciences, Professor, First Vice-Rector, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

N. M. Kushnarenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-Rector for Research, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

EDUCATIONAL AND RESEARCH ACTIVITIES OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN THE CONTEXT OF THE LAW OF UKRAINE "ON HIGHER EDUCATION"

The aim of this paper is to examine the core aspects of the improvement of the work of institutions of higher education in the context of implementation of the new Law of Ukraine "On Higher Education".

Research methodology. Priority areas of the activity of the Kharkiv State Academy of Culture in 2014-2015 academic year are examined by using the comprehensive approach and problem and analytical analysis.

Results. The paper covers the priority areas of the Kharkiv State Academy of Culture in 2014-2015 academic year related to the implementation of the main provisions of the new Law of Ukraine "On Higher Education". Particular attention is paid to the areas that affect the organization and quality of educational and scientific as well as bringing-up processes. They are as follows: administrative, educational, staff, scientific and methodological, research, creative and performing ones, international cooperation, etc. The newest kinds, methods and means of work are outlined.

Novelty. The implementation of the main provisions of the Law of Ukraine "On Higher Education" in the sphere of culturology and arts is examined for the first time using the Kharkiv State Academy of Culture (which is considered to be one of the leading institutions of higher education) as an example.

The practical significance. The main results of the research can be used by universities of culture and arts to further improve educational and research, bringing-up and international activities.

Key words: higher education in the sphere of culture and arts, higher LIS education, organizational activity, educational activity, research activity, creative and performing activity, bringing-up activity, international cooperation, Kharkiv State Academy of Culture.

Надійшла до редколегії 10.08.2016 р.

РОЗДІЛ 1
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

PART 1
MUSIC ART

■ УДК 78.011.26 (477)

О. М. Бойко, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, м. Київ

УКРАЇНСЬКА МАСОВА МУЗИКА: СПРОБА ТИПОЛОГІЇ ПІДХОДІВ

Досліджено аналітичні підходи до масової музики, передусім її структурної класифікації. Розглянуто поняття жанру як важливого аналітичного концепту, який поєднує два провідні підходи щодо дослідження масової музики — «культурно центрований» та «музично центрований». З'ясовано, що обмеження аналітичних можливостей, зумовлені внутрішньодисциплінарними властивостями цього концепту, можна подолати завдяки долученню жанрових ознак масової музики до історичного та історико-культурного контексту. Наведено приклади класифікаційного аналізу деяких творів української масової музики за допомогою концепту жанру, розширеного на основі зазначених підходів.

Ключові слова: масова музика, масова музична культура, шоу-бізнес, жанр музичний.

А. Н. Бойко, Інститут искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Ф. Рильского НАН Украины, г. Киев

УКРАИНСКАЯ МАССОВАЯ МУЗЫКА: ПОПЫТКА ТИПОЛОГИИ ПОДХОДОВ

Исследованы аналитические подходы к массовой музыке, в первую очередь к её структурной классификации. Рассмотрено понятие жанра как важного концепта, который объединяет два наиболее распространенных подхода к исследованию массовой музыки — «культурно централизованного» и «музыкально централизованного». Выяснено, что ограничения аналитических возможностей, вызванные внутреннедисциплинарными свойствами этого концепта, можно преодолеть путем включения жанровых признаков массовой музыки в исторический и историко-культурный контекст. Приведены примеры классификационного анализа некоторых произведений украинской массовой музыки при помощи концепта жанра, расширенного на основе указанных подходов.

Ключевые слова: массовая музыка, массовая музыкальная культура, шоу-бизнес, жанр музыкальный.

O. M. Boiko, Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

UKRAINIAN MASS MUSIC: AN ATTEMPT OF TYPOLOGY OF THE APPROACHES

The article investigates the analytical approaches to the mass music, predominantly its structural classification. The paper considers an

important concept of genre, which combines the two most popular approaches to the study of mass music — "cultural-centered" and "music-centered approach". The author finds out that analytical limitations, which are inherent to this concept, could be overcome by means of imbedding mass music features into the historical and historical-cultural context. The author also gives an example of classificatory analysis of some Ukrainian mass music works, using the concept of genre, expanded on the basis of these approaches.

Keywords: mass music, mass musical culture, showbiz, musical genre.

Постановка проблеми. Одним із важливих напрямів дослідження масової музики є її структурна класифікація. Масова музика в цій статті визначається за принципом «аксіоматичної тріади»: до неї належать усі види музики, крім академічної та народної. Її значне поширення в Україні та світі як провідного культурного медіуму, а також значний суспільний вплив зумовлюють численні наукові підходи та погляди щодо неї і необхідність їх систематизації та критичного розгляду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема дослідження масової музики характеризується ускладненням взаємоузгодження різнодисциплінарних підходів. У цій статті використано теоретичні положення як українських та радянських музикознавців у галузі аналізу академічної музики — С. Шипа [3], Л. Мазеля [1], О. Царьової [2], так і зарубіжні джерела американських та британських дослідників масової музики Ф. Голта [4], Д. Семсона [6], А. Мура [5] та Р. Шукера [7].

Мета статті — розглянути провідні наукові підходи, які можна використовувати для дослідження масової музики, здійснити спробу їхньої універсалізації відповідно до специфіки об'єкта дослідження та ввести отримані результати в практику дослідження української масової музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. В академічному музикознавстві існує розвинутий інструмент класифікації музики — теорія жанрів, яка поділяє музичні твори на категорії або стилі (або жанри) за спільними ознаками, серед яких український музикознавець С. Шип виокремлює культурні функції (призначення музики, її зв'язок зі словом, танцем, іншими видами мистецтва), умови походження, побутування, виконання та сприймання; властивості музичної форми (мелосу, ритму, гармонії, фактури, композиції й художньої семантики) та інші чинники [3, с. 67–72]. Узагальнення, утілені в жанровій термінології, сприяють конкретизації музичного твору в культурному контексті. Водночас музичний жанр — складне багатозначне поняття, і його використання в академічній музиці призводить до багатьох

проблем. Ускладнення теорії жанрів як класифікаційної системи, її розгалуження (наприклад, поділ на первинні й вторинні, розмаїття жанрових схем, яке, на думку Т. Адорно, породжує нову схематичність в історичному процесі розвитку музичної культури) — усе це зумовило заперечення жанрової теорії і жанрової термінології деякими дослідниками. Зокрема, Карл Дальгауз (Carl Dahlhaus) стверджував, що з початку XIX ст. термін жанр швидко втрачав зміст через орієнтацію на індивідуальну художню творчість [6].

Ще заплутанішою є термінологія щодо найменувань різновидів масової музики у сфері шоу-бізнесу й мас-медіа. Застосування терміна жанр щодо масової музики викликає немало проблем, які умовно можна поділити на два блоки або підходи, котрі, за аналогією з американським музикознавцем Ф. Голтом, назвемо культурно центрованим (culture-centered approach) і музично центрованим (music-centered approach) [4, с. 2].

Проблеми першого, культурно центрovanого підходу пов'язані з тим, що жанр є колективним утворенням. Згідно з наведеним у музичному словникові Гроува визначенням, це «конвенційно санкціонований клас, тип, категорія» [6]. Як відомо, використовуються численні назви для визначення різноманітних типів і видів музики. Важливу роль у створенні музичної термінології масової музики відіграють звукозаписувальні корпорації, які надають найменування музичному продуктові для просування його на ринку. Методи музичного маркетингу передбачають застосування чітких стандартів щодо музичної продукції, яка позиціонується під певним брендом. Проте, крім усесвітньо відомих транснаціональних звукозаписувальних корпорацій¹, що контролюють переважну частину ринку музичної продукції (т. зв. «мейджор-лейблів»), у світі музичного шоу-бізнесу достатньо впливовими є незалежні фірми звукозапису (т. зв. «інді-лейбли», від англ. independent — незалежний), які пропонують споживачеві альтернативні види музики та їх назви. Корпоративна термінологія орієнтована суто на збільшення продажу, а відтак, часто незмістовна, занадто узагальнена й поверхова. Наприклад, категорії музичної продукції, що позиціонуються на ринку масової музики як жанри «downtempo», «chillout», «lounge» тощо, зазвичай, містять музику в повільному темпі будь-якого походження. У найвідомішому у світі рейтингу популярності виконавців «Billboard», який уособлює мейнстрім масової музики, той самий виконавець може бути представлений у категоріях поп, денс, електроніка, гіп-гоп та ін. Ці терміни — умовні й

¹ Наразі існує три такі корпорації: Universal Music Group, Sony Music Entertainment та Warner Music Group.

використовуються під час продюсінгу виконавця-зірки або гурту для охоплення якомога ширшої аудиторії. Або, навпаки, надмірна деталізація визначення в маргінальних напрямках масової музики (наприклад, прогресивний дет-грайндкор) призначена для звуження кола потенціальних слухачів та ін.

Ще один аспект культурно центрованого підходу до жанрового аспекту в масовій музиці полягає в тому, що до поняття жанр долучено не лише суто музичні чинники, як це притаманно категоріям стиль і форма, а й соціологічні, такі як практика, досвід, сприймання тощо. Саме на соціокультурній специфіці жанру, за визначенням Л. Мазеля, «родів і видів музичних творів, які історично сформувалися у зв'язку з різними соціальними (зокрема соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями музики, певними типами її змісту, життєвим призначенням, умовами виконання і сприймання» [1, с. 18], наполягають провідні його дослідники. Однак ці поняття можуть суттєво відрізнитися залежно від регіону або місця виконання, та, найважливіше, культура і традиції швидко змінюються в процесі історичного розвитку. Такі форми концертного виконання масової музики, як естрада, кафешантан, кабаре, дансінг, диско, стадіонний рок-концерт, рейв та ін., — невід'ємна складова змісту жанру. За твердженням британського дослідника А. Мура, «жанр стосується ідентичності й контексту музичних жестів (дійств)» [5].

Інший підхід до визначення жанру жанрової проблеми — музично центрований, який передбачає наявність музичних особливостей. Жанрові ознаки (термін О. Царьової [2]) конкретизують як практичне призначення твору, так і його зміст та характер. У царині масової музики елементами, що визначають жанрові особливості, можуть бути ладові, мелодичні, гармонічні особливості, композиційна будова, а також інструментарій, склад ансамблю, тембр і звучання, саунд, нюанси вокалу й манери гри, імпровізаційні моменти та ін. Наприклад, звучання електрогітар з ефектом дисторшн, пауер-акорди тощо асоціюються з американською і британською рок-музикою 1960-х рр.; будова у формі 12-тактового періоду пов'язана з блюзом та афро-американською музичною традицією (госпел, соул тощо). У цьому аспекті проблема жанру в масовій музиці тісно пов'язана з проблемою стилю, оскільки елементи музичної тканини в них є визначальними. Доволі оригінально проблему взаємовідношення жанру і стилю вирішив британський дослідник А. Мур, зазначивши, що «жанр утілює намагання відтворити певний різновид музичного досвіду — «що», а стиль — значення, за допомогою яких цей досвід досягається — «як»» [5]. Однак через швидкоплинність музичної моди жанрові ознаки активно взаємодіють, утворюючи складні комплекси

в межах старих і породжуючи нові жанри. Жанроутворення є динамічним процесом, що відтворюється впродовж усієї історії культури. Стилистичні елементи, які на початку свого застосування слугують засобом індивідуалізації, з часом утворюють новий жанровий канон, що стає еталоном для наслідування наступним поколінням митців. Так, сучасна поп-музика відкрита до стилістичних впливів музичних культур найширшого спектра — від академічного авангарду до рок-музики другої половини ХХ ст. й ретро ремінісценцій початку ХХ ст. Сучасне постмодерне світосприйняття, утілене у фрагментарному, мозаїчному мисленні, особливо яскраво проявляється у сфері масової культури.

На основі зазначених особливостей музично-центрованого підходу до використання терміна жанр у масовій музиці, а також наведених вище думок Т. Адорно й К. Дальгауза про вичерпаність його змісту щодо академічної музики з другої половини ХІХ ст. можна припустити, що визначення суто музичних чинників жанру в масовій музиці потребує детальної конкретизації в історичному й культурному контекстах. Доволі складно суто музичними засобами пояснити відмінності між творчістю мега-рок-зірки Елвіса Преслі й, наприклад, відповідною для його часу і географії музикою соул-гуртів «Temptations», «Miracles» та інших артистів афро-американської звукозаписувальної компанії «Motown». Загалом, завдяки універсальності музики як виду мистецтва, за допомогою елементів музичної мови простіше встановлювати взаємозв'язки, ніж межі між різними об'єктами типологізації, оскільки майже кожен музичний твір у масовій музиці подібний до деяких інших музичних творів.

Проте саме у визначенні меж між певними категоріями, які дозволяють краще зрозуміти їх суть і відмінності, полягає перевага жанрової класифікації. Як зазначав Ф. Голт, «немало людей мають власні уявлення про відмінність між жанрами й жанровими категоріями, і, незважаючи на те, що між ними не існує загальної згоди, безсумнівно, існують ситуації, коли вони (жанри масової музики — О. Б.) потрібні. Вони утворюють деталізованішу репрезентацію музичної культури» [4, с. 15].

На нашу думку, жанрову термінологію в масовій музиці зручніше використовувати не для формального поділу творів на категорії за жанровими ознаками, а для визначення й дослідження в ній певних культурно-історичних тенденцій (трендів), які в суспільній свідомості часто узагальнюються за різноманітними художньо-естетичними характеристиками під терміном жанр. Таким чином, жанр означає не певну групу творів, об'єднаних за принципом подібності елементів музичної структури, а музичне явище, що існує в історичному й

культурному контекстах, репрезентантом яких є окремих твір або група творів. Саме в цьому сенсі естетичного досвіду певних людей жанр може найкраще допомагати, на думку Дж. Семсона, «як орієнтаційний фактор під час спілкування» [6].

Відповідно до такого підходу музичні чинники в межах певного жанру-тренда можуть суттєво відрізнятися чи навіть набувати ознак іншого жанру. Адже специфіка жанру зумовлена його історією, тому музичне оформлення не завжди чітко узгоджується з музично-жанровими параметрами. Подібне стилістичне розмаїття в межах жанру в масовій музиці новозеландський дослідник Р. Шукер визначив як метажанри, тобто «всеохоплюючі» жанри, основою яких є єдиний об'єднавчий фактор, наприклад, опозиціонізм до поп-мейнстріму в альтернативній рок-музиці, наявність елементів фольклору або музичної архаїки у world music [7, с. 122]. Ще один важливий чинник у формуванні жанру в процесі історико-культурного розвитку — його національна специфіка, яка може втілюватися як у впливах місцевих культурних традицій (фольклору), так і переосмисленні іншопольованих жанрових підвалин, запозичених з її першоджерела. Одним із найяскравіших прикладів цього процесу переусвідомлення на національному культурному ґрунті може бути британський рок, який з появою гуртів «Бітлз» і «Ролінг Стоунз» у 1960-х рр. набув нових ознак, відмінних від першоджерела — американського рок-н-ролу з його афро-американським корінням — і зумовив виникнення таких відмінних за своїм саундом течій, як британське фолк-відродження, гард-енд-геві чи панк-рок, які, утім, існують у межах парадигми жанру рок-музики.

В історії української масової музики було немало прикладів, коли під впливом змін у суспільстві жанрові межі розширювалися, збагачуючи вітчизняну масову культуру. Наприклад, історія української рок-музики розвивалася переважно в контексті рок-музичного канону США й Великої Британії, який базується на чітко вираженій ритм-секції — комбінації електрогітар (соло, ритм та бас) з ефектом дисторшн і ударної установки, що виконує прямиий (без синкопувань) ритм вісімками й чвертками в розмірі 4/4 з акцентуванням на другій і четвертій долях. Таким чином створювалися композиції більшості українських рок-гуртів — від раннього біг-біту 1960-х рр. (гуртів «Березень», «Еней», «Дзвони» та ін.) і ВІА (наприклад, «Смерічка», «Кобза», «Арніка», «Ватра» та ін.) до сучасних рок-виконавців. Проте у творчості відомої української рок-співачки Віки наявні композиції в стилях реггей («То моє море») і фанк (пісня «Ганьба», з якою вона перемогла на першому всеукраїнському фестивалі сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» в Чернівцях 1989 р.). Фанк і реггей

асоціюються здебільшого з мейнстрімом поп-музики й мають суттєві відмінності від рок-музики, переважно в метроритмічній сфері та інструментарії, хоча й мають спільне з роком афро-американське походження. Таке стилістичне змішування можна зрозуміти, якщо пригадати, що, з одного боку, фанк був найпопулярнішим музичним стилем кінця 1980-х рр. (передусім у творчості таких мега-зірок, як М. Джексон), а з іншого — розглянути естетичну складову творчості співачки: пісня «Ганьба» сповнена пафосного протесту проти знеособлення національної свідомості в колишньому СРСР, а саме протестний пафос був провідним концептуальним фактором рок-музики, починаючи від Б. Гейлі й пісні «Rock around the clock» і понині. Рок-парадигму творчості Віки підтверджують її сценічна манера й зовнішній вигляд, які уподібнюються до жіночих панк-рок-гуртів другої половини 1980-х рр., відомих під назвою «riot grrrl», рок-співачки Ніни Гаген. Таким чином, зрозуміло, що пісні у виконанні Віки, незважаючи на відхилення її музики до поп-мейнстріму, перебувають у межах жанру рок-музики, про що свідчить, наприклад, присудження їй титулу «Міс Рок-Європа» в 1992 р.

Розглядаючи інші жанри української масової музики в історичній ретроспективі, можна звернути увагу на творчість гурту «Тартак», який став лауреатом першої премії в жанрі денс на фестивалі «Червона рута» в Харкові в 1997 р. Денс — танцювальна музика, до якої зазвичай належить електронно-танцювальна (транс, гаус, брейкбіт, техно та ін.) і сучасний R&B — відгалуження афро-американського репу. Проте «Тартак» є одним із корифеїв українського репкору — різновиду важкого року (гардкору), у якому замість вокалу використовується реп-декламація (речитатив). Пояснення цього «протиріччя» полягає в тому, що в другій половині 1990-х рр. в українській масовій музиці відбувся активний розвиток гіп-гопу — афро-американської молодіжної культури, яка має декілька складових: музика (реп), акробатичний танець (брейкбіт), настінний живопис і написи (графіті) та ін. Найвідоміші представники українського гіп-гопу — гурти «ТНМК», «Вхід у Змінному Взутті» («ВУЗВ») та ін. — працювали передусім у стилі брейкденсу, створюючи композиції, придатні для супроводу вуличних акробатично-танцювальних виступів (найвідоміші гіти — «Сірко» гурту «ВУЗВ» і «Зроби мені гіп-гоп» «ТНМК»). Музика «Тартака», з активною реп-складовою, попри переважно гардкорове музичне оформлення, загалом укладається у вітчизняний гіп-гоповий тренд і, відтак, функціонує в межах жанру української денсової музики.

Українська поп-музика як один із найширших метажанрів демонструє численні перетини з іншими жанрами в найновіші часи. Як

типовий приклад можна навести композиції «Купало» гурту «Радослав», «Русалки in da house» співачки Каті Chilly та «Ой рясна-красна калина в лузі» співачки Росави, за які ці виконавці посіли перші місця в категорії поп-музики на фестивалях «Червона Рута» в 1997 і 1999 рр. Перша із зазначених композицій являє собою трек, що поєднує електронно-танцювальне аранжування в стилі транс із українським народним автентичним гуртовим співом, друга демонструє подібне до першого поєднання брейкбіту з українською народною піснею «На грянній неделе», а третя є щедрівкою, обробленою в ретро-стилях диско та европоп. Належність до електронно-танцювальної рейвової або «дискотечної» стилістики була доволі несподіваною для українського поп-мейнстріму кінця 1990-х рр., проте абсолютно актуальною для світової поп-музики того часу. Серед причин стилістичного «вибуху» в межах української поп-музики можна виокремити дві провідні. По-перше, наприкінці 1990-х рр. українське суспільство завдяки розвитку інформаційної сфери й підвищенню рівня професіоналізму в масовій музиці «дозріло» до сприймання передових досягнень західної поп-культури, що активно розвивалася на фоні прогресу у сфері звукомузичних технологій. По-друге, суспільство в той самий час змогло усвідомити художню цінність власного автентичного фольклору, утіленого в зразках масової культури. Усе це стало можливим завдяки творчим зусиллям ентузіастів, спрямованим на відродження й розвиток національної культури, серед яких важливе місце займає діяльність згаданого фестивалю «Червона рута».

Висновки. Таким чином, культурно і музично центровані підходи в галузі вивчення масової музичної культури тісно пов'язані з категорією жанру, а сама ця категорія є перспективною для використання в дослідженнях української масової музики в історіографічному й історико-культурному аспектах.

Список використаних джерел

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие // Лео Мазель. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с.
2. Царёва Е. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1974. — Т. 2. — С. 383–388.
3. Шип С. Жанр музичний / С. Шип // Українська музична енциклопедія. — Т. 2. — Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Нац. академія наук України, 2008.
4. Holt F. Genre in Popular Music / Fabian Holt. — Chicago; London : University of Chicago Press, 2007. — P. 224.
5. Moore A. Style and Genre as a Mode of Aesthetics [Електронний ресурс] / Allan Moore. — Режим доступу: <http://www.allanmoore.org.uk/styleaesth.pdf>. — Назва з екрана.

6. Samson Jim. Genre [Електронний ресурс] / Jim Samson // New Grove Dictionary for Music and Musicians. — Режим доступу: <http://www.oxfordmusiconline.com>. — Назва з екрана.
7. Shuker Roy. Popular music: The Key Concepts / Roy Shuker. — 2nd ed. — London : Routledge, 1998–2005. — P. 324.

References

1. Mazel L. Stroyeniye muzykalnykh proizvedeniy: ucheb. posobiye // Leo Mazel. — 2-e izd.. dop. i pererab. — M. : Muzyka, 1979. — 536 s.
2. Tsareva E. Zhanr muzykalnyy // Muzykalnaya entsiklopediya / Gl. red. Yu. Keldysh. — M. : Sov. Entsiklopediya, 1974. — T. 2. — S. 383-388.
3. Shyp S. Zhanr muzychnyi / S. Shyp // Ukrainska muzychna entsyklopediia. — T. 2. — Kyiv : Instytut mystetstvoznavstva, folklorystky ta etnologii im. M. Rylskoho. Nats. akademiia nauk Ukrainy, 2008.
4. Holt F. Genre in Popular Music / Fabian Holt. — Chicago; London : University of Chicago Press, 2007. — P. 224.
5. Moore A. Style and Genre as a Mode of Aesthetics [Електронний ресурс] / Allan Moore. — Режим доступу: <http://www.allanfmoore.org.uk/styleaesth.pdf>. — Назва з екрана.
6. Samson Jim. Genre [Електронний ресурс] / Jim Samson // New Grove Dictionary for Music and Musicians. — Режим доступу: <http://www.oxfordmusiconline.com>. — Назва з екрана.
7. Shuker Roy. Popular music: The Key Concepts / Roy Shuker. — 2nd ed. — London : Routledge, 1998–2005. — P. 324.

■ UDC 78.011.26 (477)

Boiko O., Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv
lesius@i.ua

UKRAINIAN MASS MUSIC: AN ATTEMPT OF TYPOLOGY OF THE APPROACHES

The aim of this paper is to consider the leading scientific approaches, used in the mass music studies, generalize them, taking to account the specific features of the object of research and include the results into Ukrainian mass music studies.

Research methodology. Seven publications on this subject (monographs, scientific articles) have been reviewed. The author predominantly used the theoretical background of the Ukrainian and soviet academic musicology and Western (North-American and British) popular music studies.

Results. It was found that the important musicological concept of the genre, which could be applied to the mass music studies, have some crucial disadvantages. The author has analyzed two main approaches to mass music studying — music-centered and culture-centered approach,

and clarified that both of these approaches are restricted in its analytical possibilities because of the complex nature and diverse occurrence of mass music as a cultural and social phenomenon. Taking into account these factors, the author notes that the genre theory as an analytical approach could be hardly used in mass music studies both in its musical and culture centered aspects. However, the genre category as an analytical approach can be adopted to the mass music studies by combining its musical and sociocultural factors and by expanding this concept with an historiographical context.

Novelty. By considering approaches to the mass music studies, in particular the genre classification approach, a more informative view on using the genre concept has been developed in the mass music studies.

The practical significance. An application of the genre classification approach, expanded by foregoing aspects, could be useful in both theoretical and practical Ukrainian mass music studies.

Keywords: mass music, mass musical culture, showbiz, musical genre.

Надійшла до редколегії 25.08.2016 р.

■ УДК 78.071.1(477):784.1

О. С. Бабенко, здобувач, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ

В. БІБІК. ШІСТЬ ХОРІВ НА ВІРШІ Г. ГДАЛЯ «ХАЙ БУДЕ ТИХО СКРІЗЬ» ЯК УТІЛЕННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ ЄДНОСТІ

Виявлено особливості композиторського мислення В. Бібіка, концептуальної, стилістичної та семантичної своєрідності його музики; принципи роботи композитора з поетичною першоосновою хорового твору, що формують цілісну авторську концепцію. Музично-текстологічний аналіз хорового циклу В. Бібіка розкриває композиційно-драматургічну єдність твору. Віднайдення композитором глибинних зв'язків між образами шести окремих поетичних творів, об'єднання їх у композиційно-драматургічну цілісність засобами музичного розвитку підтверджують симфонічний метод мислення В. Бібіка.

Ключові слова: В. Бібік, хоровий цикл, драматургічна єдність, образ Тиші.

А. С. Бабенко, соискатель, Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, г. Киев

В. БИБИК. ШЕСТЬ ХОРОВ НА СТИХИ Г. ГДАЛЯ «ПУСТЬ БУДЕТ ТИХО ВСЮДУ» КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА

Выявлены особенности композиторского мышления В. Бибика, концептуального, стилистического и семантического своеобразия его музыки; принципы работы композитора с поэтической первоосновой хорового произведения, формирующие целостную авторскую концепцию. Музыкально-текстологический анализ хорового цикла В. Бибика раскрывает композиционно-драматургическое единство произведения. Поиск композитором глубинных связей между образами шести отдельных поэтических произведений, объединение их в композиционно-драматургическую целостность средствами музыкального развития подтверждают симфонический метод мышления В. Бибика.

Ключевые слова: В. Бибик, хоровой цикл, драматургическое единство, образ Тишины.

O. S. Babenko, external doctorate student, P.I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

V. BIBIK. SIX CHOIRS ON THE POEMS BY H. HDAL "LET IT BE QUIET EVERYWHERE" AS THE EMBODIMENT OF MUSICAL AND POETIC UNITY

The paper is aimed at identifying the characteristic features of the composer V. Bibik's thinking, conceptual, stylistic and semantic originality

of his music. The author identifies the principles of the composer's poetic primordial choral work aimed at creating an integrated authoring concept. Musical and textual analysis of V. Bibik's choral cycle reveals the compositional unity dramatic work. The composer's finding of deep connections between the six separate images of poetry, combining them into a dramatic compositional integrity by the musical means proves V. Bibik's symphonic method of thinking that penetrates into the genres of choral music.

Key words: V. Bibik, choral cycle, compositional and dramaturgical unity, image of Silence.

Постановка проблеми. Хоровий доробок видатного українського композитора ХХ ст., представника харківської композиторської школи Валентина Савича Бібіка є надзвичайно різноманітним. Жанр хорového циклу зацікавлює як яскравий приклад творення композиційно-драматургічної єдності твору.

До поезії Григорія Гдаля (1941–2006) композитор звертається не вперше: у 1975 р. на його вірші він написав «Два інтермецо» для баса, флейти та фортепіано (ор. 23). В основі хорového циклу «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» ор. 42 (1981) — твори, що містяться в першій збірці поета «Молодий вітер» (1981). На відображених у слові пошуках поета позначився образний світ творчості Бібіка. Дійсно, «прагнення поета глибше осмислити потаємні зв'язки речей, проникнути в суть життєвих явищ, у сферу людських почуттів» [1, с. 5] притаманне їм обом. Г. Гдаль ніби використав музику композитора, де поєдналися їх споглядальні філософські природи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість В. Бібіка досі вивчена лише фрагментарно — науковці приділили увагу здебільшого симфоніям композитора, камерно-інструментальній, фортепіанній музиці. Згадки про хорові твори композитора трапляються в окремих статтях, зокрема Н. Очеретовської — в аспекті становлення його композиторського стилю, виявлення його національних рис [3], А. Терещенко — у контексті розгляду розвитку кантатно-ораторіального жанру в українській музиці [5].

Мета статті — висвітлити метод композиторської роботи В. Бібіка в жанрах хорової музики, яка становить значну частину його творчості. Становлення і втілення композиторської концепції простежується в циклі «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» ор. 42 (1981).

Виклад основного матеріалу дослідження.¹ Хоровий цикл «Хай буде тихо скрізь» складається із шести частин, кожній із яких відпо-

¹ Аналіз твору здійснюється за рукописом.

відають поетичні рядки окремих віршів Григорія Гдаля. Усі віршовані твори видані поетом у межах збірки. Виняток — текст останньої частини, який опубліковано в другій збірці автора «Ясени при дорозі» (1986) [2]. В особистій розмові донька композитора Вікторія Бібік зазначила, що «Г. Гдаль редагував тексти своїх віршів для батькового циклу», тому його використання, імовірно, запропонував поет. Основу циклу становлять такі вірші:

I. — «Квітневий вітер з верховин лісів...», II. — «Ви бачили, як ніч цвіте в саду...», III. — «Спадає тиша складками на чорне...», IV. — «Вечірне», V. — «Не плач...», VI. — «Червоні, червоні, червоні ранети...».

Усі тексти в складі циклу подані почергово, окрім перших двох — їх композитор міняє місцями. Послідовність їх викладу для Бібіка має концептуальне значення. Отже, простежимо, якій концепції він підпорядковує різні вірші Г. Гдаля, поєднуючи їх у єдину художню цілісність.

Жоден з віршованих текстів, що ввійшли до циклу, не мав авторської назви. Винятком є лише один — «Вечірне». За цим принципом В. Бібік називає інші частини: I. Весняне, II. Нічне, III. Печальне, IV. Вечірне, V. Світле, VI. Тихе.

I і II частини («Весняне» і «Нічне»), незважаючи на розділення автором, поєднані одним знаком — квітневого саду, весняної пори року, яка втілює образ Юності. В обох частинах наявні одні й ті самі теми та образи:

- вічна тема мистецтва — квітучої молодості; у частинах пов'язані образи квітневого саду і юності:

I. «квітневий вітер»,	II. «ніч цвіте в саду в пелюстках недоторканості»,
«цвіт яблуні —	«і плине...
як юності вітрильник»	вітрильником».
«струн бентежний передзвін»	«де так бентежно, вільно і чисто»

- образ повноти життєвих сил:

I. «І повинь! Повинь!	II. «в лунке безмежжя»
Берега не видно»	

Хоча в обох віршах ідеться про повноводне життя юності, у них змальовуються різні сторони образу. Так, у першому випадку — це буйний квітець («пролісків зронив гучні акорди», «срібних струн передзвін», «хмара голосного неба», «розсипавсь щебет»), а в другому — ніч і спокій («ніч цвіте» «в пелюстках недоторканої тиші», «притаєне мовчання сон колише», «гавань мовчазну»).

Другу частину автор завершує важливими для всього твору запитаннями. Вони спонукають ліричного героя до глибоких роздумів

(«Чи ще повернемось в цю гавань мовчазну, де так... вільно так і чисто...») та ніби розтлумачують значення тиші, у якій він перебуває («Не спиш?.. Я цієї ночі також не засну»).

Змалювавши «гучний» «передзвін» «квітневого вітру» в першій частині, у другій композитор згадує світлі ночі «Весняної Молодості», коли було «так лагідно і безпечно», де Тиша — образ спокійної гавані. Лише в останній з трьох строф слухач перебуває в рефлексивному стані. Саме він є межею, яка відокремлює «Весняну» двочастину.

Продовженням авторського задуму стає третя частина хорошого циклу «Печальне». Вірш «Спадає тиша складками на чорне...» пов'язаний з попереднім. У ньому також розгортається образ Тиші. Але він трансформується, кардинально змінюється, поступово набуваючи трагічності.

Тиша «сппадає складками на чорне», перетворюючись на нього і «множиться, і врощується в камінь, і глибшає...», викликаючи надто неприємне відчуття загрози і перетворюючись на Безмірну глибину. «Повінь», «лунке безмежжя» попередніх частин «відгукуються» порожнечою (тиша множиться, «вже й берегів — (її, чорноти) — не видно»).

Від «білого зорепаду» залишилися «лиш білі хвилі скам'янілих років».

IV. «Вечірне» позначене тим самим трагічним знаком, що і «Печальне», заглиблюючись у нього до межі: «чорна Тиша» перетворюється на образ «чорного ворона». Чорне, що «врощувалось в камінь», тепер ще й «тяжко втоптує дорогу» і «крилом торкає сонце». Сонце — символ Життя, який зовсім закривається чорним воронячим крилом.

Таким чином, третя і четверта частини циклу розгортаються на фоні трагічного обрису Тиші-Темряви, поглиблюючи його. Безкрайність і Безмір також наявні в образі блакитного неба, яке затуляє «ворон чорний».

V. «Світле» повертає до ліричного світу квітневого саду перших двох розділів циклу. «Не плач...» — ніби реакція на «кам'яні» образи минулих III і IV частин. Слухач знову опиняється серед образів квітучої ночі («Упала зірка в сад цієї ночі»). Знову йдеться про Тишу — «Хай буде тихо скрізь», та цього разу вона світла і бажана. Яблуневий цвіт, який у першій і другій частинах реалізувався в образі молодості, викликає роздуми про долю кожної з «яблунь» («Котрась із яблунь суджена вдовою, котрась під осінь задивує світ»).

У цій частині ніч непомітно наближається до світанку — образу просвітлення, мудрості: «на віях світиться роса», ніч уже «куриться», і потроху зникає туман («кудись пливе туман»).

VI. «Тихе» посідає в циклі особливе місце. Частина є останньою — смисловою — «крапкою» всієї цілісної побудови, вирішальним елементом у побудові ідейного цілого. Саме тут композитор надає висновкам пошукам, які здійснює впродовж твору ліричний герой.

Усі тексти, які ввійшли до циклу, використані в оригінальному вигляді. Цей — єдиний, що зазнав суттєвих змін, максимально лаконізований і сконцентрований. Автори вилучають образи «чорної ночі», «осіннього саду», що вносили печальні темні кольори до «безмірної» тиші простору, та протилежні їм вигуки, які надають картині додаткового зав'язання («Я в світлі, я в сьйві... Гей, одгукніться»), залишаючи тільки останні чотири рядки та два перші слова, якими відкривається частина: «Тиша і безмір...». Композитор максимально зберігає атмосферу недоторканості світанкового спокою попередньої частини.

На відміну від першооснови, де із самого початку наявні «червоні, червоні, червоні ранети», у циклі образ виникає лише в останній частині, надаючи цим «ранетам» особливого значення.

Наприкінці твору композитор використовує фрази з попередніх частин. Так, спочатку виникає запитання з II частини («Не спиш?»), потім три останні рядки з V частини («Хай буде тихо скрізь. Куриться ніч, кудись пливе туман»).

У результаті перебудови тексту формується новий смисловий ряд: ліричний герой знову опиняється серед Тиші й Безміру. З тиші й Мовчання народжуються достиглі дорожці плоди, що, «як зорі», «ллють світло» на ліричного героя. Це світло, в свою чергу, можна ототожнювати з віднайденням істини, переосмисленням життєвого шляху. Останні слова, запозичені з попередніх частин, сприймаються в іншому сенсі. «Хай буде тихо скрізь» набуває нового звучання — життєвої поради, що надана мудрою людиною, котра збагнула сенс існування завдяки своєму досвіду.

Проаналізувавши тексти, можна дійти висновку, що частини об'єднуються попарно за допомогою метафоричних узагальнень. У перших двох частинах автор говорить про світлі, повні надії роки юності, коли Тиша сприймається людиною ще легковажно, як момент спокою та безпечних романтичних роздумів. У другій парі — третій і четвертій частинах — із плином років Тиша набуває негативного забарвлення. Вона пов'язана з глибоким болем та смутком. В останніх двох частинах відбувається усвідомлення величності поняття «Тиша» та переосмислення цього образу: воно набуває глобального значення і стає бажаним.

Слід підкреслити, що тема Тиші в доробку композитора порушується неодноразово і щоразу містить глибоке філософське наповнення.

Таким чином, детальний розбір поетичної першооснови циклу дозволяє стверджувати, що:

- пейзажі мають метафоричний зміст, який об'єднує поетичні тексти в концептуальну життєву філософію;
- твір наповнений наскрізними образами, що поєднують тексти (образи Світла, Ночі, Юності, Зорі, Безміру і, звичайно, Тиші); вони проявляються в різних значеннях у кожному з віршів;
- завдяки їм усі тексти утворюють оригінальну композицію й об'єднуються послідовною драматургічною лінією;
- драматургія зібраних воедино текстів вибудовується від світлої безпечності першої та другої частин, через світ болю та густого мороку третьої і четвертої та заспокійливих інтонацій, що повертають до світлих образів першої лінії, філософського переосмислення фіналу.

Наступним етапом відтворення композиторського задуму є віднайдення засобів музичної виразності, які використовує В. Бібік, вибудовуючи свою філософську конструкцію. Проаналізувавши музичний текст твору, ми дійшли висновку, що композитор не лише дотримує наміченої текстовою основою ідеї, а й підпорядковує їй музично виразовий пласт. Таким чином, на всіх рівнях музичної організації композитор проводить ідею цілісності циклу, де шість окремо позначених частин вибудовано в єдиний тричастинний моноліт.

Ідея цілісності набуває втілення в тональному плані твору, де перша частина виконана в A-dur, друга — в E dur, третя і четверта — в h-moll, а дві останні — в E-dur. Очевидно, що є тоніко-домінантні зв'язки між частинами. Зв'язок простежується і на рівні темпового співвідношення частин. Поєднання перших двох, задане композитором у тексті, виражене використанням одного темпу — перша частина Allegretto, а друга — Moderatoconmoto. Третя і четверта частини написані в помірніших темпах — Sostenuto й Andante. Останні дві частини також виокремлені композитором єдиним темповим позначенням — Moderato– Listessotempo.

Зосередившись на внутрішній структурі кожної з частин і розглянувши відображення поняття цілісності на інтонаційних рівнях, можна простежити найтонші зв'язки музичного тексту зі словом. Так, «бентежний» «квітневий вітер з верховин лісів», про який ідеться в першій частині, у хоровому письмі позначається секундовими коливаннями, які пов'язані в різних партіях і поступово накладаються одне на одне. Неповторності, «випадковості» звучанню надає варіативність, із якою композитор створює кожне проведення — відносно сталі закінчення фраз ніби випадково змінюються, поступово

розширюючи інтонаційний спектр тканини до суцільного, вібруючого гармонічного кластера.

Як відгомін кульмінації звучить Coda, де в стислішому звуковому прояві (мається на увазі стриманість динамічних (pp), фактурних (без верхніх нот), темпових (Commodo) показників) рух поступово припиняється. На фоні цієї статичності звучить остання фраза, яку виконує solo тенора, як символ безтурботної юності ліричного героя.

Друга частина, присвячена зображенню спокійної ночі, як продовження образного змісту побудована за тими самими принципами розвитку, що і перша. Знову виникають попарні секундові коливання, але цього разу вони звучать удвічі повільніше, у середніх голосах та стають фоном, на якому викладається тема. Вони завмирають у тісному статичному співзвуччі, лише інколи нагадуючи про себе, імітуючи легкий подих вітру. Звукові коливання побудовані на терцово-секундових сполученнях (e-fis-gis). Мелодія в партії сопрано у двоголосному викладі побудована на тих самих інтонаціях, що й у першій частині.

Кардинальну зміну наповнення образу Тиші в тексті композитор відтворює й музичною мовою. Трагічність підкреслюється використанням басового тембру в достатньо низькій теситурі, де навколо похмурого h відбувається стриманий псалмодичний рух. Спектр інтонаційних засобів залишається незмінним: тематичний матеріал знову викладається парою голосів та побудований на секундових ходах і кварто-квінтових сполученнях.

Цілісне бачення композитором твору підтверджується і тим, що розгортання тематичного матеріалу починається від звука gis, як відображення gis у сопрано, яким завершилася попередня частина.

Об'єднаність третьої та четвертої частин підкреслюється перенесеннями до четвертої частини трагічного h у басовій партії, яке статично триває до самого завершення частини. Уся фактура рухається навколо цього звука. Композитор максимально загострює секундовість, що наявна протягом усього твору — виникають трихордові оспівування в синкопованому ритмі в альтовій партії, які в поєднанні із сопрано надають різкі дисонанси; використовуються сповзаючі інтонації в партії тенорів (cis-c-h-cis-c-h...).

Важливим драматургічним чинником є тенорове solo, яке звучить наприкінці першої частини циклу як уособлення ліричного героя. Наступна його поява відбувається в кульмінаційний момент четвертої частини на тлі максимального накопичення дисонуючих елементів — цей голос розщеплюється на два підголоски, які виразно передають схвильованість героя. Зникаючи в п'ятій частині циклу, solo тенора

знову звучить у заключній частині, де набуває важливого значення — у його мелодії звучать вирішальні слова.

П'ята частина повертає слухача до образної тематики перших двох. На противагу «скам'янілій» важкості середнього розділу, сконцентрованого на чоловічих тембрах, її виконує жіночий склад хору, який перебуває в зручних теситурних умовах, що вможливорює спокійне ненапружене звучання. Починаючи викладення матеріалу від *h*, яким завершилася попередня частина, композитор використовує той самий спосіб, що між другою і третьою частинами.

Стосовно інтонаційного наповнення розвивається мелодичний матеріал другої частини, який цього разу викладається триголосно. Композитор використовує звичний прийом — у партіях жіночих голосів він накладає одне на одне квінтові сполучення. При цьому партія сопрано побудована на звуках пентахорду *a-h-cis-d-e* з періодичним втручанням шостого ступеня (*fis*), а альтів — на *e-fis-a-h*.

У результаті такого сполучення в горизонтальному розвитку вибудовується взаємодія двох трихордів *e-fis-a* та *a-h-cis*. Цікаво, що звучання частини позначене ладовою «нейтральністю». Тільки одного разу трапляється терцевий тон (*gis*), який визначає ладовий нахил.

Натомість, в останній частині циклу мажорна терція подається одразу. Світлість образу досягається за допомогою інтонаційних сполучень. Композитор використовує збільшені інтервали, що пронизують фактуру зсередини, ніби розтягуючи її. Завдяки підвищенню п'ятого ступеня (*his*) в основі звучання — збільшена квінта, кварта від якої надає збільшену октаву. Підвищений четвертий ступінь у свою чергу (*ais*) надає збільшену кварту. Так, шоста частина циклу створює пейзаж тиші, де на *pp* поєднуються всі елементи. *Solo* тенора звучить у кожній з партій: сопрано, немов тихе відлуння, дублює мелодію тенорового *solo*, альтова партія зупинилася на секундовому співзвуччі терцевого тону з підвищеною квартою, тенори, що, як і сопрано, спочатку є відгуком сольюючого голосу, поступово завмирають у збільшеній квінті, басы м'яко поглиблюють тонічне звучання октавним подвоєнням, надаючи звучанню ще більшої просторовості.

Висновки. Детально дослідивши методи роботи В. Бібіка в хорovому циклі «Хай буде тихо скрізь» на вірші Г. Гдаля, можна стверджувати, що композитор демонструє притаманну йому симфонічність мислення. Керуючись принципами вищого філософського узагальнення, він створює симфонію на рівні komponування поетичної основи твору. В. Бібік самостійно вибудовує композиційно-драматургічну основу циклу, яка відповідає авторській концепції, і підпорядковує їй музично-виразовий пласт. На всіх рівнях музичної організації композитор проводить ідею цілісності циклу, у якому шість окремих

частин об'єднуються в тричастинний моноліт. Базовим для всього циклу стає різносторонньо висвітлений поетичними та музичними засобами образ Тиші, який набуває глибоко філософського значення і стає одним з художніх архетипів [4] у творчості композитора.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням особливостей композиторського стилю та творчого методу роботи В. Бібіка в хоровому жанрі.

Список використаних джерел

1. Гдаль Г. Молодий вітер : поетична збірка / Г. Гдаль. — Київ : Молодь, 1981. — 63 с.
2. Гдаль Г. Ясени при дорозі : вірші / Г. Гдаль. — Київ : Радянський письменник, 1986. — 70 с.
3. Очеретовская Н. Пора становлення / Н. Очеретовская // Сов. музыка. — 1973. — №4. — С. 34–38.
4. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів: моногр. / М. Северинова. — Київ : НАК-ККіМ, 2013. — 300 с.
5. Терещенко А. Грани гражданственности / А. Терещенко // Сов. музыка, 1985. — №4. — С. 26–33.

References

1. Hdal H. Molodii viter : poetychna zbirka / H. Hdal. — Kyiv : Molod, 1981. — 63 p.
2. Hdal H. Yaseny pry dorozii : virshi / H. Hdal. — Kyiv : Radyanskii pysmennyk, 1986. — 70 p.
3. Ocheretovskaia N. Pora stanovleniia / N. Ocheretovskaia // Sov. muzyka. — 1973. — №4. — S. 34 — 38.
4. Severynova M. Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv: [monografiia / M. Severynova. — K. : NAKKkiM, 2013. — 300 s.
5. Tereshchenko A. Grani grazhdanstvennosti / Tereshchenko A. // Sov. Muzyka. — 1985. — №4. — S. 26 — 33.

■ UDC 78.071.1(477):784.1

O. S. Babenko, external doctorate student, P.I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv
maluk_@ukr.net

V. BIBIK. SIX CHOIRS ON THE POEMS BY H. HDAL “LET IT BE QUIET EVERYWHERE” AS THE EMBODIMENT OF MUSICAL AND POETIC UNITY

The aim of the article is implied by the need to study the method of the composer V. Bibik in the genres of choral music, which is a significant part of his work. The establishment and implementation of the composition

concept is seen in a series "Six choruses on poems of H. Hdal "Let it be quiet everywhere" op. 42(1981).

Research methodology is based on the musical and textual approach identifying the characteristic features of the composer V. Bibik`s thinking, conceptual, stylistic and semantic originality of his music. The author has applied analytical, textual, comparative methods.

Results. The author has identified the principles of the composer's poetic primordial choral work aimed at creating an integrated authoring concept. Its implementation occurs at all levels of music. The six-chapter composition is based on a free layout of the poetic texts and acquires the features of three-part series. Its compositional unity and dramatic intonation is provided by the implementation of a deep philosophical idea, which is the embodiment of Silence image.

Novelty. Revealing the true semantic loading of the chamber-lyrical cycle by the poetic exposition and musical means of expression makes it possible to interpret it as a work of massive philosophical significance. The composer`s finding of deep connections between the six separate images of poetry, combining them into a dramatic compositional integrity by the musical means proves V. Bibik`s symphonic method of thinking that penetrates into the genres of choral music.

The practical significance. Musical and textual analysis of V. Bibik`s choral cycle, revealing compositional unity dramatic work is an important step in understanding the work, interpretation, knowledge of the characteristic features of the composer's creative method and style.

Key words: V. Bibik, choral cycle, compositional and dramaturgical unity,

Надійшла до редколегії 14.09.2016 р.

■ УДК 787.6 (477)

Л. О. Павленко, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

ВПЛИВ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА РОЗВИТОК БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТ.

Досліджено зародження ансамблевого виконавства в бандурному мистецтві, починаючи від середини ХХ ст., та його вплив на підвищення професійної майстерності музикантів. Виявлено, що головними чинниками виникнення ансамблевого виконавства були академізація бандурної музики, удосконалення інструмента, зміна репертуару та виникнення концертних форм виконавства. Серед малих ансамблевих форм особливу увагу приділено феномену тріо бандуристок, поява якого ознаменувала розвиток жіночого виконавства на бандурі. З'ясовано, що нині основними типами ансамблів є інструментальні, вокально-інструментальні та змішані типи.

Ключові слова: ансамблеве виконавство, бандурне мистецтво, тріо бандуристок, інструментальні, камерні, академічні ансамблі.

Л. О. Павленко, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ВЛИЯНИЕ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА РАЗВИТИЕ БАНДУРНОГО ИСКУССТВА ХХ–ХХІ ВВ.

Исследовано зароджение ансамблевого исполнительства в бандурном искусстве, начиная с середины ХХ в., и его влияние на повышение профессионального мастерства музыкантов. Выявлено, что главными факторами возникновения ансамблевого исполнительства были академизация бандурной музыки, совершенствование инструмента, изменение репертуара и появление концертных форм исполнения. Среди малых ансамблевых форм особое внимание уделено феномену трио бандуристок, появление которого ознаменовало развитие женского исполнительства на бандуре. Доказано, что на сегодня основными типами ансамблей являются инструментальные, вокально-инструментальные и смешанные типы.

Ключевые слова: ансамблевое исполнительство, бандурное искусство, трио бандуристок, инструментальные, камерные, академические ансамбли.

L. O. Pavlenko, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

IMPACT OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE ON THE DEVELOPMENT OF THE BANDURA ART OF THE 20 – 21ST CENTURIES

The paper studies the emergence of the ensemble performance in the bandura art since the mid-twentieth century. Their impact on the

professional development of musicians is found out. It is revealed that the main factors of the appearance of the ensemble are performing forms such as academization of the bandura music, instrument improvement, repertoire changing and the appearance of the forms of concert performance. Among the small ensemble forms special attention is paid to the phenomenon of trio of the bandura players, whose appearance is marked by the development of female playing the bandura. It is established that the main types of ensembles are instrumental, vocal and instrumental, and of mixed types.

Key words: ensemble performance, bandura art, trio of the bandura players, instrumental, chamber, academic ensembles.

Постановка проблеми. Розвиток ансамблевого виконавства в бандурному мистецтві — закономірний етап його еволюції, зумовлений процесами інструментального вдосконалення, розширенням репертуарного діапазону, що викликало також виникнення нових концертних жанрів. Ансамблеве виконавство засвідчує поглиблення та розширення існуючих засобів художньої й музичної виразності для бандури і їх ускладнення в процесі академізації бандурного виконавства.

Незважаючи на багатоаспектність висвітлення розвитку професійного бандурного виконавства (традиційної кобзарської культури, доопрацювання інструментальної конструкції, розширення репертуарної жанрової специфіки, заснування освітніх закладів для підготовки музикантів-бандуристів), проблематика дослідження ансамблевого бандурного виконання в процесі загальної еволюції бандурного мистецтва протягом ХХ ст. висвітлена неповно і фрагментарно. Відтак, актуальності набуває запропоноване дослідження, яке дозволить виокремити феномен ансамблевого бандурного виконавства як окремих предмет дослідження в процесі становлення професійного академічного мистецтва бандурної гри у ХХ — на поч. ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікації. Слід зазначити, що становлення ансамблевого виконавства на бандурі так чи інакше висвітлювали всі дослідники, котрі вивчали різні аспекти бандурного мистецтва, зокрема розглядали бандуру в контексті інших народних інструментів, етноорганології, виникнення оркестрів тощо. Значна частина сучасних наукових розвідок присвячена вивченню та дослідженню культурологічно-філософських основ бандурного виконавства, його світоглядних позицій та значимості в соціокультурному просторі України й за її межами [7, с. 374].

Питання історії та практики ансамблевого бандурного виконавства розглядалися в дисертаційних дослідженнях та монографіях мистецтвознавців В. Дутчак, Л. Мандзюк, Л. Пасічняк; теоретико-методологічні підходи до засад бандурного ансамблевого

виконавства — у працях С. Вишневської, І. Мариніна; регіональні особливості розвитку ансамблевих форм — у розвідках Р. Берези, С. Пінчак, Т. Слюсаренко; питання в контексті гендерних особливостей їх становлення аналізували А. Білан, О. Бобечко, Я. Зоріна, Н. Никитюк, К. Новицький. На окремих аспектах ансамблевої гри акцентували О. Герасименко, В. Губ'як, Б. Жеплинський, Л. Кияновська, Т. Сідлецька, О. Смоляк. Методичні аспекти роботи з ансамблем бандуристів найповніше висвітлювали Г. Вознюк, О. Гук, О. Гриб, М. Давидов, А. Іваниш, Н. Кожбахтеєва, М. Шевченко, Г. Яківчук.

Мета статті — проаналізувати зародження та розвиток ансамблевого бандурного виконавства в контексті загальної еволюції професійного становлення академічного бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як вид художньо-творчої діяльності музичне виконавство, зокрема й бандурне, має певні особливості, головною з яких є відносна самостійність процесу творення унікальної й неповторної художньої дійсності, що, в свою чергу, зумовлює багатогранність і різноспрямованість професійної підготовки бандуриста не лише як виконавця, але й диригента та педагога [3, с. 111]. Важливого значення при цьому набувають навички ансамблевої, колективної гри на інструменті.

Як зазначають Н. Кожбахтеєва й Н. Вознюк, відмінність між ансамблевою та сольною грою полягає в тому, що все музичне тло твору, зокрема інтерпретації, є результатом праці й творчої фантазії не одного, а декількох виконавців, що реалізується спільними зусиллями музикантів. Колективний принцип гри, на якому ґрунтується ансамблеве виконавство, зумовлює насамперед не лише наявність спільного плану роботи над музичним твором, але й, що найважливіше, його звучання, яке втілюється завдяки співтворчості музикантів [5, с. 97].

Маючи самостійну художню цінність, ансамбль належить до найскладніших видів виконавського мистецтва. Завдяки ансамблевому виконанню набуваються різноманітні навички виконавської майстерності, розширюється музичний світогляд, що відбувається паралельно з формуванням художнього смаку, звукової культури, розумінням глибинного змісту й особливостей виконуваного твору.

На думку Г. Яківчук, якщо у фольклорній традиції бандура трактується насамперед як акомпануючий вокалу інструмент, то у зв'язку з удосконаленням конструкції інструмента, процесами академізації народно-інструментального виконавства загалом, розвитком форм концертної практики, професіоналізації фахової музичної освіти вона здійснила значний поступ до найрізноманітніших сольних та ансамблевих форм музикування. Це зумовило значний дидактичний і концертний репертуар, який фіксує основні здобутки еволюційних

процесів у новій академічно-інструментальній іпостасі бандури [14, с. 150].

Періодом найбільшого розвитку ансамблевого співу в українській культурі С. Вишневська називає останні десятиліття XIX ст., коли поліфонічно-підголоскове багатоголосся почало активно поширюватися в різних регіонах, поступово звужуючи сфери сольного та пісенно-романсового виконавства [2, с. 98].

Професійне ансамблеве виконавство на бандурі пов'язують з першими виступами чоловічих колективів (дуети, тріо) під керівництвом Г. Хоткевича на XII з'їзді бандуристів у Харкові в 1902 р. У процесі популяризації бандурного мистецтва, за його ініціативи в 1920-х рр. виникають певні як професійні, так і аматорські колективи, ансамблі, різні за формою та своїм складом, чому зокрема сприяло відкриття в 1926 р. класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті [12, с. 71].

Такі ансамблі слугували основою для формування капел бандуристів та оркестрів. Зокрема, як відзначає Т. Сідлецька, через рік у Харкові створено перший оркестр народних інструментів, де провідною групою були бандури. Діяв він під керівництвом Л. Гайдамаки при клубі «Металіст». Наприкінці 1950-х рр. з творчих колективів ансамблю бандуристів та хорової капели Українського радіо формується ще один відомий оркестр, керівником якого став відомий бандурист А. Бобир [11, с. 10–11].

Аналізуючи ключові фактори розвитку ансамблевого виконавства, С. Пінчак відзначає намагання радянської влади створити імідж країни як демократичної держави на міжнародному рівні, при обласних філармоніях організуються ансамблі бандуристів, відкриваються класи бандури в музичних школах, училищах, згодом — консерваторіях [10, с. 55]. Ансамблевий вид виконавства, поширений у кобзарській традиції, пов'язувався також із хоровою культурою українців, що надавало змоги поєднати інструмент, фольклорну традицію народних дум і пісень з багатоголосим співом.

Одне з найяскравіших місць щодо популяризації ансамблевого бандурного мистецтва посідає Львівщина [9, с. 91], де професійне навчання гри на бандурі пов'язують з організацією в 1950 р. класів бандури М. Грисевичем, а згодом — відкриттям класу бандури у Львівській консерваторії в 1954 р, яку очолив В. Герасименко, фундатор львівської школи бандурної гри. Під його керівництвом існував і ансамбль бандуристів консерваторії, для репертуару якого В. Герасименко здійснив певні перекладення інструментальних творів.

Особливим феноменом у розвитку малих ансамблевих форм бандурного мистецтва XX ст. є тріо бандуристок, що ознаменувало

перехід саме до жіночого виконавства на інструменті, яке в доакадемічний період було просто неможливим, оскільки існувало табу на жіноче виконавство в традиційному кобзарсько-бандурному середовищі.

Мала ансамблева форма тріо бандуристок започаткована в професійній діяльності В. Кабачка й ґрунтувалася на мистецько-педагогічному доробку Г. Хоткевича. Під керівництвом та за ініціативи В. Кабачка 1949 р. створене перше жіноче тріо бандуристок у складі Т. Поліщук, Н. Павленко та В. Третьякової — студенток-першокурсниць Київського музичного училища імені Р. Глієра, які через шість років здобули престижну премію на Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Варшаві [1].

Принципово новим був жіночий склад ансамблю, у той час як малі чоловічі ансамблі існували й раніше, зокрема в класі Г. Хоткевича (квартет у складі І. Олешка, Я. Гаєвського, Л. Гайдамаки та О. Герашенка), а також у В. Кабачка в Київському музичному училищі та консерваторії (тріо в складі А. Грицаєва, В. Лапшина й А. Мацієвської та квартет — С. Баштан, А. Омельченко, В. Кухта й В. Лапшин). Окрім того, перше тріо бандуристок фактично сформувало і репертуарні тенденції, притаманні жіночим формам колективів, а саме: народні, ліричні та жартівливі пісні, авторські естрадно-ліричні і патріотичні твори українських композиторів, у яких оптимально поєднувалися вокальне триголосоє (гармонічні й імітаційні) та поліфонічний імітаційний і компліментарний акомпанемент бандур [1].

Згодом ансамблеві тріо бандуристок виникали в таких державних закладах, як Держестрада й Укрконцерт. На початку 60-х рр. ХХ ст. формується ще один відомий колектив тріо бандуристок в Україні в складі артисток М. Голенко, Т. Грищенко і Н. Писаренко, котрі стали лауреатами Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, набуваючи популярності та визнання на республіканському й міжнародному рівнях.

Важливим внеском у розвиток ансамблевого виконавства на бандурі на західних теренах стала концертна діяльність у 1980–90-х рр. волинського тріо бандуристок Луцького міського будинку культури в складі Л. Войнаровської, І. Ольшевської та М. Сточанської [13, с. 148].

Одним із провідних жіночих колективів ансамблевого бандурного виконавства в Україні у 1980-х — 2000-х рр. було тріо бандуристок «Вербена» Черкаської філармонії, утворене за творчої ініціативи відомого бандуриста, митця С. Баштана. До складу тріо входили народні артистки України — Л. Ларикова, Л. Зайчківська й О. Калина. Уперше в історії цей колектив виступав у супроводі духового та симфонічного оркестрів і Національного оркестру народних інструментів.

Широковідомими були колективи з інших регіонів України: «Українка» (Київ), «Росава» (Житомир), «Мальви» (Одеса), квартети «Купава» (Харків), «Львів'янки» (Львів), дует «Бандурна розмова» (Львів) [8, с. 9].

Від першого жіночого тріо й донині пріоритетними жанрами репертуару бандурних камерних колективів є твори вокально-інструментального спрямування. Передусім, це обробки різних народних пісень (від історичних до жартівливих, від епічних жанрових картин до сатиричних мініатюр), що співзвучно українському національному інструменту. Лірична (настрої кохання й природи) та жартівлива сфери певний період переважали й заміняли історичну спрямованість пісень. Фактурний виклад вокалу й акомпанементу переважно підкреслював інтервально-гармонічну природу українських пісень. Для сучасних обробок більше характерними стають контрастні, внутрішньо насичені епізоди загальної композиції, поліфонічність, ускладнення гармонічної мови, що проявляється на рівні й вокальних, й інструментальних партій.

Професіоналізація й академізація кобзарського мистецтва в минулому столітті, вихід бандури на професійну сцену та міжнародний рівень популяризації цього національного інструмента — фактори, що сприяли подальшому розвитку жіночого виконавства на бандурі. Збільшення кількості жінок-бандуристок зумовило виникнення однорідних і мішаних камерних колективів і великих капел, як професійних, так і аматорських.

Такі колективи набували популярності впродовж багатьох років поспіль. У другій половині ХХ ст. спостерігається використання бандури в змішаних професійних ансамблях. Так, до складу ансамблю народних інструментів «Рідні наспіви», організованого в 1970 р. Ю. Алексиком, окрім домр, баяна, цимбалів, ударних та духових інструментів, входила й бандура [4].

На думку В. Дутчак, ансамблеве виконавство бандуристів в Україні, а потому й у середовищі українців зарубіжжя, розвивалася і видозмінювалося доволі інтенсивно, проте в статусі інновації виробило певні стереотипи, що встановили нову академічну традицію бандуристів ХХ ст. З 1980-х рр. цю традицію також переглянуто, що зумовлено суттєвими впливами загального музичного розвитку, новаторства, експерименту, культурологічної ситуації постмодернізму [4].

Розвиток ансамблевого виконавства, як уважає Л. Мандзюк, був закономірним етапом його еволюції, сприяючи посиленню професіоналізму, мистецьких вимог до навчання бандуристів, де одне з визначальних місць посідає формування навичок музичної інтерпретації, для набуття яких необхідним є глибоке знання як народних традицій,

так і класики, вмiле поєднання їх з новацiями композиторської думки та способами публiчного виконавства [6, с. 10].

Специфіка ансамблевого мистецтва бандуристів проявляється в його новизні порівняно з традиційним сольним. І саме це надає надзвичайно широкої палітри творчих можливостей, коли в єдиному часовому просторі співіснують як усталені форми (капели, жіночі тріо), так і модерні форми колективів, у яких саме бандура як інструмент, що поєднує гру та спів, здатна породжувати не лише нові інструментальні, але й вокально-інструментальні форми. Відтак, у своїх ансамблевих формах бандурне мистецтво стає своєрідною ланкою між хоровою, вокальною й інструментальною, оркестровою музикою [4].

Удосконалення бандури, що відбувалося протягом ХХ ст., стало значимим фактором долучення цього інструмента щодо виражальних музичних можливостей до інших класичних чи академічних народних інструментів, що посилило роль бандури в інструментальних ансамблях, надаючи змоги прояву її специфічного тембру як інструмента, позначеного музично-національним колоритом та водночас уніфікованого до академічної музики з широким спектром виражальних технічних можливостей.

Бандурні ансамблі нині поділяються на інструментальні, вокально-інструментальні чи мішані ансамблі. Поєднання інструментів, зокрема й бандури, відбувається по-різному, зі спорідненими та контрастними за тембром інструментами — скрипкою, сопілкою, флейтою, гітарою, клавесином, ксилофоном, фортепіано, органом, синтезатором, камерним квартетом, баяном, віолончеллю, електрогітарою та ін. [4].

Особливим явищем бандурного мистецтва кінця ХХ ст. стало формування камерних академічних ансамблів народних інструментів за участі бандури, розширення форм однорідних бандурних ансамблів (дует, тріо, квартет, секстет). Бандура починає активно використовуватися в різноманітних мішаних ансамблях, наприклад, джазового типу (Р. Гриньків), «міксових» ансамблях з екзотичними ударними інструментами (Ю. Китастий у проєкті «Paris to Kiev»), а також у камерних ансамблях, де тембр інструмента поєднується зі звучанням флейти (О. Герасименко та К. Немеш), ная (О. Герасименко та М. Блощишак), альта («Сад пісень» у складі Т. Лободи і М. Берегового), струнного квартету, органа (виконавська творчість К. Новицького), камерного оркестру (солісти О. Герасименко, Т. Лазуркевич, О. Созанський), струнних та ударних інструментів [4].

Нині в Україні відомі своєю творчою діяльністю такі ансамблі за участю сучасної бандури (кобзи): інструментальний квартет «Джерело», камерно-інструментальний ансамбль «Дивограй» (обидва при Київській філармонії); капела бандуристів «Чарівниці» (Дніпро),

академічний інструментальний ансамбль «Високий замок» (Львів), ансамблі бандуристів «Срібні струни» (Львів), «Божена» (Запоріжжя), оркестр народних інструментів «Святограй» (Київ), ансамбль народних інструментів «Козачок» (Дніпро), тріо «Барвінок» (Київ), «Лісова пісня», «Подих вітру», «Рапсодія» (Дніпро), у творчому доробку яких композиції як фольклорного типу, так і класична та сучасна музика.

Висновки. Ансамблеве бандурне виконавство є одним із перспективних напрямів розвитку професійної музичної школи бандурного мистецтва. Колективна ансамблева гра забезпечує набуття не лише різних навичок музичного виконавства, інтерпретації, але й допомагає розширювати творчий світогляд, мистецький смак, виховувати художню культуру звучання інструмента, сприяючи розумінню стилю, форми й змісту виконуваного твору; саме в ансамблевій грі формується слуховий контроль, що загалом розвиває інтелектуальне й творче мислення музиканта. Аналіз зародження та розвитку ансамблевого бандурного виконавства дозволяє стверджувати, що ансамбль позитивно впливає на фахове формування музикантів-бандуристів, розвиваючи навички не лише інструментального, але й вокального виконавства. Для кожного з типологічних ансамблевих колективів бандуристів визначальними стають виконавський стиль та манера, які, у свою чергу, зумовлені вдало дібраним репертуаром, дозволяючи розкрити талант та професіоналізм музикантів.

Перспективами подальших досліджень є розвиток методики бандурного виконавства, вплив сучасної музики на його еволюцію, стан та перспективи розвитку на сучасному етапі.

Список використаних джерел

1. Бобечко О. Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства [Електронний ресурс] / О. Бобечко. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009-2010_17-18/statti/Bobechko.pdf. — Назва з екрана.
2. Вишневська С. В. Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства / С. В. Вишневська // Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. — 2012. — № 3. — С. 97–101.
3. Гриб О. А. Основні аспекти педагогічного досвіду роботи з ансамблем бандуристів / О. А. Гриб // Наук. зап. Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Педагогіка. — 2013. — № 4. — С. 109–112.
4. Дутчак В. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори [Електронний ресурс] / В. Дутчак // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : Педагогіка і психологія. — 2009. — Вип. 23. — Ч. 2. — Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf. — Назва з екрана.
5. Кожбахтеєва Н. Ф. Формування навичок ансамблевого музикування у студентів мистецького профілю в класі бандури / Н. Ф. Кожбахтеєва,

- Г. П. Вознюк // Наук. пр. ДонНТУ. Серія : «Педагогіка, психологія і соціологія». — 2015. — № 1. — С. 95–102.
6. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. С. Мандзюк ; Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — 18 с.
 7. Маринін І. Г. Теоретико-методологічні основи традиційного та академічного ансамблево-оркестрового виконавства в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть / І. Г. Маринін // Педагогічна освіта: теорія і практика. — 2012. — Вип. 12. — С. 372–377.
 8. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст. : історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. М. Пасічняк ; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2007. — 17 с.
 9. Пінчак С. Розвиток ансамблевого виконавства Львова в системі позашкільної освіти (з досвіду роботи школи кобзарського мистецтва ЦТДЮГ) / С. Пінчак // Молодь і ринок. — 2008. — №5. — С. 90–95.
 10. Пінчак С. Розвиток ансамблів та капел бандуристів у другій половині ХХ століття у Західній Україні / С. Пінчак // Молодь і ринок. — 2009. — №5. — С. 52–57.
 11. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Т. І. Сідлецька ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2007. — 19 с.
 12. Слюсаренко Т. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ — поч. ХХІ століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України / Т. Слюсаренко // Вісн. Харків. акад. дизайну. Серія : Мистецтвознавство. — 2013. — Вип. 2. — С.70–73.
 13. Слюсаренко Т. О. Ансамблеве бандурне виконавство Західної України другої половини ХХ — початку ХХІ століття : особливості буття та розмаїття форм / Т. О. Слюсаренко // Вісн. ХДАДМ. — 2012. — № 14. — С. 147–151.
 14. Яківчук Г. В. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах / Г. В. Яківчук // Актуальні питання мистецької педагогіки. — 2013. — Вип. 2. — С. 148–152.

References

1. Bobechko O. Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva / O. Bobechko [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu : http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009-2010_17-18/statti/Bobechko.pdf
2. Vyshnevska S. V. Vokalni zasady ansamblevoyi spetsyfiki bandurnoho vykonavstva / S. V. Vyshnevska // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya : Mystetstvoznavstvo. — 2012. — № 3. — С. 97–101.

3. Hryb O. A. Osnovni aspekty pedahohichnoho dosvidu roboty z ansamblem bandurystiv / O. A. Hryb // Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya : Pedahohika. — 2013. — № 4. — S. 109–112.
4. Dutchak V. Transformatsiya ansamblevoho vykonavstva bandurystiv Ukrainy ta diaspory / V. Dutchak // Problemy suchasnoyi pedahohichnoyi osvity. Ser. : Pedahohika i psykholohiya. — 2009. — Vyp.23. —Ch.2. [Elektronnyy resurs]. —Rezhym dostupu : http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf
5. Kozhbakhtyeyeva N. F., Voznyuk H. P. Formuvannya navychok ansamblevoho muzykuvannya u studentiv mystetskoho profilu v klasi bandury / N. F. Kozhbakhtyeyeva, H. P. Voznyuk // Naukovi pratsi DonNTU. Seriya : «Pedahohika, psykholohiya i sotsiolohiya». — 2015. — № 1. — S.95–102.
6. Mandzyuk L. S. Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta : mystetstvoznachyy ta psykholoho-pedahohichnyy aspekty : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 / L. S. Mandzyuk ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotlyarevs'koho. — Kh., 2007. — 18 s.
7. Marynin I. H. Teoretyko-metodolohichni osnovy tradytsiynoho ta akademichnoho ansamblevo-orkestrovoho vykonavstva v ukrainini kintsya XIX — pochatku XXI stolit / I. H. Marynin // Pedahohichna osvita: teoriya i praktyka. — 2012. — Vyp. 12. — S. 372–377.
8. Pasichnyak L. M. Akademichne narodno-instrumentalne ansambleve mystetstvo Ukrainy XX st.: istoryko-vykonavskiy aspekt : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 / L. M. Pasichnyak ; Lviv. derzh. muz. akad. im. M. V. Lysenka. — L., 2007. — 17 s.
9. Pinchak S. Rozvytok ansamblevoho vykonavstva Lvova v systemi pozashkilnoyi osvity (z dosvidu roboty shkoly kobzarskoho mystetstva TsTDYuH) / S. Pinchak // Molod i rynok. — 2008. — №5. — S.90–95.
10. Pinchak S. Rozvytok ansambliv ta kapel bandurystiv u druhiy polovyni XX stolittya u Zakhidnii Ukraini / S. Pinchak // Molod i rynok. — 2009. — №5. — S.52–57.
11. Sidletska T. I. Kulturno-istorychna evolyutsiya ukrajin'koho orkestru narodnykh instrumentiv : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.01 / T. I. Sidletska ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. — K., 2007. — 19 s.
12. Slyusarenko T. Ansambleve bandurne vykonavstvo druhoi polovyny XX — poch. XXI stolittya: mystetski osoblyvosti tvorchykh kolektyviv tsentralnoho ta pivdennoho rehioniv Ukrainy / T. Slyusarenko // Visnyk Kharkivskoyi akademiyi dyzaynu. Seriya : Mystetstvoznavstvo. — 2013. — Vyp.2. — S. 70 –73.
13. Slyusarenko T. O. Ansambleve bandurne vykonavstvo Zakhidnoyi Ukrainy druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittya: osoblyvosti buttya ta rozmayittya form / T. O. Slyusarenko // Visnyk KhDADM. — 2012. — № 14. — S.147–151.

14. Yakivchuk H. V. Orhanizatsiya roboty ansamblyu bandurystiv u pedahohichnykh zakladakh / H. V. Yakivchuk // Aktualni pytannya mystetskoyi pedahohiky. –2013. –Vyp.2. –S.148–152.

■ UDC 787.6 (477)

L. O. Pavlenko, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts , Kyiv

IMPACT OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE ON THE DEVELOPMENT OF THE BANDURA ART OF THE 20 – 21ST CENTURIES

pavlenko.lesia.o@gmail.com

The purpose of article is to analyze the origins and development of forms of bandura ensemble performance in the context of the general evolution of the professional development of the academic bandura art.

Research Methodology. The paper applies the general principle of the scientific objectivity, historical, logical, analytical and cultural methods in the analysis of the theoretical generalizations on the ensemble forms of the bandura performance, as well as their impact on the development of academic bandura performance.

Results. Today the bandura ensemble performing is one of the promising styles in the development of professional music school of the bandura art. The collective ensemble playing not only ensures the acquisition of various skills of musical performance, interpretation, it also helps push the boundaries of the creative vision, artistic tastes, nature and the culture of sound tools. The analysis of the origins and development of forms of the bandura ensemble performance gives reason to believe that an ensemble form positively influences on the formation of professional bandura musicians, developing skills not only of the instrumental, but vocal performance as well.

Novelty. The paper presents an attempt to analyze the emergence and development of the forms of the bandura ensemble performance as a natural step in the context of an integrated study of the evolution of the bandura art.

The practical significance. The study results can be used in the development of lectures, performance workshops on art, self-training.

Keywords: ensemble forms of bandura performance, trio of the bandura players, instruments, chamber, academic ensembles.

Надійшла до редколегії 19.08.2016 р.

■ УДК 781.4.072.2

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

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКИХ РЕДАКЦІЙ «ПРЕЛЮДІЇ, ФУГИ І ВАРІАЦІЇ С. ФРАНКА»)

Надається методологічне обґрунтування ціннісної концепції музичної творчості на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуги і варіації» С. Франка. Методологічний вибір базується на зіставленні позицій античної естетики (Геракліт), опануванні філософської думки ХХ ст. (О. Лосев) та сучасної філософської інтуїції (В. Суханцева, Г. Коломієць). Чотири закономірності (за концепцією О. Лосева) — *ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi* (підґрунтя буття, процес становлення музичної дії, протиставлення суб'єкт-об'єктних відносин, пізнання) — спроектовано на вивчення ціннісних аспектів музичного смислоутворення у двох редакторських інтерпретаціях «Прелюдії, фуги і варіації» оп.18 С. Франка — Г. Бауера та П. Єгорова.

Ключові слова: музична творчість, редакторська інтерпретація, цінність музики, музичне смислоутворення.

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

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ РЕДАКЦИЙ «ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ С. ФРАНКА»)

Предлагается методологическое обоснование ценностной концепции музыкального творчества на примере исполнительских редакций «Прелюдии, фуги и вариации С. Франка. Методологический выбор основывается на сопоставлении позиций античной эстетики (Гераклит), ее освоения философской мыслью ХХ века (А. Лосев) и современной философской интуиции (В. Суханцева, Г. Коломиец). Четыре закономерности (по концепции А. Лосева) — *ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi* (основы бытия, процесс становления музыкального действия, противопоставление субъект-объектных отношений, познание) — спроецировано на изучение ценностных аспектов музыкального смыслообразования в двух редакторских интерпретациях «Прелюдии, фуги и вариации» оп.18 С. Франка — Г. Бауэра и П. Егорова.

Ключевые слова: музыкальное творчество, редакторская интерпретация, ценность музыки, музыкальное смыслообразование.

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

VALUE ORIENTATION OF MUSIC PERFORMANCE (DRAWING ON THE PERFORMANCE INTERPRETATIONS OF "PRELUDES, FUGUES AND VARIATIONS" BY C. FRANCK)

The author suggests the methodological grounding of value concept of music performance drawing on the performance interpretations of "Preludes, Fugues and Variations" by C. Franck. The methodological choice is based on the comparison of the positions of ancient aesthetics (Heraclitus), its development by philosophical thought of the 20th century (A. Losev) and modern philosophical intuition (V. Suchantseva, G. G. Kolomiyets). Four aesthetic laws (according to A. Losev's concept), namely ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi (the basics of life, the process of development of musical action, opposition of subject-object relations, cognition) are used in the research of value aspects of music meaning-making in two performance interpretations (by H. Bauer and P. Egorov) of C. Franck's "Preludes, Fugues and Variations", op. 18.

Key words: music performance, performance interpretation, value of music, music meaning-making.

Сутність музичної творчості складно збагнути, якщо перебуваєш виключно в просторі звукового універсуму. Зрозуміти об'єкт, освоючись лише на притаманних йому особливостях, недостатньо. Іноді слід охопити його «іззовні», осмислити як цілісний феномен у різноманітних зв'язках. Як цілісний буттєвий феномен музику можна осмислити крізь призму філософського, естетичного, культурологічного дискурсу. Згідно з М. Хайдеггером, мистецтво — це засіб розкриття істини, відповідно, музика (естетичний феномен) у своїх глибинних онтологічних основах сприяє цьому розкриттю. Зрозуміло, що відтворює це вона лише притаманним їй специфічним чином — завдяки інтонації, яка, за Б. Асаф'євим, є «якістю осмисленої вимови» або, іншими словами, одиницею музичного смислу.

Мета статті — виявити ціннісні орієнтири редакторських інтерпретацій Г. Бауера та П. Єгорова «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка.

Актуальність означеної теми полягає у виявленні механізмів співвідношення естетичних критеріїв та ціннісності безпосереднього продукту музичної діяльності — виконавської редакції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В історії філософських рефлексій про музику фігурує метафора, яка поєднує за принципом аналогії музичне мистецтво з моделлю Світобудови. Таке порівняння започаткував давньогрецький філософ Піфагор. Античний філософ Ямвліх (III–IV ст. н. е.) так писав про нього: «Маючи якусь

незбагненну божественну здатність, він [Піфагор], посилюючи свій слух та напружуючи розум, уловлював ними найвищі співзвуччя світоустрою, прислуховуючись і сприймаючи загальну гармонію та злагоджений спів небесних сфер і світил, що рухаються по них, їх пісню, повнозвучнішу та чистішу, ніж будь-яка з пісень, створених людьми, завдячуючи неоднаковим і різноманітним шумам, швидкостям, величинам, констеляціям. Причому все це впорядковано відносно одне одного якимось музичним словом, що сприяє тому, щоб рух світил ставав мелодійним та водночас прекрасним у своєму розмаїтті» [3, с. 22]. Прекрасне (краса) — це посередник (сполучна ланка), яка робить Космос співмірним людині, а людину — Космосу. Звідси — ідея подібності, але як щось може бути іншим, залишаючись при цьому таким самим (та навпаки)? «Музика небесних сфер» визначає висоту тону завдяки швидкості обертання небесних тіл, а швидкість, у свою чергу, залежить від відстані між ними, що відбивається в музичних інтервалах. Душа любить музику, оскільки її пропорції відповідають музичним пропорціям (гармонія) — «подібний пізнає подібного» — душа радісно відкликається на гармонічні вібрації (за Платоном — згадує своє божественне походження). Отже, основний висновок музичної естетики: завдання музики полягає в тому, щоб викарбовувати в душі ознаки її небесного походження.

Антична інтелектуальна інтуїція, яка виокремила імперативний структурний елемент Універсуму — принцип подібності — осмислила музику як трирівневу ієрархію: 1-й рівень — логічне (числова пропорція-співвідношення); 2-й — її фізичне втілення (звук, тіло, що вібрує); 3-й — виражений змістовно-чуттєвий сенс (інтонація). Ці ідеї у ХХ ст. розвиває видатний знавець античної філософської думки (зокрема античної естетики) О. Лосев. Базуючись на давньогрецькому філософському концепті LOGOS-у, який, на думку Геракліта, є таким собі¹, російський філософ визначив його модифікацію стосовно музики, поділивши на такі концептуальні пункти: 1) *ratioessendi* — закон підґрунтя буття; має мислитися математично (музичний простір, музичний час); 2) *ratiofendi* — закон становлення, функціонування фізичної матерії за принципом «причина-дія» (музична дія); 3) *ratioagenda* — закон дії, що ґрунтується на протиставленні суб'єкт-об'єктних відносин, втручання суб'єктивного, причинність (музична воля та суб'єктне буття автора-слухача); 4) *ratioagnoscendi* — закон пізнання, поняття, судження (музичний смисл, зміст).

¹ «...щось, що все розумно рухає, але при цьому саме залишається нерухомим, змушує інші речі розумно рухатися, які самі залишаються при цьому нерозумними» [1, с. 5].

Але не тільки піфагореїзм доповнив філософське тлумачення феномену музичного універсуму. Три ключові поняття античного натурфілософського світосприйняття: *φύσις* (фізис) — *λόγος* (логос) — *πόλεμος* (полемос), які характеризують світ у його суперечливому становленні, також можуть сприяти розумінню трьох основних буттєвих констант музичного універсуму: *φύσις* — енергійна музична процесуальність становлення; *λόγος* — членороздільна злитість та взаємопроникливість окремо існуючих частин (звуків, співзвуч та ін.); *πόλεμος* — загально-неподільне та злито-взаємопроникне самопротиборство, а також конфліктна єдність суб'єкт-об'єктних начал у межах музичного твору.

Музика є системою ієрархічного співвідношення рівнозначних тонів, найадекватніша мова, якою душа може спілкуватися з божественним. О. Мессіан тлумачив слово «музика» на основі індоєвропейського кореня «мен», що означає духовний рух. Композитор зосереджує увагу на головних похідних від цього кореня, серед яких — санскрит: *manu* (він мислить); грецька: *menos* (розум), *mneme* (пам'ять), *mantia* (одкровення); латина: *mus* (натхнення, творчість), *monstrum* (диво); німецька: *mine* (любов). О. Мессіан дійшов висновку, що слово музика належить до кореня, який означає: 1) мислення, мислячу людину; 2) одкровення, натхнення та диво, тобто щось надприродне; 3) найвище начало — любов. На цьому базується його концепція музичного мистецтва: музика — «це мистецтво розумове, інтелектуальне, абстрактне, нематеріальне; мистецтво, що існує в часі (про це свідчить важливість ритму), мистецтво надприродне (пояснюють релігійні практики, котрі використовують музику, а також про це свідчить влада, яку музика має над психікою); вона є, таким чином, мистецтвом кохання, здатним відобразити любов, — і це останнє мене захоплює» [5, с. 40]. Російська дослідниця Г. Коломієць поділяє думку французького композитора і визначає етимологію слова «музика» таким чином: «М» — людське начало, людина як така; «КА» — астральне тіло (наприклад, у релігії Давнього Єгипту); «УЗИ» — те, що зв'язує, магічний полон [1, с. 40].

Окремо слід розглянути питання про виразні властивості музики. Іншими словами — що музика виражає? — емоційно-чуттєве ставлення людини до реальності чи, на думку Я. Ксенакіса, «інтелект за допомогою звуків». Німецький філософ М. Хайдеггер вважав, що емоція не є перешкодою на шляху чистого інтелекту, а це — первинний фон, на якому тільки і можливе втілити автентичне мислення. Завдяки емоції можна безпосередньо наблизитися до буттєвого підґрунтя, його безпідставних глибин. І «музичний гуркіт» здатен крізь «співінтонування» вказати на співпадіння глибин людської та світової безпідставності (нім. *Ohne Grundlagen*). Згідно з А. Шопенгауером, музика

передає образ глибинної сутності світу. Якщо такі види мистецтва як поезія та живопис, підносячись над реальністю, перебувають у світі уявлення, то музика існує окремо серед мистецтв, оскільки нічого не наслідуює та нічого не зображує.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна музична естетика осмислює музику як «засіб буття у світі» (П. Булез), а тяжіння до естетичного досвіду — як притаманну людині властивість. У зв'язку із цим можна виокремити світоглядну, естетичну, етичну цінності музики в межах сучасної філософської антропології, яка базується на аксіологічних основах. «Музична теорія визначає таку властивість музики, як закон розгортання числа в музично-історичному русі. У практиці створення музики композитори зазнають впливу певного вищого закону «передумовленої гармонії». Можливо, це надає нам право говорити про музику як вид (явлення, феномен) та про музику як про сутність, «річ сама по собі»? Ми знаємо немало про музику, яка дана нам у чуттєвому сприйнятті, вивчаємо музику, музичні явища. При цьому, що ми можемо знати про музику як загальнолюдську цінність і як сутність? Ми вважаємо, що музика — це спосіб ціннісної взаємодії людини зі світом» [1, с. 6]. Ця думка (музика як спосіб ціннісної взаємодії) може стати ключовою для аналізу будь-яких процесів музичної творчості.

Розглянемо ціннісні аспекти музичного смислоутворення на прикладі редакторської інтерпретації відомого твору С. Франка «Прелюдії, фуґи і варіацій» оп.18 (транскрипція Г. Бауера [6] та редакція П. Єгорова [7]). Основа — три іпостасі музичного буття: 1-й рівень — логічне (чиста числова пропорція-співвідношення); 2-й — її фізичне втілення (звук, тіло, що вібрує); 3-й — виражений змістовно-чуттєвий сенс (інтонація).

Прелюдія. Передусім звернемо увагу на відмінність визначень темпу та характеру. Г. Бауер надає визначення *Andantino cantabile* (за уртекстом), П. Єгоров — *Andantino*. Тобто емоційний стан в останньому разі повинен бути співучішим, хоча два редактори (П. Єгоров та Г. Бауер) указують на *dolce espressivo, sempre legato*. У I розділі П. Єгоров достатньо активно використовує агогічні позначення, динамічні нюанси (причому, якщо вони збігаються з оригіналом, вписані у дужках). Для цього редактора перший розділ складається з трьох фраз, кожна з яких має розвиток, кульмінаційну точку і перехід (*rit.*), а потім *al tempo* в наступній фразі. Принцип зростання використовується і в редакції Г. Бауера, але тут цей розділ сприймається цілісніше (*rit. all.* трапляється при переході до другого розділу, що відповідає задуму композитора). Імовірно, імпровізаційність прелюдії

як жанру дозволяє здійснювати незначні відступи, але вони радше не темпові, а інтонаційні.

Динамічний та фактурний плани другого розділу прелюдії (порівняно з уртекстом) теж по-різному передані редакторами. П. Єгоров інколи підкреслює виразність, виписуючи фактуру щільніше (верхній голос викладається в октаву, якщо зіставити з редакцією Г. Бауера), трапляються артикуляційні штрихи — *tenuto*, акценти, які орієнтують виконавця на особливість звуковидобування. Ущільнено фактуру і в кульмінації прелюдії (третьій розділ). П. Єгоров позначає кульмінаційний епізод *Tres sostenuto* і надає більше позначок *tenuto*. Така зміна туше, безумовно, відтіняє «органну» зміну регістру.

Загалом прелюдія за редакцією Г. Бауера вирізняється більшою темповою єдністю, в ній менше агогічних, темпових позначень, вона менше насичена фактурно (що значно зручніше з піаністичної точки зору). Як в оригіналі, так і в редакції Г. Бауера прелюдія чітко відокремлена від інтродукції (подвійна лінія), а в редакції П. Єгорова вона є наступним структурним підрозділом з доволі плавним переходом. В обох редакціях збережено та підкреслено функцію цього підрозділу — вступ до фуґи. Інтродукція починається урочистими акордами, рух зупиняється, виникає різкий контраст у зміні регістру, викладу. В обох фортепіанних транскрипціях наприкінці кожної фрази є речитативні пасажі (в оригіналі відсутні), причому П. Єгоров підкреслює паузи в кінці фраз ферматою, перериваючи цим рух, Г. Бауер трактує цей підрозділ цілісніше. Три фрази являють собою три хвили розвитку, але оформлені вони по-різному: у редакції П. Єгорова розділені темпово (піаніст випикує на кожному пасажі *rall.*, *pp* виникає тільки в третій фазі розвитку), в редакції Г. Бауера — динамічно (рух від *molto dim.* до *pp* характеризує кожную хвилю).

Фуґа. Зручність виконання є одним із критеріїв редакції П. Єгорова, тому він розташовує виклад теми в лівій руці (на відміну від транскрипції Г. Бауера). Також це візуально, а внаслідок і наслух налаштовує на інший тембр звучання (до речі, в С. Франка тема теж викладена в лівій руці). Тема характеризується збільшенням тридольного розміру (в прелюдії $9/8$, у фузі $3/4$) та контрастністю мотивів. Для збереження цілісності теми П. Єгоров раціонально ставить ліґи, а Г. Бауер навпаки майже не використовує фразувальних ліґ, віддаючи це на розсуд виконавцю. Послідовність вступу теми (від басів до сопрано) в редакції П. Єгорова характеризується і зміною характеру (стриманіше в басах, вільніше — у сопрано).

Інтермедія продовжує розвиток. У транскрипції Г. Бауера басовий голос подовжено (утримано впродовж 4-х тактів, чого немає в С. Франка) на висхідній секвенції, наступна секвенція зумовлює

проведення теми на *p* у середньому регістрі. У редакції П. Єгорова підкреслено напруження між лініями регістрів у кульмінації (*Fis-dur*). У Г. Бауера розвиток після кульмінації позначено *f* і підводить ще до однієї значущої точки. Далі — контрастна темброва зміна регістру, стрета і фінал фуґи, що характеризується єдністю. Натомість, П. Єгоров вважає, що після кульмінації (*Fis-dur*) слід відступити на *p*, поступово досягаючи фіналу фуґи.

Варіація. Звук *fis* у басі є початковою точкою варіації. Г. Бауер розділяє всі частини циклу цезурами (подвійна лінія), починаючи кожен ніби спочатку (до речі, у Варіації знову повертається розмір 9/8). У С. Франка виокремлено тільки Прелюдію, в П. Єгорова немає розділень, варіація виникає на тривалому звучанні баса *fis*, який завершує фуґу. Танскриптор, як і в першій частині, рекомендує грати *una corde* в коді варіації. У середньому розділі редакція П. Єгорова позначена динамічними відгінками, більшою щільністю фактури (на відміну від редакції Г. Бауера) та стриманим трактуванням кульмінації (позначки *Tres Sostenuto, sostenuto*).

Стосовно основного принципу органного звучання (безперервного дихання), лінеарності динаміки та штрихів (принцип *legato*), зауважимо, що обидві редакції по-різному трактують цю специфіку. Дійсно, органне виконавство характеризується певними специфічними прийомами, наприклад: ритмічний незбіг двох голосів або двох груп (вони лунають паралельно в різному ритмі), ритмічною пульсацією (ритмічне нагнітання й ослаблення), яка безпосередньо межує з відчуттям великих об'єднуючих зв'язків, органомним туше, чутність якого полягає в тому, що вся незліченна палітра переходів від *staccato* до *legato* і навпаки застосовується за принципом удару. Можливо, у зв'язку з цим П. Єгоров переносить у фортепіанну транскрипцію всі агогічні прийоми з органної специфіки звучання, щоб викликати в слухача враження нетривалої динамічної хвилі (як у прелюдії), адже будь-яке ритмічне розширення сприймається як посилення звука. Виконавству П. Єгорова характерні яскраво виражений імпровізаційний початок, артистизм, а головне — висока культура володіння фортепіанним звуком. Піаніст під час редагування «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка долучає слухача до осягнення композиторського задуму в новій, фортепіанній інтерпретації, основна ознака якої — нове відчуття цілісності. Так, в авторському композиторському тексті кінцівка однієї частини органічно, самим музичним матеріалом, пов'язана з початком наступної частини, завдяки чому між цими окремими, на перший погляд, творами виявляється змістовна спорідненість. Безумовно, редакції П. Єгорова притаманна романтичність,

що виражено в тексті у використанні численних динамічних та агогічних відтінків.

Творчій постаті Г. Бауера притаманне поєднання «старого» і нового стилів гри. У його програмах (кінець XIX — початок XX ст.) завжди була наявна «нова» музика, він ознайомлював слухачів з творами Дебюссі, Равеля, був надзвичайно освіченим музикантом з бездоганним смаком, але у своєму ставленні до тексту залишався романтиком, заперечував «сліпе відтворення тексту», вважаючи такий підхід недоцільним. За часом виникнення транскрипція Г. Бауера наближається до епохи С. Франка, і це, безумовно, споріднює його з традиціями, мисленням того часу, вказує на роль інтерпретатора та можливості виконавця (це стосується трактування загалом нечисленних редакторських указівок).

Висновки. Якщо музика, на думку О. Лосева, це «становлення у вічності», в такому разі вона має відповідати сокровенному потягу людського духа, на що вказує і Г. Коломієць: «Світоглядна цінність музики полягає в символічній трійності — «тіла», що звучить, музичної душі та духу» [1, с. 7]. І хоча антропологічний вимір музичного буття незаперечний, нині вже зрозуміло, що вважати музику лише одним із видів мистецтва недостатньо. Сучасна філософська антропологія наголошує на ціннісному ставленні людини до світу, доводить його «неповторність у межах музично-можливого, і водночас підкреслює чітку детермінованість музичного цілого певними фундаментальними законами, що не обмежуються суто музичною технологією та виразністю» [4, с. 102].

Отже, визначимо, що це є актуальним для будь-якого виду музичної діяльності. Так, у розглянутих у статті фортепіанних редакціях Г. Бауера та П. Єгорова органного твору С. Франка «Прелюдія, fuga та варіація» яскраво набули висвітлення структура особистостей редакторів, час, епоха, розвиток піаністичної культури, що втілюється у взаємодії органних і фортепіанних прийомів виконання, специфіки органного та фортепіанного звука, інструмента тощо. Усі ці складові вплинули на підсумковий результат. З іншої точки зору можна провести певні паралелі між естетичними закономірностями та взаємодією об'єктивних чотирьох законів (за концепцією О. Лосева):

- підґрунтя буття (*ratioessendi*) виявилось в складанні та виявленні особливостей музичного часопростору (чергування музичних розмірів, фактурні, регістрові закономірності тощо);
- становлення, функціонування фізичної матерії за принципом «причина-дія» (*ratiofiendi*) зумовив становлення музичної дії (конкретні прийоми викладення музичного тексту);

- дії, що ґрунтується на протиставленні суб'єкт-об'єктних відносин (*ratioagenda*), набув утілення у втручанні суб'єктивного (автора редакцій), їхньої музичної волі (що виражено у виконавській специфіці редакцій) та суб'єктному бутті слухача, котрий трактує музичний зміст обох редакцій;
- нарешті, закон пізнання, поняття, судження (*ratiocognoscendi*) зумовив безпосередньо становлення музичного смислу.

Отже, дослідження механізмів співвідношення естетичних критеріїв та цінності безпосереднього продукту музичної діяльності — виконавської редакції — довело актуальність вивчення об'єктивних естетичних закономірностей (закладених у композиторському тексті) та безперервності духовної традиції (вираженої у виконавських редакціях). Виявлення ціннісних орієнтирів редакторських інтерпретацій Г. Бауера та П. Єгорова «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка (романтичний пафос, ставлення до ролі інтерпретатора тощо) дозволяє осмислити феномен музичної цілісності в його різноманітних зв'язках та підтвердити дію основних закономірностей: трирівневу ієрархію музичного смислоутворення через взаємодію логічного (пропорційність), фізичного втілення («тіло», що вібрує) й інтонаційно-вираженого змістовно-чуттєвого сенсу, в чому вбачаємо перспективність цього дослідження.

Таким чином, музика завжди є пізнавальною, світоглядною цінністю, має змістовну настанову, збуджує яву та світосприйняття. Мистецтво — засіб існування людини, практично-духовного засвоєння навколишнього світу, художньо перетворений естетичний досвід, що ґрунтується на засадах ціннісної взаємодії людини з Універсумом, а музика в цьому досвіді відіграє важливу (можливо, і ключову) роль.

Список використаних джерел

1. Гераклит Эфесский: всё наследие: на языках оригинала и в рус. пер. : крат. изд. / подгот. С. Н. Муравьев. — М. : ООО Ад Маргинем пресс, 2012. — 416 с.
2. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Г. Г. Коломиец. — М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 532 с.
3. Суриков И. Е. Пифагор / И. Е. Суриков. — М. : Мол. гвардия, 2013. — 269 [3] с. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1418).
4. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной — к философии музыки) / В. К. Суханцева. — Киев : Факт, 2000. — 176 с.
5. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. В. Цареградская. — М. : Классика-XXI, 2002. — 374 с.
6. Франк С. Прелюдия, fuga и вариация / С. Франк // С. Франк. Пьесы / сост. К. С. Сорокин ; ред. Г. Бауэра. — М. : Музыка, 1961. — С. 85–96.
7. Франк С. Прелюдия, fuga и вариация / С. Франк // Мой Франк. Нетрудные пьесы / ред. П. Егорова. — СПб. : Нота МИ, 2004. — С. 26–37.

References

1. Heraclitus of Ephesus: vse naslediye: na yazykakh originala i v rus. per. : krat. izd. / podgot. S. N. Muravyev. — M. : OOO Ad Marginem press. 2012. — 416 s.
2. Kolomiyets G. G. Tsennost muzyki: filosofskiy aspekt / G. G. Kolomiyets. — M. : Knizh. dom «LIBROKOM». 2014. — 532 s.
3. Surikov I. E. Pythagoras of Samos / I. E. Surikov. — M. : Mol. gvardiya. 2013. — 269 [3] s. — (Zhizn zamechatelnykh lyudey: ser. biogr.; vyp. 1418).
4. Sukhantseva V. K. Muzyka kak mir cheloveka (ot idei vselennoy — k filosofii muzyki) / V. K. Sukhantseva. — Kiyev : Fakt. 2000. — 176 s.
5. Tsaregradskaya T. V. Vremya i ritm v tvorchestve Olivier Messiaen / T. V. Tsaregradskaya. — M. : Klassika-XXI. 2002. — 374 s.
6. Franck César. Preljudiya. fuga i variatsiya / César Franck // César Franck. Pyesy / sost. K. S. Sorokin ; red. H. Bauer. — M. : Muzyka. 1961. — S. 85–96.
7. Franck César. Preljudiya. fuga i variatsiya / César Franck // Moy César Franck. Netrudnyye pyesy / red. P. Egorova. — SPb. : Nota MI. 2004. — S. 26–37.

■ UDC 781.4.072.2

Zymogliad N. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
zimoglyad02@mail.ru

VALUE ORIENTATION OF MUSIC PERFORMANCE (DRAWING ON THE PERFORMANCE INTERPRETATIONS OF “PRELUDES, FUGUES AND VARIATIONS” BY C. FRANCK)

The aim of this paper is to identify the value orientation of performance interpretations by H. Bauer and P. Egorov of C. Franck's “Preludes, Fugues and Variations”.

Research methodology. The author suggests the methodological grounding of value concept of music performance. The methodological choice is based on the comparison of the positions of ancient aesthetics (Heraclitus), its development by philosophical thought of the 20th century (A. Losev) and modern philosophical intuition (V. Suchantseva, G. G. Kolomiyets). Four aesthetic laws (according to A. Losev's concept), namely, ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi (the basics of life, the process of development of musical action, opposition of subject-object relations, cognition) are used in the research of value aspects of music meaning-making in two performance interpretations (by H. Bauer and P. Egorov) of C. Franck's “Preludes, Fugues and Variations”, op. 18.

Results. With reference to the concepts of A. Losev, V. Suchantseva and G. G. Kolomiyets the paper proves a key approach to music performance

as a process of detecting the value of music (music as a way of value interactions, according to G. G. Kolomiyets's concept). The author has analyzed two performance interpretations of C. Franck's composition and has found out the following. Both versions in different ways manifest the relation to: the tempo and nature of sound (indications *andantino cantabile* and *andantino, dolce espressivo, sempre legato*, etc.); agogics (indications *poco rit.*, *al tempo*, etc. are used more widely in P. Egorov's interpretation); musical movement integrity (a more integral approach to musical movement in H. Bauer's interpretation, though all the parts are separated by a double line); sound picture that demonstrates a different approach to piano hearing of organ sound, registration (all agogic techniques of the specific character of organ sounding are transferred into P. Egorov's interpretation); functionality of parts (for example, in both interpretations the function of introduction as a prelude to the fugue is preserved and highlighted); convenience of piano performance of organ works (one of the criteria of P. Egorov's interpretation); a performer's abilities in general (H. Bauer focused on the pianist's ability to improvise, his freedom from indications of the composer). The personalities of performers, specific character of historical period and the development of pianistic culture are reflected in these interpretations.

Novelty is determined by an innovative approach to the study of the performance interpretations from the point of view of interaction of four aesthetic laws concerning value of music.

The practical significance involves the research of the mechanisms of ratio of the aesthetic laws (according to A. Losev's concept) and value of the direct product of music performance (in this case the performance interpretations).

Key words: music performance, performance interpretation, value of music, music meaning-making.

Надійшла до редколегії 17.08.2016 р.

■ УДК 78.072.2 ГЕНІКА Р.

М. С. Лінник, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

СТИЛЬ Р. ГЕНІКИ – МУЗИЧНОГО КРИТИКА

Проаналізовано стильові засади та творчі принципи діяльності одного з видатних представників музичної культури Харкова кін. ХІХ — поч. ХХ ст., кореспондента «Російської музичної газети» — Ростислава Геніки. Виявлено методологічні засади його критичної діяльності, тематичні пріоритети (увага до фортепіанної музики, співвідношення «вітчизняне-західноєвропейське», поєднання виконавства і популяризаторської практики у формі лекцій-концертів, виокремлення провідної ролі «найстабільніших» явищ музично-художньої культури), критерії належності до «критиків-суб'єктивістів», «критиків-об'єктивістів», «критика як слухача», «слухача-ерудита», «слухача-творця».

Ключові слова: Р. Геніка, музична критика, харківська публіка.

М. С. Линник, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

СТИЛЬ Р. ГЕНИКИ – МУЗЫКАЛЬНОГО КРИТИКА

Проанализированы стилевые и творческие принципы деятельности одного из выдающихся представителей музыкальной культуры Харькова к. ХІХ — нач. ХХ в., корреспондента «Русской музыкальной газеты» — Ростислава Геники. Выявлены методологические основы его критической деятельности, тематические приоритеты (внимание к фортепианной музыке, соотношение «отечественное-западноевропейское», соединение исполнительства и популяризаторской практики в форме лекций-конcertов, выделение ведущей роли наиболее «стабильных» явлений музыкальной культуры), обоснованы критерии принадлежности музыканта к «критикам-субъективистам», «критикам-объективистам», «критикам-слушателям», «слушателям-эрудитам», «слушателям-творцам».

Ключевые слова: Р. Геника, музыкальная критика, харьковская публика.

M. S. Linnik, Candidate of Art Criticism, lecturer, Kharkiv

KHARKIV NATIONAL I.P. KOTLYAREVSKY UNIVERSITY OF ARTS, KHARKIV STUDYING R. HENIKA' STYLE OF WORK AS A MUSIC CRITIC

The aim of this paper is to analyse the style and creative principles of the work of Rostislav Henika, one of the prominent representatives of musical culture of Kharkiv in the late 19th — early 20th centuries, the publicist of "Russian musical newspaper". The author examines the methodological fundamentals of his work as a music critic, thematic priorities

(attention to the piano music, "national — West-European" correlation in the assessment of the works of Russian composers and performers, performance and popularization in the form of lectures, concerts). The paper presents the criteria of various kinds of music criticism.

Keywords: R. Henika, music criticism, Kharkiv audience, late 19th — early 20th centuries.

Постановка проблеми. В ієрархічній системі музичного стилю виокремлюються різні рівні прояву цього феномену, сутність якого В. Холопова позначає як «категорію-інтроверт», що відрізняється від жанру як «категорії-екстраверта»: «Стиль має внутрішню цілісність, замкненість (1) і відмежований від інших стилів (2)» [16, с. 222]. У «піраміді стильових рівнів» або «субзначень стилю», за визначенням В. Холопової, утворюються такі ступені стильової ієрархії: найзагальніша стильова тріада (високий, середній, низький); стиль національної школи; жанровий стиль; стиль будь-якого виду музики (фортепіанний стиль, поліфонічний стиль, мелодійний стиль тощо); стиль творчої особистості (композиторський, виконавський, музикознавчий стиль; стиль одного, епохального, твору тощо). «Носієм» стилю є людина, що відображено у відомому афоризмі Ж. Бюффона. Однак при всій правильності цього формулювання, воно відображає лише природу стилю, який має тільки індивідуум, котрий мислить, а також усе те, до чого він «торкається» в процесі творчо-перетворюючої діяльності. У будь-якому стилі йдеться «... про взаємодію часів і особистостей, сформованих цими часами» [19, с. 8].

Стиль у мистецтві, зокрема в музиці, пізнається через художній твір, створений композитором, відтворений виконавцем і описаний музикознавцем як кваліфікованим слухачем. Ці «текстові» вираження стилю, на думку Г. Шохмана, взаємопов'язані: «Адже і пізнання стилю, і освоєння тексту — це проникнення в інший час — минуле й у світ художника, котрий жив у тому минулому. Іноді, правда, інший час може замінитися нинішнім простором, географічним або духовним (якщо маєш справу з музикою своїх сучасників), але в будь-якому разі має йтися про взаємодію, і чим яскравіше особистості, тим цікавішими і значнішими (хоча й не обов'язково безперечнішими) повинні бути результати» [19, с. 8].

З цих методологічних позицій слід розглядати і творчість («стиль особистості») Р. Геніки. При всьому різноманітті сфер його творчості особливості стилю Р. Геніки розкриваються на основі головного й найціннішого для нас напрямку його творчої діяльності — музичної критики, музичного «письменництва», як він сам говорив, «літературства».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Усі напрями його діяльності є не тільки окремими, але й взаємопов'язаними. Визначаючи цей взаємозв'язок у контексті російської музично-критичної думки сер. XIX — поч. XX ст. (цей період охоплює і діяльність Р. Геніки в Харкові), О. Секотова зазначає: «Музична критика, виступивши своєрідним носієм і транслятором культурно-музичної інформації, проявила себе водночас у двох вимірах: і як журналістика (за формою), і як музична наука (за змістом)» [8, с. 4]. Зразком для всіх російських критиків XIX — початку XX ст. був В. Стасов. Саме в його діяльності, яка характеризувалася багатогранністю і «векторною» спрямованістю щодо осмислення ролі вітчизняного мистецтва у світовій художній системі, сформувалися настанови, сприйняті Р. Генікою. Передусім це, як зазначається в дисертації І. Фатеевої, «... практична участь критика в мистецькому житті», яка «... завжди стосувалася найактуальніших сторін дійсності» [14, с. 19].

Мета статті — проаналізувати стильові засади та творчі принципи діяльності одного з видатних представників музичної культури Харкова кін. XIX — поч. XX ст., кореспондента «Російської музичної газети» — Ростислава Геніки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як зазначав один зі «стовпів» тодішньої музичної критики О. Серов, основними критеріями якості діяльності музичного критика мають бути «... розвинений смак, ніжне артистичне чуття і співчуття сучасному руху мистецтва» [9, с. 165]. Р. Геніка в праці на терені музичного «літераторства» мав певні пріоритети. Серед них основна увага зверталася до: 1) фортепіанної музики, що пов'язано з його основною професією піаніста; 2) співвідношення «вітчизняне-західноєвропейське» в оцінках творчості композиторів і виконавців; 3) поєднання виконавства і популяризаторської критики в формі лекцій-концертів; 4) «стабільних» явищ музично-художньої культури, неприйняття і нерозуміння «модерну». Крім того Р. Геніка, на відміну від багатьох інших критиків того часу, наприклад, Ц. Кюї [5; 6], Г. Лароша [7], О. Серова [10; 11], В. Стасова [13], меншою мірою цікавився і висвітлював у своїх публікаціях питання музичної освіти. На цих проблемах у Харкові спеціалізувалися І. Слатін і П. Сокальський, хоча і з «ухилом» до музично-просвітницької роботи.

З точки зору методології музичної критики її завдання, які вирішував зокрема Р. Геніка, визначені специфікою цього виду музикознавства та мистецтвознавства: «Музична критика, як і художня критика взагалі, має деякі особливі, специфічні завдання. Частково вони збігаються із завданнями всього мистецтвознавства. (...) Будучи не самим мистецтвом, безпосередньо творчою або виконавською практикою,

а думкою про мистецтво, судженням про нього, «рефлексією» з цього приводу, мистецтвознавство покликане досліджувати й узагальнювати художню практику, з'ясувати основні напрями її розвитку як у минулому, так і в сьогоденні» [12, с. 3].

Основою стилю музичного критика як соціального «посередника» між слухачем і музикантами-професіоналами є оціночна діяльність. У цьому полягає не тільки специфіка, але й призначення, соціальна функція роботи критика, за результатами якої визначають його особистість і професіоналізм. Р. Геніка належав до категорії «критиків-суб'єктивістів», для яких власні творчі — професійно-музикантські та слухацькі — настанови були вирішальними і визначальними в оціночних судженнях. Музична критика, і це добре усвідомлював музикант, повинна базуватися на певних думках, що склалися в суспільстві, причому серед передової та естетично підготовленої його частини. На запитання, на чий думці має ґрунтуватися критика взагалі, надав відповідь М. Чернишевський: «Її (критики — М.Л.) значення — слугувати вираженням думки кращої частини публіки і сприяти подальшому поширенню її в масах» [18, с. 387] (курсив автора — М.Л.). У цьому Р. Геніка керувався ставленням до критики свого великого вчителя П. Чайковського, котрий писав: «Публіці має бути цікаво зовсім не те, що я говорю, а що говорить це авторитетне середовище, з яким я перебуваю в найближчих відносинах. (...) Необхідно спиратися на голос авторитетної, компетентної меншості. Якщо рецензент позбавлений цієї опори, то вся його критична діяльність зводиться до дилетантсько-безцільної балаканини про мистецтво, можливо і дуже лихої, але позбавленої серйозного значення» [17, с. 271].

Орієнтуючись на думку «компетентної меншості» в особі своїх колег та керівників, зокрема М. Фіндейзена, Р. Геніка як критик мав не зважати специфіку «більшості» — тієї частини публіки, яку він реально бачив та представляв у Харкові. Будучи активним учасником музично-громадського життя Харкова, поєднуючи власну критичну діяльність з виконавською і музикознавчою, Р. Геніка повинен був перебувати немов би серед аудиторії, враховувати її смаки й уподобання, тонко спрямовувати їх у потрібне русло, переконувати слухачів у власній правоті. Тому провідною категорією стилю Р. Геніки-критика було його професійне слухацьке чуття. Характеризуючи слухацьку свідомість, Е. Фінкельштейн висловлює припущення «... про існування трьох типів слухацької поведінки (і відповідних їм трьох типів критичної оцінки), що ґрунтуються на трьох різних слухацьких установах сприйняття музичного «порядку»» [15, с. 43]. Перший тип визначається автором як «слухач-консерватор». Його

характерна особливість — «... пасивний спосіб музично-логічних дій, коли асортимент знань у процесі діяльності не змінюється ні в кількісному, ні в якісному відношеннях». Другий тип автор умовно визначає «... як поведінка «слухача-ерудита». Ідеальна мета слухача-ерудита — накопичити в пам'яті знання на «всі випадки життя» і, таким чином, звести до мінімуму вплив фактора несподіванки» (мається на увазі виникнення чогось нового — М.Л.). Третім типом слухачької поведінки є «слухач-творець», (...) ідеальна мета котрого «... звести до мінімуму кількість знань, але надати їм максимуму значущості і таким чином збільшити їх ефективність» [там само, с. 43].

Позиція Р. Геніки як «критика-слухача» є дуалістичною. З одного боку, його критичний стиль орієнтований на класику, за зразком якої «вимірюється» і нова музика. З іншого, Р. Геніка не обмежувався кількісним фактором знань про музику, а прагнув бути «слухачем-творцем», який має свої власні думки про музику та її представників. Показовим є, зокрема, судження Р. Геніки-критика про М. Метнера, у рецензії на авторський концерт якого він писав: «Я не згоден з тими критиками, які дорікають панові Метнеру в абстрактності й сухому аскетизмі; правда, в його творчості робота та розрахунок переважають фантазію і натхнення». (...) «... Твори пана Метнера стають цікавішими під час ближчого, докладнішого аналізу, коли бачиш усю логічність його думки, розумну тонку роботу, чужу до новаторських примх і парадоксів» [3, с. 248].

Це — судження «критика-творця» (Е. Фінкельштейн), «слухача-експерта» (Т. Адорно), для якого нове музично-художнє явище, зовні позбавлене епатажу і «несподіванок», оцінюється за ступенем майстерності автора, характерності й виразності створюваних ним музичних образів. У висловлюванні Р. Геніки є думка і «критика-консерватора»: рецензент тонко відчув у музиці М. Метнера її класичну основу, що було естетичним кредо самого композитора, викладеним у книзі «Муза і Мода» [1].

Р. Геніка у своїх рецензіях завжди приділяв увагу виконавській індивідуальності в її нерозривному зв'язку з виконуваною музикою. Для Р. Геніки-критика у виконанні було головним те, що Л. Гаккель пізніше називав «стильною грою» [2]. Виконавець для нього — не просто «реалізатор» волі композитора, котрий запропонував нотний текст твору, який потребує уважного вивчення, спрямованого на те, щоб розібратися в стилі автора, діяти «в резонанс» із цим стилем, не забуваючи показувати і себе як інтерпретатора. Інакше «... пригнічується можливість дії з власної волі, з власної ініціативи, заради індивідуальної мети» [4, с. 64].

Висновки. Стиль — універсальна і фундаментальна категорія, сфера дії якої поширюється на всі види, зокрема у музичній діяльності.

З цих позицій розглянуто стиль Р. Геніки в його певній сфері — як музичного критика, кореспондента «Російської музичної газети» в Харкові.

Музично-критична діяльність як стильове явище охоплює два виміри: як журналістика за формою і як музична наука за змістом (О. Секотова). Музично-критичний стиль Р. Геніки формувався на основі традицій російської критичної думки ХІХ ст., де необхідною умовою і настановою була практична участь критика в мистецькому житті, причому її найактуальніших і найпрогресивніших сторін і тенденцій. Згідно з О. Серовим, музичний критик, крім глибоких знань, логічності й об'єктивності суджень, повинен мати музичний смак, артистичне чуття і «співчуття сучасному рухові мистецтва».

Р. Геніка повністю відповідав цим критеріям, але в стильовому сенсі його музично-критична діяльність, як і в інших видатних критиків, мала свої пріоритети, зокрема: 1) пріоритетність фортепіанної музики, що зумовлено його основною професією піаніста; 2) виокремлення лінії «вітчизняне-західноєвропейське» в оцінках творчості російських композиторів та виконавців, причому з акцентом на «класику», в межах якої розглядався і романтизм; 3) поєднання виконавства й популяризаторської практики у формі лекцій-концертів — синтетичного жанру практичної діяльності музиканта-критика; 4) виокремлення провідної ролі «найстабільніших», на думку критика, явищ музично-художньої культури, певне нерозуміння «модерну», що розцінювався як експеримент.

Практична діяльність Р. Геніки-критика зумовила методологічні засади цього виду діяльності, основою якої є оцінювання. У цій сфері Р. Геніка — один з яскравих представників категорії «критиків-суб'єктивістів», для яких власні творчі настанови і симпатії були визначальними в оціночних судженнях. При цьому Р. Геніка керувався думкою свого вчителя — П. Чайковського, котрий вважав, що критик повинен відображати думку кваліфікованої «меншості», яка визначає вектор розвитку у сфері соціально-естетичних перспектив, передусім все, своєї національної музичної культури.

Водночас, такий «суб'єктивізм» Р. Геніки поєднувався з колективістською основою його рецензійної діяльності, в якій враховувалася і думка «більшості» — тієї найчисельнішої частини публіки, яку він мав можливість спостерігати в Харкові, одному з культурних центрів тодішньої Росії, але все ж таки «провінції» (більшість публікацій Р. Геніки в «РМГ» друкувалися в рубриці «Музика в провінції»). Р. Геніка

завжди перебував серед своєї аудиторії — читацької та слухацької, — що спонукало його не тільки зважати на її смаки й уподобання, а й уміло спрямовувати їх у потрібне русло, переконувати публіку у своїй правоті. Р. Геніка у цьому сенсі поєднував у собі якості «слухача-експерта» й «емоційного слухача» (Т. Адорно).

Стильові особливості діяльності Р. Геніки як музичного критика розглянуті в іншій системі координат — з позиції «критика як слухача». З виокремлених у теорії музичної критики трьох типів слухацької поведінки і відповідно трьох типів критичної оцінки — «слухача-консерватора», «слухача-ерудита» і «слухача-творця» (Е. Фінкельштейн) — Р. Геніці найбільше властива «синтетична» позиція з використанням лінії «хранителя традицій».

Зазначено, що позиція Р. Геніки як «критика-слухача» є дуалістичною. З одного боку, його критичний стиль прихильний до класики, за зразком якої «вимірюється» і нова музика, зокрема нова російська. З іншого — він не обмежувався кількістю знань про музику, прагнув бути «слухачем-ерудитом», «слухачем-творцем», який має свою власну думку про музику та її представників.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення стилю критичної діяльності Р. Геніки актуалізує такі виміри досліджень, як історіографічний (вивчення архівних бібліографічних джерел), аксіологічний (переосмислення висновків, що викладені авторами XIX — поч. XX ст., з точки зору сучасного мистецтвознавства), культурологічний (залучення критичних досліджень XIX –поч. XX ст. до загальної панорами мистецтва) та регіонаознавчий (осягнення процесів музичної культури Харківщини в історичній ретроспективі).

Список використаних джерел

1. Васильев П. Н. Метнер «Муза и Мода» / П. Васильев // Сов. музыка. — 1963. — № 8. — С. 44–50.
2. Гаккель Л. О стильной игре (Из наблюдений над интерпретацией фортепианных пьес С. Прокофьева) / Л. Гаккель // Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии — Л., 1988. — С. 75–81.
3. Геніка Р. В. [Хроника музыкальной жизни] / Р. Геніка // Рус. муз. газета. — 1914. — № 9. — С. 248–249.
4. Долинская Е. Николай Метнер. Монографический очерк / Е. Долинская. — М. : Музыка, 1966. — 191 с.
5. Кюи Ц. А. Музыкальная летопись Петербурга / Ц. А. Кюи // Избранные статьи — Л., 1952. — С. 8–11.
6. Кюи Ц. А. Перемены в консерваториях. Вероятный приезд к нам Берлиоза. Краткая его биография / Ц. А. Кюи // Избранные статьи — Л., 1952. — С. 8–11.
7. Ларош Г. А. Мысли о музыкальном образовании в России / Г. А. Ларош // Собр. муз.-критич. ст. : в 2 т. — Киев, 1913. — Т. 1. — С. 214–245.

8. Секотова Е. В. Культурно-образовательный потенциал отечественной музыкально-критической мысли середины XIX — начала XX вв. : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Секотова Елена Владимировна. — Саранск, 2008. — 198 с.
9. Серов А. Н. Музыкальная заметка / А. Н. Серов // Статьи о музыке : в 7 вып. — М., 1990. — Вып. 6. — С. 164–168.
10. Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика / А. Н. Серов // Статьи о музыке : в 7 вып. — М., 1990. — Вып. 6. — С. 176–211.
11. Серов А. Н. План пяти лекций о музыкальном образовании в связи с историей музыки / А. Н. Серов // Статьи о музыке : в 7 вып. — М., 1990. — Вып. 6. — С. 133.
12. Сохор А. Общественные функции музыкальной критики / А. Сохор // Критика и музыкознание : сб. ст. / [сост. В. С. Фомин]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние — 1975. — С. 3–23.
13. Стасов В. В. Консерватории в России (Замечание на статью г. Рубинштейна) / В. В. Стасов // Статьи о музыке : в 5 вып. — М., 1976. — Вып. 2. — С. 5–11.
14. Фатеева И. М. Эстетические основы художественно-критической деятельности В. В. Стасова : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Фатеева Ирина Михайловна. — М., 2009. — 166 с.
15. Финкельштейн Э. Критик как слушатель / Э. Финкельштейн // Критика и музыкознание : сб. ст. / [сост. В. С. Фомин]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние — 1975. — С. 36–50.
16. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
17. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи : сб. / П. И. Чайковский ; [вступ. ст. М. Овчинникова ; примеч. В. В. Яковлева под ред. Ю. В. Васильева]. — 4-е изд. — Л. : Музыка, 1986. — 364, [3] с. — (Русская классическая музыкальная критика).
18. Чернышевский Н. Г. Избранные эстетические произведения / Н. Г. Чернышевский ; сост. А. М. Ушаков. — М. : Искусство, 1974. — 550 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
19. Шохман Г. Размышление о стиле. Субъективно об объективном / Г. Шохман // Сов. музыка — 1991. — № 8. — С. 8–12.

References

1. Vasilyev P. N. Metner «Muza i Moda» / P. Vasilyev // Sov. muzyka. — 1963. — № 8. — S. 44-50.
2. Gakkel L. O stilnoy igre (Iz nablyudeny nad interpretatsiyey fortepiannykh pyes S. Prokofyeva) // Ispolnitelyu, pedagogu, slushatelyu: Stati, retsenzii / L. Gakkel. — 1988. — S. 75-81.
3. Henika R. V. [Khronika muzykalnoy zhizni] / R. Henika // Rus. muz. gazeta. — 1914. — 1914. — № 9. — С. 248 — 249.

4. Dolinskaya E. Nikolay Metner. Monograficheskiy ocherk / E. Dolinskaya. — M. : Muzyka. 1966. — 191 s.
5. Cui C. A. Muzykalnaya letopis Peterburga (Obucheniyе muzyke V SPb. Konservatoriya. programma eye. Besplatnaya muzykalnaya shkola. Lomakin. Balakirev i ego kontserty) // Izbrannyye stati / C. A. Cui. — L., 1952. — S. 8-11.
6. Cui C. A. Peremeny v konservatoriyakh. Veroyatnyy priyezd k nam Berlioza. Kratkaya ego biografiya // Izbrannyye stati / C. A. Cui. — L., 1952. — S. 8-11.
7. Laroche H. A. Mysli o muzykalnom obrazovanii v Rossii // Sobraniye muzykalno-kriticheskikh statey : v 2 t. / H. A. Laroche. — K., 1913. — T. 1. — S. 214-245.
8. Sekotova E. V. Kulturno-obrazovatelnyy potentsial otechestvennoy muzykalno-kriticheskoy mysli serediny XIX — nachala XX vv. : dis. ... kand. kulturologii : 24.00.01 / Sekotova Elena Vladimirovna. — Saransk. 2008. — 198 s. 9. Serov A. N. Muzykalnaya zametka / A. N. Serov // Stati o muzyke : v 7 vyp. / A. N. Serov. — M., 1990. — Vyp. 6. — S. 164-168.
10. Serov A. N. Muzyka, muzykalnaya nauka, muzykalnaya pedagogika // Stati o muzyke : v 7 vyp. / A. N. Serov. — M., 1990. — Vyp. 6. — S. 176-211.
11. Serov A. N. Plan pyati lektsiy o muzykalnom obrazovanii v svyazi s istoriyye muzyki // Stati o muzyke : v 7 vyp. / A. N. Serov. — M., 1990. — Vyp. 6. — S. 133.
12. Sokhor A. Obshchestvennyye funktsii muzykalnoy kritiki / A. Sokhor // Kritika i muzykoznaniiye : sb. statey / [sost. V. S. Fomin]. — L. : Muzyka. Leningr. otd.-niye — 1975. — S. 3-23.
13. Stasov V. V. Konservatorii v Rossii (Zamechaniye na statyu g. Rubinsteina) // Stati o muzyke : v 5 vyp. / V. V. Stasov. — M., 1976. — Vyp. 2. — S. 5-11.
14. Fateyeva I. M. Esteticheskiye osnovy khudozhestvenno-kriticheskoy deyatelnosti V. V. Stasova : dis. ... kand. filos. nauk : 09.00.04 / Fateyeva Irina Mikhaylovna. — M., 2009. — 166 s.
15. Finkelstein E. Kritik kak slushatel / E. Finkelstein // Kritika i muzykoznaniiye : sb. statey / [sost. V. S. Fomin]. — L. : Muzyka. Leningr. otd.-niye — 1975. — S. 36-50.
16. Kholopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. posobiye / V. Kholopova. — SPb. : Lan. 2000. — 320 s.
17. Tchaikovsky P. I. Muzykalno-kriticheskiye stati : sbornik / P. I. Tchaikovsky ; [vstup. st. M. Ovchinnikova ; primech. V. V. Yakovleva pod red. Yu. V. Vasilyeva]. — 4-e izd. — L. : Muzyka. 1986. — 364. [3] s. — (Russkaya klassicheskaya muzykalnaya kritika).
18. Chernyshevsky N. G. Izbrannyye esteticheskiye proizvedeniya / N. G. Chernyshevsky ; sost. A. M. Ushakov. — M. : Iskusstvo. 1974. — 550 s. — (Istoriya estetiki v pamyatnikakh i dokumentakh).
19. Shokhman G. Razmyshleniye o stile. Subyektivno ob obyektivnom / G. Shokhman // Sov. muzyka — 1991. — № 8. — S. 8-12.

■ UDC 78.072.2 ГЕНІКА Р.

M. S. Linnik, Candidate of Art Criticism, lecturer, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv
linnikmariya@mail.ru

STUDYING R. HENIKA' STYLE OF WORK AS A MUSIC CRITIC

The aim of this paper is to analyse the style and creative principles of the work of Rostislav Henika, one of the prominent representatives of musical culture of Kharkiv in the late 19th — early 20th centuries, the publicist of "Russian musical newspaper".

Research methodology. The main methods of the research include methods of critical activities presented in the works of O. Syerov, V. Stasova, C. Cui, H. Laroche, P. Tchaikovsky and later studies of O. Sekotova, I. Fateeva. The studies of the theory of style (V. Kholopova, H. Shokhtman), types of audience behaviour (E. Finkelshtein) are the methodological fundamentals of examining the style of R. Henika's activities as a music critic.

Results. Musical and critical activities as a style phenomenon include two dimensions. They are as follows: journalism as a form and music science as the content (O. Sekotova). R. Henika's music and critical style was based on the traditions of Russian critical thought of the 19th century. According to them, every music critic had to take an active part in the artistic life. With reference to O. Serov, the music critic in addition to deep knowledge, logic and objectivity of judgments should have a musical taste, artistic intuition and "compassion to the contemporary art." R. Henika fully met these criteria, but taking into account his style of work as a musician and music critic he had his own priorities. Among them are special attention to the piano music, researching "national — West-European" correlation in the assessment of the works of the Russian composers and performers, performance and popularization in the form of lectures, concerts and others.

Novelty. The author demonstrates methodological principles of R. Henika's work as a music critic, his thematic priorities, and the criteria of various kinds of music criticism.

The practical significance. Studying R. Henika's style as a music critic can contribute to historiographical, axiological, culturological and regional studies research.

Keywords: R. Henika, music criticism, Kharkiv audience, late 19th — early 20th centuries.

Надійшла до редколегії 07.09.2016 р.

■ УДК [78.011.26:008](477.54)

Я. О. Курганова, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОСВІТНЯ СИСТЕМА В СУЧАСНОМУ ХАРКОВІ

Розглядаються особливості функціонування естрадно-вокального виконавства в одній із культурних сфер сучасного міста. Характеризується процес професійної підготовки естрадних співаків у навчальних закладах Харкова: музичному училищі, університеті мистецтв, академії культури, дитячих школах естетичного виховання. Доводиться, що провідну роль у професійній підготовці естрадних співаків відіграє репрезентативна творчість, яка реалізується в процесі участі в концертно-просвітніх та фестивально-конкурсних заходах.

Ключові слова: естрадно-вокальне виконавство, освітня система, академічні принципи освіти, репрезентативна творчість.

Я. А. Курганова, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И СИСТЕМА ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ХАРЬКОВЕ

Рассматриваются особенности функционирования эстрадно-вокального исполнительства в одной из культурных сфер современного города. Характеризуется процесс профессиональной подготовки эстрадных певцов в учебных заведениях Харькова: музыкальном училище, университете искусств, академии культуры, детских школах эстетического воспитания. Доказывается, что ведущую роль в профессиональной подготовке эстрадных певцов играет репрезентативное творчество, которое реализуется в процессе участия в концертно-просветительских и фестивально-конкурсных мероприятиях.

Ключевые слова: эстрадно-вокальное исполнительство, образовательная система, академические принципы образования, репрезентативное творчество.

Ya. O. Kurhanova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VOCAL SHOW ARTISTIC PERFORMANCE AND THE EDUCATION SYSTEM IN THE CONTEXT OF TODAY'S KHARKIV

The article deals with the features of the functioning of the vocal show artistic performance in one of the cultural areas of the modern city. Data are given about the process of professional training of pop singers in the Kharkiv educational institutions: the College of Music, the University of the Arts, the Academy of Culture, children's schools of aesthetic

education. It is determined that representative art is instrumental in training pop singers that is realized in the process of participation in cultural and educational events and festival and contest events.

Key words: vocal show artistic performance, educational system, academic principles of education, representative art.

Постановка проблеми. Специфіка функціонування вітчизняного естрадно-вокального виконавства є актуальною проблемою співвідношення елітарної та масової культур. Вирішення цієї проблеми можливе тільки в контексті з'ясування характерних ознак естрадно-вокального виконавства як соціокультурного явища, його специфічної репрезентації в різних культурних сферах, серед яких академічна освітня система посідає одне з центральних місць.

Аналіз останніх досліджень і публікації. Естрадно-вокальне виконавство привертало увагу вітчизняних науковців передусім у контексті визначення: місця вокального мистецтва в шоу-бізнесі [12], жанрових ознак української естрадної пісні [10], співвідношення естради й фольклору [17], технології [6] та методики викладання [21] естрадного співу. Утім специфіку естрадно-вокального виконавства як явища сучасної міської культури практично не досліджували.

Мета статті — розглянути соціокультурні аспекти функціонування естрадно-вокального виконавства в освітній системі Харкова як одного з провідних вітчизняних культурних центрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Естрадно-вокальне виконавство — явище, яке сформувалося у ХХ ст. у межах масової музичної культури, котра традиційно існувала й розвивалася в умовах міської традиції. У першій чверті ХХ ст. видатний музикознавець Б. Асаф'єв зазначав, що «...салон змінила вулиця сучасного міста з усією її динамікою, кричущим плакатом і «нюансами» грубої вульгарності та вульгарної грубості ... подобається це чи не подобається пуританам смаку й інститутських чеснот, наставникам чистої музики та захисникам салонної витонченості, музиці, як стихійному потоку, пов'язаному з життям, до всього цього немає справи, та вона сприйняла, як сприйняла й поезія, і живопис, все красиве й потворне, чим живуть сучасне місто і сучасний натовп...» [2, с. 156].

Розширення побутової музичної культури у ХХ ст. спричинило формування самостійної сфери, яку В. Конен назвала третім пластом музичної культури, окреслюючи його різновидами побутової музики, серед яких естрадно-вокальне виконавство посідає одне з провідних місць [9, с. 96].

Специфіка функціонування естрадно-вокального виконавства значною мірою зумовлена інфраструктурою сучасного міста, зокрема системою соціокультурних закладів, у межах яких функціонує музична

культура. Ця система склалася на основі естетики академічного музичного мистецтва. Зокрема, у Харкові протягом кінця XIX — середини XX ст. сформувалася система соціокультурних закладів, спрямована на підготовку та подальшу професійну самореалізацію музикантів академічного спрямування. Вона складається зі спеціалізованих навчальних закладів (або їх структурних підрозділів) початкового, середнього й вищого рівнів, на базі яких забезпечується здобуття теоретичних знань й набуття технічних і художніх виконавських навичок, та державних профільних культурних закладів (філармонії, музичні театри), де творчо самореалізуються професійні виконавці — репрезентанти академічної естетики.

З другої половини XIX ст. актуалізується розважальність у сфері дозвілля. Так, у Харкові в 1860-ті рр. виникли розважальні сади, де, з метою залучення публіки, організовувалися різноманітні розваги, зокрема, концертні заходи, репертуар яких становили музичні розважальні номери [5, с. 42]. Офіційного визнання естрадно-вокальне виконавство набуло завдяки активній концертній діяльності представників естради на фронті в роки Другої світової війни 1941–1945 рр. У цьому контексті знаковою є творча доля харків'янки Клавдії Іванівни Шульженко (1906–1984), котра починала професійну діяльність як артистка харківських театрів та московського мюзик-холу, виступаючи переважно з народнопісенним репертуаром. З 1940 р. вона співала зі створеним нею джазовим оркестром, який у воєнний період був фронтовим джаз-ансамблем та дав більше 500 концертів для солдатів, за що співачка отримала державні нагороди (медаль та орден), а в 1945 р. «за видатні заслуги в галузі вокального мистецтва» Шульженко як солістці всеросійського гастрольно-концертного об'єднання присвоєне почесне звання заслуженої артистки РСФСР [4].

Із середини XX ст. естрадно-вокальне виконавство посідає одне з центральних місць у вітчизняній музичній культурі. Естрадна пісня постійно звучить у різноманітних концертних програмах під час свят і урочистостей, на радіо та телебаченні. Осмислення естрадної пісні як дієвого засобу ідеологічного впливу на масову публіку зумовило ставлення до неї як складової радянської культурної політики. У той період до створення репертуару радянського естрадно-вокального виконавства активно долучилися професійні композитори, а провідними естрадними співаками стали виконавці з академічною освітою. Зокрема, популярний естрадний співак 1960-х рр. харків'янин, народний артист РСФСР, заслужений артист України Вадим Мулерман здобув академічну вокальну освіту; народний артист СРСР Юрій Богатиков також пройшов у Харкові підготовку оперного вокаліста. Певною мірою ця традиція зберігається донині: серед солістів-вокалістів

Харківської обласної філармонії, у репертуарі котрих важливе місце посідає естрадна пісня, більшість (Олег Летенко, Михайло Маркович, Олена Подус, Яна Боброва, Наталя Сидоренко) є випускниками відділення академічного вокалу Харківського університету мистецтв.

У другій половині ХХ ст. в СРСР активно поширюється естрадно-пісенне виконавство, пов'язане з такими музичними жанрами, як джаз та рок. Радянська культурна політика негативно ставилася до рок-музики як антисоціального явища. В умовах заборони рок-музики певні групи, обстоюючи право на вільну від ідеологічних обмежень творчість, функціонували нелегально, інші погоджувалися з радянською ідеологічною системою та набували статусу вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) — офіційна назва визнаних державою професійних і самодіяльних музичних груп, які в 1960–1980-ті рр. працювали в жанрі популярної пісенної естради. На відміну від андеграундних рок-гуртів, репертуар офіційно існуючих ВІА складався з аранжувань народних пісень або творів професійних композиторів [9].

Однією з характерних ознак цього напрямку був здебільшого аматорський рівень учасників музичних колективів, зокрема співаків. Утім, протягом останніх десятиліть ХХ ст. відбувалася трансформація репрезентативної практики в масовій музиці. Зокрема, джаз практично увійшов до складу елітної академічної музики не стільки з причин еволюції в межах самого напрямку, скільки від значного зниження рівня володіння навичками гри чи співу в аматорському музикуванні. Про визнання джазу в академічних музичних колах свідчить започаткування у вітчизняних середніх та вищих спеціалізованих навчальних закладах підготовки фахівців, зокрема вокалістів за спеціалізацією «Музичне мистецтво естради». Так, однойменне відділення Харківського музичного училища імені Б. Лятошинського (надалі — ХМУ) в 2015 р. відзначило своє 25-річчя, а в 1996 р. офіційного статусу набула кафедра музичного мистецтва естради в місцевому університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (надалі — ХНУМ).

Демократизація суспільства, з одного боку, та осмислення специфічності техніки естрадного вокалу, з іншого, зумовили впровадження в державних навчальних музичних закладах спеціалізації «Естрадний спів». Зокрема, у Харківській державній академії культури (надалі — ХДАК) набір за цією спеціалізацією розпочато в 1999 р.

Фахова підготовки естрадного співака в цих закладах ґрунтується на академічних освітніх принципах. Студенти здобувають ґрунтовні теоретичні знання як з фундаментальних, так і суто професійних дисциплін, а прищеплення виконавських навичок здійснюється в безпосередньому спілкуванні з визнаними фахівцями в галузі

естрадно-вокального виконавства. Зокрема, авторитет завідувача відділу музичного мистецтва естради ХМУ Л. П. Іванової підтверджується численними запрошеннями до складу журі фестивально-конкурсних заходів. Значну роль у фаховому становленні естрадного співака відіграє безпосередня виконавська практика, яка відбувається під час різноманітних концертних заходів. Найталановитіших студентів педагог цілеспрямовано готує до участі в конкурсних змаганнях. Так, Л. Іванова за період 2006–2011 рр. підготувала чотирнадцять лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

Необхідно відзначити, що відсутність спеціалізованої підготовки естрадних співаків у Харківському училищі культури не заважає учням цього закладу не тільки брати участь, а й перемагати у фестивально-конкурсних заходах. Зокрема, студенти хорového відділення училища стали лауреатами в номінації «Естрадний спів» на V всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Осінні мелодії» (2013) та II міжнародному фестивалі-конкурсі музичного мистецтва «Київський колорит» (2014) [11].

У ХНУМ підготовка вокалістів естрадного напрямку здійснюється на кафедрі «Музичне мистецтво естради та джазу». З 2002 р. естрадно-джазовий спів викладає Н. В. Дрожжина, яка здобула академічну вокальну освіту, утім, ще в часи навчання в музичному училищі розпочала професійний шлях естрадної співачки, гастролюючи в складі естрадних ансамблів. Фахову підготовку естрадних вокалістів Дрожжина суміщає з активною науково-методичною діяльністю. Зокрема, вона захистила кандидатську дисертацію з проблем естрадно-вокального виконавства [7]. Провідні позиції митця у вітчизняному естрадно-вокальному виконавстві підтверджуються її участю з середини 2000-х рр. у фестивально-конкурсних заходах як голова або член журі в Україні та за кордоном [14].

Якщо для Н. Дрожжиної безпосередня виконавська творчість нині не є актуальною, то заслужений артист України А. В. Тимошенко, котрий з 2007 р. викладає естрадно-джазовий спів на означеній кафедрі, активно репрезентує естрадну пісню. Здобувши академічну вокальну освіту, він у 1990 р. став солістом Харківської філармонії. У його репертуарі, окрім романсів, народних пісень, важливе місце посідають популярні хіти зарубіжної, радянської та української естради [1].

Професійний рівень викладацького складу сприяє активній виконавській творчості студентів кафедри. Серед вихованців — численні переможці міжнародних і національних конкурсів естрадних співаків. ТеаJAZZ студія Наталії Дрожжиної добре відома в Харкові, а виступи І. Чернової стали візитною картою ХНУМ, оскільки студентка

представляла кафедру на багатьох міжнародних джазових фестивалях і конкурсах [23].

З часу заснування в ХДАК кафедри естрадного співу у 2001 р. її очолює заслужена артистка України Л. В. Кудрич. У викладацькому складі поряд з визнаними митцями заслуженими артистами України Л. О. Красовською та Ю. М. Данильчишиним (діючий соліст Харківської філармонії) педагогічну діяльність здійснюють випускники кафедри, переможці численних виконавських конкурсів В. Захарова і А. Верещака. Професійний рівень викладацького складу кафедри засвідчують постійні перемоги її вихованців у міжнародних та всеукраїнських конкурсах, телевізійних проектах [20, с. 138].

Окрім того, кафедра естрадного співу є ініціатором різноманітних мистецьких проектів у Харкові. Так, у 2000 р. на базі кафедри створено Театр естрадної пісні «Степ», виступи якого популярні серед харків'ян [15]. Силами театру у 2004 р. на сцені місцевого оперного театру поставлений мюзикл С. Кудрич «Монах» [20, с. 137]. Л. Кудрич у листопаді 2012 р. організувала та провела 1-й міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «DanceSong Fest 2012», у якому взяли участь представники хореографічного мистецтва та виконавці естрадної пісні різних вікових категорій. Цей захід став традиційним, а про його авторитетність свідчить участь представників багатьох країн світу. Конкурсні змагання фестивалю відбуваються на провідних концертних майданчиках Харкова, а фестивальна програма передбачає також організацію майстер-класів і семінарів-практикумів [13].

В останні роки простежується популярність естрадно-вокального виконавства, зокрема серед дітей та підлітків, бажання котрих співати значною мірою ґрунтується на впливі на масову аудиторію шоу-бізнесу, передусім телевізійних проектів, зразка «Фабрики зірок», «Голос країни» тощо. Прагнення бути схожими на своїх кумирів і брати участь у подібних заходах стимулюють дітей та їх батьків набувати навичок естрадного співу. Такий попит зумовлює відповідний відгук шкіл естетичного виховання, на базі яких створюються навчальні підрозділи естрадної спрямованості. Так, у Харкові в дитячій музичній школі (надалі — ДМШ) ім. М. Коляди функціонує естрадний відділ, у дитячій школі мистецтв (надалі — ДШМ) № 6 та ДМШ ім. М. Лисенка викладається естрадний спів. Якісна фахова підготовка дітей сприяє їх успішній участі у фестивально-конкурсних заходах. Так, учениця ДШМ № 6 В. Полуянова у 2012 р. отримала Гран-прі дитячого конкурсу «Ангел Різдва» (Новомосковськ) [24].

Популярність естрадного співу зумовила специфіку сучасного функціонування хорового відділення в Ліцеї мистецтв № 133, де, поряд із заняттями в хорах академічної спрямованості, діти беруть

участь у вокально-естрадних ансамблях, серед яких — переможці різноманітних конкурсних заходів «Von Virage» (кер. Н. Лагутіна), «Час», «Хобі», «Відлуння», «Озорники» (кер. Р. Лутай), «Branshs», «Па-де-де» (кер. С. Маража) [22].

З метою розширення світогляду учнів адміністрації дитячих музичних закладів організують різноманітні зустрічі. Так, на базі ДШМ № 6 здійснений соціально-художній проект — музично-театральна вітальня «На Олексіївці», де, наприклад, у лютому 2012 р. відбувся творчий вечір мешканців мікрорайону з викладачем школи, композитором та естрадною співачкою — переможницею різноманітних всеукраїнських і міжнародних конкурсів Л. А. Каменевою [16]. Подібні заходи, окрім іншого, сприяють поширенню інформації про навчальний заклад серед населення та зацікавленості ним, як місцем творчої реалізації підростаючого покоління.

Харківські дитячі школи естетичного виховання є основоположниками конкурсів та фестивалів, які нині набули визнання не тільки на всеукраїнській арені, а й міжнародному рівні. Якщо фестиваль імені К. Шимановського, конкурси юних виконавців імені Л. Бетховена та юних концертмейстерів «Амадей» презентують змагання в галузі дитячого академічного музикування, то започаткований у 1997 р. на базі Ліцею мистецтв № 133 Відкритий бієнале дитячої творчості «Від 5 до 10» належить до форумів широкої естетичної спрямованості. У межах бієнале відбуваються виступи театральних, хореографічних, музичних колективів та сольні змагання читців і музикантів, зокрема виконавців естрадної пісні [3]. На кшталт цього заходу в 2003 р. при ДМШ імені К. Шульженко започаткований обласний фестиваль дитячої творчості «Харків — місто добрих надій» [18].

Найбільше конкурсних номінацій Відкритого фестивалю світової музики, який відбувається з 2002 р. на базі ДШМ ім. М. Леонтовича. Тут змагаються дитячі хорові колективи й інструментальні ансамблі, піаністи, виконавці на духових, струнно-смичкових та інших музичних інструментах, співаки. Така специфіка фестивалю сприяє постійному збільшенню кількості учасників. Якщо у 2010 р. в заході взяли участь понад 500 юних музикантів, то наступного року — більше тисячі виконавців та дитячих колективів шкіл естетичного виховання Харкова й Харківської області [19].

Висновки. Отже, упровадження підготовки професійних естрадних співаків у сфері вітчизняної академічної музичної освіти зумовлено як демократичними процесами в суспільстві, так і методичним осмисленням специфіки естрадного вокалу. Провідну роль у фаховій підготовці естрадних співаків відіграє репрезентативна творчість, яка

реалізується здебільшого завдяки участі в концертно-просвітніх та фестивально-конкурсних заходах.

Перспективи подальшого дослідження сучасного вітчизняного естрадно-вокального виконавства пов'язано з виявленням специфіки його функціонування в аматорському та молодіжному середовищах на основі жанрових і змістовних характеристик проявів цього актуального для сучасної музичної практики феномену.

Список використаних джерел

1. Андрей Тимошенко [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://www.new-format.com/index.php?artist=163&name=20&page=4>. — Загл. с экрана.
2. Асафьев Б. О музыке XX века / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1982. — 200 с.
3. Бієнале «Від 5 до 10» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lyceum133.edu.kh.ua/b>. — Назва з екрана.
4. Василинина И. Клавдия Шульженко / И. Василинина. — М. : Искусство, 1979. — 176 с.
5. Галонська О. І. Театри малих форм у культурному контексті Харкова першої третини ХХ століття : дис. ... кандид. мистецтвознавства : 26.00.04 — українська культура / О. І. Галонська. — Харків, 2009. — 207 с.
6. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Н. В. Дрожжина ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — 16 с.
7. Кафедра «Музичне мистецтво естради та джазу» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://dum.kharkov.ua/estrada.htm>. — Назва з екрана.
8. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 157 с.
9. Лошков Ю. Рок-музыка в Україні: період культивування / Ю. Лошков // Аркадія. — Одеса, 2015. — № 2 (43). — С. 18–22.
10. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / М. П. Мозговий ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2007. — 15 с.
11. Обласний комунальний заклад «Харківське училище культури» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://huk.kh.ua/vstupy-tel-poe-slovo/nagradu>. — Назва з екрана.
12. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес : навч.-метод. посіб. / В. Откидач. — Вінниця : Нова книга, 2013. — 368 с.
13. Прошел фестиваль вокала и танца [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [kh-news.net/kultura-i-obrazovanie/item/1844-proshel-festival-vokala-i-tanca.html\[x\]](http://kh-news.net/kultura-i-obrazovanie/item/1844-proshel-festival-vokala-i-tanca.html[x]). — Загл. с экрана.

14. Романенко Е. 19 мая 2012 г. Концерт «Молодые голоса» / Е. Романенко // Dominanta : Часопис ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — 2013. — Вип. 24. — С. 6.
15. Студентський театр естрадної пісні «СТЕП» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.ic.ac.kharkov.ua/Facs_Kaf/ММ_es_STEP.html. — Назва з екрана.
16. Творческий вечер в детской школе искусств № 6 состоялся! [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://deti.kharkov.ua/news/2392.htm>. — Загл. с экрана.
17. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / В. М. Тормахова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2007. — 17 с.
18. Фестиваль «Харків — місто добрих надій» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/FA>. — Назва з екрана.
19. Фестиваль мировой музыки // Харьковские известия. — 2011. — 14 декабря. — С. 2.
20. Харківська державна академія культури: до 80-річчя з дня заснування : монографія / В. М. Шейко, М. М. Каністратенко, Н. М. Кушнарченко та ін. — Харків : ХДАК, 2009. — 196 с.
21. Хижко О. В. Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. ... канд. пед. наук /О. В. Хижко ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. — Київ, 2009. — 17 с.
22. Хоровий профіль [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://lyceum133.klasna.com/uk/site/khorove-viddilennya.html>. — Назва з екрана.
23. Шаповалова Л. День джаза в университеті искусств / Л. Шаповалова // Dominanta : Часопис ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — 2013. — Вип. 24. — С. 4.
24. Школьные новости [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dshi6.kharkov.ua/page/gran-pri-detskogo-konkursa-angel-rozhdestva-udostoena-vlada-polujanova>. — Загл. с экрана.

References

1. Andrey Timoshenko [Elektronnyy rezhim dostupa] // <http://www.new-format.com/index.php?artist=163&name=20&page=4>. — Zaglaviye s ekrana.
2. Asafyev B. O muzyke XX veka / B. Asafyev. — L. : Muzyka. 1982. — 200 s.
3. Biennale "Vid 5 do 10" [Elektronnyi rezhym dostupu] // <http://lyceum133.edu.kh.ua/b>. — Zaholovok z ekranu.
4. Vasilinina I. Klavdiya Shulzhenko / I. Vasilinina. — M. : Iskusstvo. 1979. — 176 s.
5. Halonska O. I. Teatry malykh form u kulturnomu konteksti Kharkova pershoi tretyny XX stolittia : dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva : 26.00.04 — ukrainska kultura. — Kh. : KhDAK, 2009. — 207 s.

6. Drozhzhyna N. V. Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. / N. V. Drozhzhyna ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2008. — 16 s.
7. Kafedra «Muzychne mystetstvo estrady ta dzhazu» [Elektronnyi rezhym dostupu] // <http://dum.kharkov.ua/estrada.htm>. — Zaholovok z ekranu.
8. Konen V. Tretiy plast: novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka / V. Konen. — M. : Muzyka. 1994. — 157 s.
9. Loshkov Yu. Rok-muzyka v Ukraini: period kultyvuvannia / Yu. Loshkov // Arkadiia. — Odesa, 2015. — № 2 (43). — S. 18–22.
10. Mozghovyi M. P. Stanovlennia i tendentsii rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. / M. P. Mozghovyi ; Kyivskiy nats. un-t kultury i mystetstv. — Kyiv, 2007. — 15 s.
11. Oblasnyi komunalnyi zaklad «Kharkivske uchylshche kultury» [Elektronnyi rezhym dostupu] // <http://huk.kh.ua/vstupy-tel-noe-slovo/nagrody>. — Zaholovok z ekranu.
12. Otkydach V. Estradnyi spiv i shou-biznes : navch.-metod.posib. / V. Otkydach. — Vinnytsia : Nova knyha, 2013. — 368 s.
13. Proshel festival vokala i tantsa [Elektronnyy rezhim dostupa] // [kh-news.net/kultura-i-obrazovanie/item/1844-proshel-festival-vokala-i-tanca.html\[x\]](http://kh-news.net/kultura-i-obrazovanie/item/1844-proshel-festival-vokala-i-tanca.html[x]). — Zaglaviye s ekrana.
14. Romanenko Ye. 19 maya 2012 g. Kontsert «Molodyye golosa» / Ye. Romanenko // Dominanta : Chasopys KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. — 2013. — Vyp. 24. — S. 6.
15. Studentskyi teatr estradnoi pisni “STEP” [Elektronnyi rezhym dostupu] // http://www.ic.ac.kharkov.ua/Facs_Kaf/MM_es_STEP.html. — Zaholovok z ekranu.
16. Tvorcheskyy vecher v detskoy shkole iskusstv №6 sostoyalysya! [Elektronnyy rezhim dostupa] <http://deti.kharkov.ua/news/2392.htm>. — Zaglaviye s ekrana.
17. Tormakhova V. M. Ukrainska estradna muzyka i folklor: vziemopronyknennia i syntez : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. / V. M. Tormakhova ; Natsion. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2007. — 17 s.
18. Festyval «Kharkiv — misto dobrykh nadii» [Elektronnyi rezhym dostupu] // <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/FA>. — Zaholovok z ekranu.
19. Festival mirovoy muzyki // Kharkovskyye izvestiya. — 2011. — 14 dekabrya. — S. 2.
20. Kharkivska derzhavna akademiia kultury: do 80-richchia z dnia zasnuvannia : monohrafiia / V. M. Sheiko, M. M. Kanistratenko, N. M. Kushnarenko ta in. — Kh. : KhDAK, 2009. — 196 s.
21. Khyzhko O. V. Formuvannia navychok estradno-dzhazovoho muzykuvannia u studentiv muzychnykh uchylshch : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk / O. V. Khyzhko ; Natsion. pedahoh. un-t im. M. P. Drahomanova. — Kyiv, 2009. — 17 s.
22. Khorovyy profil [Elektronnyi rezhym dostupu] // <http://lyceum133.klasna.com/uk/site/khorove-viddilennya.html>. — Zaholovok z ekranu.

23. Shapovalova L. Den dzhaza v universitete iskusstv / L. Shapovalova // Domnanta : Chasopys KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. — 2013. — Vyp. 24. — S. 4.
24. Shkolnyye novosti [Elektronnyy rezhim dostupa] // <http://dshi6.kharkov.ua/page/gran-pri-detskogo-konkursa-angel-rozhdestva-udostoena-vladapolujanova>. — Zaglaviye s ekrana.

■ UDC УДК [78.011.26:008](477.54)

Ya. O. Kurhanova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VOCAL SHOW ARTISTIC PERFORMANCE AND THE EDUCATION SYSTEM IN THE CONTEXT OF TODAY'S KHARKIV

The aim of the article is to determine the social and cultural aspects of the vocal show artistic performance in the urban culture, in particular, in the educational system of Kharkiv as one of the leading national cultural centers.

Research methodology. The historical method has enabled to determine the social and cultural aspects of forming the professional training of pop singers in the field of academic music education. The narrative method has helped to identify the specific character of the functioning of the vocal show artistic performance in the educational system of Kharkiv.

Results. The article deals with the features of the functioning of the vocal show artistic performance in one of the cultural areas of the modern city. The author traces the main factors of forming the professional training of pop singers in the field of academic music education. Data are given about the process of professional training of pop singers in the Kharkiv educational institutions: the College of Music, the University of the Arts, the Academy of Culture. The article presents an overview of professional training forms of the variety art singing in the Kharkiv children's schools of aesthetic education. It is determined that representative art is instrumental in training pop singers that is realized in the process of participation in cultural and educational events and festival and contest events.

Novelty. A case study of the educational system of Kharkiv formed on the basis of aesthetics of academic music art has made it possible to identify the specific character of the functioning of the vocal show artistic performance.

The practical significance. The findings can be applied in new developments of contemporary urban culture as well as in teaching practice.

Key words: vocal show artistic performance, educational system, academic principles of education, representative art.

Надійшла до редколегії 10.08.2016 р.

■ УДК 783.2 : 78.03 (477) "312"

А. С. Каменева, аспірант, Національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

«ЛІТУРГІЧНІ СЛAVOCЛІВ'Я ІOАННА ЗЛAVOУCТА НА КAНОНІЧНІ ТЕКCТИ» М. ШУХА: ЖАНРОВО-CТИЛІCТИЧНІЙ ТА ВІКОНAВCЬКІЙ АСПЕКТИ

Розглянуто хоровий твір сучасного українського композитора Михайла Шуха в аспекті молитовної семантики, що співвідноситься з дієвою образною сферою. Обґрунтовано жанрову назву твору та драматургію циклу із 17 частин, що є ознакою новаційного прочтання літургичного піснеспіву як оригінального духовного жанру професійної академічної хорової культури. Виявлено стилістичні елементи різноманітних духовних традицій, що увиразнюють типові ознаки знаменного, грецького, середньовічно-католицького розспівів, партесного співу. Уперше у вітчизняній музикології розкрито жанрово-стильову та виконавську специфіку визначного твору нашого сучасника.

Ключові слова: літургичні славослів'я, жанрово-стилістичні елементи, молитовність, дієвість.

А. С. Каменева, аспірант, Национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

«ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СЛAVOCЛОВИЯ ИOАННА ЗЛAVOУCТА НА КAНОНИЧЕСКИЕ ТЕКCТЫ» М. ШУХА: ЖАНРОВО-CТИЛІCТИЧЕСКИЙ И ИCПOЛНІTEЛЬСКИЙ АСПЕКТЫ

Рассмотрено хоровое произведение современного украинского композитора Михаила Шуха в аспекте молитвенной семантики, которая соотносится с действенной образной сферой. Обосновано жанровое название сочинения и драматургия цикла из 17 частей, что является признаком новаторского прочтения литургического песнопения как оригинального жанра профессиональной академической хоровой культуры. Выявлены стилистические элементы различных духовных традиций, которые подчёркивают типичные признаки знаменного, греческого, средневеково-католического распевов, партесного пения. Впервые в отечественной музикологии раскрыта жанрово-стилистическая и исполнительская специфика знаменательного произведения нашего современника.

Ключевые слова: литургические славословия, жанрово-стилистические элементы, молитвенность, действенность.

A. S. Kamenieva, postgraduate student, National University Kotlyarevsky of Arts, Kharkiv

«LITURGICAL PRAISE OF JOHN CHRYSOSTOM ON THE CANONICAL TEXTS» BY M. SHUKH: GENRE AND STYLE, PERFORMANCE ASPECTS

The paper considers a choral work of the contemporary Ukrainian composer Mikhail Shukh in the aspect of prayerful semantics, which corresponds with the effective image area. It justifies the genre and the name of the writing and dramaturgy of the cycle of the 17 parts, which is a sign of an innovative reading of the liturgical chants as the original genre of professional academic choir of culture. The author finds out the stylistic elements in various spiritual traditions, which emphasize the characteristic signs of the znamenny polyphony, Greek, medieval catholic chants, part singing. For the first time in the national musicology the author reveals the genre and style and performing specific features of our contemporary's notable composition.

Key words: liturgical praise, genre and stylistic elements, prayerfulness, effectiveness.

Постановка проблеми. Твір «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» написав сучасний український композитор Михайло Шух у 2005 р. у двох редакціях — російською та українською мовами. За змістом він відповідає чину православної Літургії, однак, як і багато інших духовних творів митця, написаний для концертного виконання. Авторське пояснення надає розуміння головної ідеї твору: «...працюючи над «Літургічними славослів'ями», я намагався створити образ, сповнений любові, радості та всепоглинаючої гармонії. Цей твір є спробою втілення Гімну Божественного Світла, оскільки саме в просвітленні та любові полягає вища сакральна мета людського буття» [2]. Отже, твір зацікавлює своєю належністю до постмодерної тенденції *pova musica sacra*, яка актуалізує стародавні традиції вітчизняного хорового співу та модернові техніки композиторського письма до поєднання на засадах міжстильового синтезу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Донині у вітчизняній літературі не проаналізовано хорового твору «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шука в цьому аспекті.

Мета статті — репрезентувати один зі зразків духовної хорової творчості М. Шука в аспекті трактовки жанру «Літургічних славослів'їв» і специфіки композиторського мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звернемо увагу на самобутність жанрового імені твору. Авторське визначення «Літургічні славослів'я» містить три етимони: Літургія (Богослужіння, що здійснюється вранці); славослів'я — один з піснеспівів вечірнього служіння; Слово — ім'я Бога. Так у самій назві хорового твору

композитор доповнює смисл славослів'я як символ людської любові до Бога-Слова, як увиразнення молитовного стану. Славлення (глюріальність) характерне для всіх частин циклу, втілюючись, передусім, у молитовності музичних образів, споглядальності загального емоційного строю, навіть у виборі тональності (E-dur — тональність Раю). У трактовці хорового твору М. Шука як літургічного циклу із 17 піснеспівів відображена інтерпретація сучасним митцем стародавніх типів церковного розспіву через стилізацію жанрово-інтонаційних моделей, чутливе ставлення до канонічного тексту. Взаємодія мелодичної та текстової логіки, прагнення до нерозривності слова та співу як молитви властиві різноманітним жанрам як візантійської, так і європейської церковної традиції. «Інтонаційний словник» твору містить різні елементи жанрово-стильових норм церковної культури (грецький, знаменний розспів, середньовічно-католицький, партесний спів). Крім того, наявні стильові ознаки вітчизняного духовного концерту другої половини XVII–XVIII ст. (зіставлення нечисленних хорових груп або партій (solo) з повним хоровим складом (tutti), антифонний принцип — чергування різних тембрових однорідних або змішаних груп хору. Часто трапляється суцільне акордове чотириголосся — так зване «постійне багатоголосся» (термін В. Протопопова), яке є типовим для церковної музики XIX ст. Можна виявити зв'язки з народною пісенністю (використання натуральних ладів, плагальність).

Звернемося до аналізу драматургії твору, її жанрово-стилістичної та авторської специфіки прочитання літургічного тексту.

I частина — «Великая ектенія» (Moderato) та II — антифон «Благослови, душе моя, Господа» (Andante) написані для змішаного хору з *divisi* та солістів (тенору, сопрано й альту). Тональність E-dur трапляється в багатьох частинах циклу. Вона є панівною для увиразнення Світла і Благодаті. Перші частини характеризуються радісною і водночас глибоко молитовною образністю. Форма — наскрізна, складається з 12 прохань (відповідно до канону). В основі теми — аскетичний наспів, у межах терції, що має ознаки знаменного розспіву. Розвиток музичної драматургії в «Ектенії» є спіралеподібним і зумовлений динамікою, різноманітними тембральними поєднаннями (ознаки антифонності), темпоритмом (*con anima*).

У II частині композитор базується на антифонному співі, задіюючи також прийом «відлуння». У її основі — дві однорідні теми, що розвиваються за допомогою тембральних змін, створюючи ефект безперервного світла, яке летить. Відзначимо, що звучанню антифону притаманна легкість голосів. На першому плані — соло сопрано — світле й легке, «ангелоподібне». Постійна зміна ритмічних фігур з дуолей на тріолі, безліч синкоп, накладання тем одна на одну

«розсвічують» хорову фактуру. Композитор використовує безліч клас-терів у кадансових зворотах, на довгих тривалостях, дозволяючи хору звучати з різним тембральним забарвленням.

III частина відрізняється від попередніх рухливішим темпом (*Vivo*), схвильованістю і має два розділи «Слава Отцу и Сыну» і «Единородный Сыне», утворюючи малий цикл у літургічному макрощиклі.

Розділ «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» (*fis-moll, Vivo*) складається з 3-х речень (9+9+7). Основою піснеспіву є нетривала тема, в амбітусі кварта з постійним оспівуванням терції, близька до речитації, псалмодії, що пронизує весь розділ. Розвиток музичної драматургії оснований на антифонності. Третій розділ виконує функцію коди: темп *Meno mosso*, довгі тривалості, переважає хоральний склад. Порівняно з попередніми, ця частина звучить контрастно, яскраво, насичено. Рухливий темп ставить перед виконавцями завдання одночасно артикулювати текст, зробити звучання полегшеним. Часта зміна динаміки потребує від хору швидкого переключення. Наявні такі ритмічні фігури, як зворотний пунктирний ритм, безліч дрібних тривалостей, синкопи, що становить труднощі для виконання.

«Единородный Сыне» (*Allegretto, E-dur*) — другий розділ «малого циклу» III частини, побудований на тематичному ядрі з варіантним повторами, що оснований на фактурному збагаченні. Особливість розділу — просвітленість. Тут зіставляються підголоскова поліфонія та гармонічний склад письма. В основі 1-го елемента тематичного ядра — двотактова тема, що має ознаки знаменного розспіву. Темі властиві плавне голосоведення, поступовий рух голосів. Далі вона триває в гармонічному викладі, звучать усі голоси (*tutti z divisi*), фактура ущільнюється. Створюється враження «фонічності» акорду. На завершення 1-го елемента тематичного ядра (тт. 5–6) звучить поліфонічно викладена тема в паралельному мінорі. Ладова перемінність є характерною ознакою народнописенної традиції. 2-й елемент тематичного ядра завершується відхиленням у III ступінь. Створюється враження архаїчності. На завершення третього розділу фактура ущільнюється, знову використовується прийом «відлуння». Заключний акорд — тоніка *E-dur* з неакордовим тоном «*cis*» має особливе забарвлення. Частина виконується схвильовано, жваво, але надзвичайно протяжно. Композитор у проведенні тем знову використовує парність голосів (сопрано і тенори, альти й баси), тільки не за принципом антифонності, а завдяки імітаційній поліфонії. Між партіями важливо створити тембральний і динамічний ансамбль, щоб допоміжні голоси не заглушали головні.

IV частина «Во Царствии Твоем» (fis-moll, Vivo Risoluto) теж контрастує стосовно попередніх частин циклу. Якщо раніше автор використовував окремі елементи стародавніх розспівів, то цю частину композитор повністю написав у стилі грецького розспіву. Про це свідчать одноголосний виклад основної теми, нерівномірний метроритм, псалмодія, домінуюча роль слова. У каноні Божественної Літургії піснеспів «Во Царствии Твоем» складається з 13-ти віршів. Композитор інтерпретував канон, базуючись на строфічній формі. Строфи представлені не послідовно (одна за одною), а з деякими відступами, збагачуючи принцип строфічності наскрізним типом розвитку.

Цю частину виконують хор tutti і камерний хор, продовжуючи традицію виконання за антифонним принципом. Штрих *non legato* переважає, що наближає мелодію до речитативу, акцентуючи на значимості вербального тексту. Усі теми написані в стилі грецького розспіву й виконуються камерним хором в унісон (або у квінту) аскетично, легко та жваво. Труднощі для хору становлять складний ритм, мінливий розмір, тональна невизначеність, створення єдиного ансамблю в унісонах голосів.

V частина «Приидите, поклонимся» (fis-moll) написана для змішаного хору з *divisi* і солістів. Використовується прийом антифонного співу. Тематизм має ознаки псалмодії: немає яскраво вираженої мелодії, вона базується на одному тоні. Форма — проста 3-частинна репризна. Середній розділ «Аллилуйя» — стилізація знаменного розспіву (нерівномірний метр, виспівування складів). Виконується хором tutti, камерним хором та квітетом солістів. Реприза точна.

VI ч. «Святий Боже» тематично похідна від I частини. VII ч. «Аллилуйя» (E-dur, Allegro) являє собою новий контраст у контексті попереднього розвитку драматургії циклу — це стилізація середньовічної католицької традиції в жанрі юбіляцій. Її тип славильний, урочистий, а стилістика відповідає григоріанському розспіву з яскраво вираженою мелізматикою, виспівуванням складів. Хор розкриває тембральні можливості: голоси звучать повнозвучно, насичено. Переважає штрих *legato*, але через несиметричний розмір (7/8) створюється враження нерівності, нестійкості. Протягом усієї частини хор tutti «змагається» з квітетом солістів, утворюючи «відлуння», що надає різноманітності хоровій звучності. VIII ч. (Moderato) — це повернення до споглядання, молитовного образу, за тематичним матеріалом подібна до II частини.

IX ч. «Херувимская» — центр чинопослідовності Божественної Літургії. Піснеспів складається з двох розділів, які розділяються Великим Входом. Перший розділ — повільний, протяжний (*Sostenuto*), другий — урочисто-радісний (*Allegro*). Загалом частина написана в традиції хорових концертів XVIII ст.: 4-голосний змішаний склад,

гармонічна фактура, неакордових звуків практично немає, унісони в прикінцевих побудовах. Форма — строфічна, на основі наслідування конструктивної ролі вербального тексту.

Перший розділ «Херувимской» містить три головні строфи: перші дві — «Иже Херувимы», «И животворящей Троице» — композитор розділив, дотримуючи канону, кожна строфа починається однаково. 3-я строфа «Всякое ныне» (*con anima*) — розвиненіша і є стилізацією знаменного розспіву. Другий розділ «Яко да Царя» написаний у рухливому темпі, у стилі хорових фуг Д. Бортнянського. Дві теми з виразною мелодикою розвиваються «спіралеподібно».

X частина «Верую» є вершиною чинопослідовності Божественної Літургії. М. Шух представив цю частину декламаційно-речитативно, щоб зосередити увагу вірян цілком на релігійній суті співів. На тлі хорового розспіву найважливіше значення має слово «Вірую», написане в декількох варіантах: «вірую», «верую», «вирую». Цим композитор вирішив підкреслити, що для нього конфесії єдині: духовний сенс «Літургічних славослів'їв» — усепоглинаюча гармонія, любов і єднання всіх.

XI частина «Милость мира» (G-dur, *Andante molto*) — це «Євхаристичний канон», що є головною складовою Літургії, містить 2 розділи зі вступом і кодою (що утворює тематичну арку).

XII частина складається з двох самостійних підрозділів. У просвітленому «Достойно есть» (E-dur) переважає гармонічна фактура з елементами поліфонії. Форма — проста 3-частинна репризна. Склад — мішаний хор із соло баса, сопрано, альтя.

«Тебе поем» складається з 2-х розділів: 1-й — експозиція, 2-й — варіант експозиції у виконанні соло баса, де наявні ознаки знаменного розспіву завдяки поступовому рухові голосів, що накладаються один на одного. Під час рівномірного руху терціями в нижніх голосах сопрано і тенори «малюють» виразний орнамент підголосків. Синкопований ритм цих підголосків, який накладається на рівномірність основної теми, створює образ безперервного потоку.

XIII частина «Отче наш» (G-dur, *Andante*) — це образ внутрішньої молитви. Експозиція починається накладанням акордів, створюючи «повітряний» фон для подальшого соло. Неакордові звуки надають відчуття звукової «педалі» (подібно до виконання в храмі, де звук «парить» під куполом). На тлі хорової педалі сопрано проводить виразну тему, яку можна за звучанням назвати «ангелоподібною»: поступовий рух в обсязі кварти; партію сопрано повторює «луною» соло сопрано. У процесі інтонаційного розвитку тему виконують інші голоси; фонові функція хору зберігається протягом усієї частини, а виразне соло сопрано ніби «парить» над усім земним, подібно до ангелів.

В образному розвитку наступних частин хорového циклу відбувається жанрово-семантична «модуляція» від молитовності до дієвості. Так, XIV частина «Видехом Свет Истинный» зберігає образ споглядальності завдяки повільному темпу, рівномірності руху голосів хору. Повертаючись до задуму твору — утілення Божественного Світла, можна відзначити елемент — композитор вирішив долучити образотворчий момент до XIV ч. Він уніс підголосок, що містить ознаки віртуозної орнаментики, яка в наступній частині проявиться повною мірою: дрібні тривалості, спіралеподібна мелодія, що нагадує мерехтіння світла.

XV ч. «Да исполнятся уста наша» є яскравим зразком юбіляцій як відображення впливів середньовічно-католицької традиції. Музичний матеріал збагачено віртуозними розспівами шістнадцятих у швидкому темпі. За формою це — двотемна fuga. Перша тема (Allegro) є врочистою; їй властиві жвавість, віртуозність. Другу тему виконують різні голоси каноном у первісному вигляді або перетворюючи її. Заключне слово частини «Аллилуйя» багато разів розспівається. Тематичної аркою слугує кода: завдяки укрупненню тривалостей, акордовій фактурі головує принцип Єдності [1].

XVI і XVII частини (E-dur) знову повертають до початкового музичного матеріалу, утілюючи образну сферу споглядальності. Ці частини завершують цикл. У тематичному сенсі вони подібні з I частиною: повертається рядковість, наявні ознаки знаменності, подібно до початкових частин. Заключну частину «Літургійних славослів'їв» «Многая лета» (яка, згідно з Богослужбовим каноном, є найурочистішою) композитор трактує інакше. Він зберіг основну тему знаменного розспіву з I частини, яка звучить у тихому нюансі. Лише в останній строфі теситура піднімається, фактура ущільнюється і досягається кульмінація всього циклу, а з нею й апофеоз твору — головна ідея Єдності, Гармонії і Божественного Світла [1].

Висновки. Хоровий твір «Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шуха має самобутню музичну мову, якій притаманні різні жанрово-стилістичні ознаки, що увиразнюють установлені в історичній практиці моделі традиційної церковної культури, зокрема, елементи знаменного розспіву як утілення православної церковної традиції. Основні ознаки знаменності проявляються в частинах I, III, V, IX, XIII, XVIII на рівні музичної лексики: поступовий рух (без стрибків, що перевищують терцію), рівномірний ритм, базування на монодії (унісон голосів). У IV ч. циклу наявний стильовий орієнтир на грецький розспів, що походить від візантійської традиції. Елементи партесного співу, які втілюють стилістику духовного концерту — це гармонічна фактура, антифон як принцип чергування груп хору або

соліста і всього хору (II, III, V, IX, XI, XII, XVI частини), розгорнута, урочиста fuga (IX ч.). До стилістики середньовічно-католицької традиції належать григоріанський хорал, юбіляції, Alleluia (VII, XI, XIV, XV частини).

На основі драматургічного аналізу «Літургічних славослів'їв» М.Шуха виявлено два типи семантики — молитовна та дієва. Спільність номерів з молитовної семантикою проявляється через певні особливості. Стан молитовності головує в «Літургічних славослів'ях». Навіть фінальні частини композитор пише не в дієвому ключі, а завершує твір «тихою» кульмінацією.

Друга сфера «Літургічних славослів'я» — дієвість (VII, XIV, XV частини) — представлена жанрово-стилістичними знаками середньовічно-католицької традиції. Жанри юбіляцій і Alleluia є урочистими, мають рухливий темп, речитацію.

Отже, досвід створення людського «гімну Божественного світла» враховує історичний універсалізм музичного буття в часопросторі християнської культури. Звідси синтез текстів (церковнослов'янська, російська, українська мови) і хорових традицій як вітчизняної, так і західної церковних культур. Безсумнівно, «Літургічні славослів'я Іоанна Златоуста на канонічні тексти» М. Шуха є світським твором високодуховного змісту, з урахуванням можливостей концертної форми сучасної комунікації. М. Шух пропонує індивідуальний підхід до тлумачення духовного жанру, використовуючи сучасну музичну мову.

Перспективи подальших досліджень. Композитор М. Шух надзвичайно плідно працює в жанрах хорової музики. У подальшому необхідно продовжити жанрово-стильовий аналіз маловивчених творів митця (меси «И сказал я в сердце моем», «Et in excelsis»), хорових циклів («Из памяти временных лет», «Из лирики А. Блока»), музики для дітей («Бирюльки») як зразків сучасної тенденції музичного мистецтва до метамови і метастилу як свідчення участі українських митців у процесах культурної глобалізації і конвергенції.

Список використаних джерел

1. Персональний сайт композитора Михайла Шуха [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.shukh.narod.ru>. — Назва з екрана.
2. Шух М. Литургические славословия [Ноты]: для смешанного хора / М. Шух. — Партитура. — Библиотека хора «Киев», 2007. — 59 с.

References

1. Personalniy sait kompozitora Mikhaila Shukha [Electronnyi resurs]. — Rezhim dostupu: <http://www.shukh.narod.ru>
2. Shukh M. Liturgicheskie slavosloviya [Noty] : dlia smeshannogo khora / M. Shukh. — Partitura. — Biblioteka khora «Kiev», 2007. — 59 s.

■ UDC 783.2 : 78.03 (477) "312"

Kamenieva A.S., graduate student, National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkov
nurchahku_A@i.ua

«LITURGICAL PRAISE OF JOHN CHRYSOSTOM ON THE CANONICAL TEXTS» BY M. SHUKH: GENRE AND STYLE, PERFORMANCE ASPECTS

The aim of this paper is to provide one of the samples of the spiritual choral work of M. Shukh in the aspect of the original interpretation of the genre of "Liturgical Praise", as well as the specific features of the composer's thinking and performance.

Research methodology. The study is based on the genre, stylistic, semantic and performing methods.

Results. The author has revealed two types of semantics — prayerful and effective. The paper considers a choral work of the contemporary Ukrainian composer Mikhail Shukh in the aspect of prayerful semantics, which corresponds with the effective image area. It justifies the genre and the name of the writing and dramaturgy of the cycle of the 17 parts, which is a sign of an innovative reading of the liturgical chants as the original genre of professional academic choir of culture. The author finds out the stylistic elements in various spiritual traditions, which emphasize the characteristic signs of the *znamenny* polyphony, Greek, medieval catholic chants, part singing. The quire work "Liturgical Praise" by M. Shukh has a distinctive musical speech, which has different genre and stylistic characteristic features, emphasizing the well-established historical practice, the model of traditional Church culture, in particular, the marks of *Znamenny* chant as an embodiment of Orthodox Church tradition. The main features of *Znamenny* chant appear in parts I, III, V, IX, XIII, XVIII-th level of musical vocabulary: translational motion (without jumps exceeding a third), regular rhythm, relying on monody (unison voices). In the IV-th part of the cycle there is a stylistic reference to the Greek chant, which comes from the Byzantine tradition. The signs of the part singing embody the style of a spiritual concert. It is a harmonic texture, the antiphon as the principle of alternating groups of the choir or a soloist and the whole choir II, III, V, IX, XI, XII, XVI), and the detailed, solemn Fugue (IX).

Novelty. For the first time in the national musicology the author reveals the liturgical chants as the original spiritual genre and interprets the genre and style and performing specific features of our contemporary's notable composition.

The practical significance. "Liturgical Praise" by M. Shukh presents a great interest for the performance of quires and conducting.

Key words: liturgical praise, genre and stylistic elements, prayerfulness, effectiveness.

Надійшла до редколегії 22.08.2016 р.

■ УДК 781.6 : 78.087 : 111.1 (470+571)

О. О. Александрова, докторант, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

СВІТСЬКЕ І РЕЛІГІЙНЕ У ВОКАЛЬНІЙ ПОЕМІ НА ВІРШІ С. ЄСЕНІНА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ» Г. СВИРИДОВА

З позицій семиотики висвітлено досвід аналізу світського жанру, що втілює релігійні мотиви й образи. Виявлено найважливіші закономірності музичної мови як художньої системи, що виникла в результаті взаємодії літургійної традиції зі світською музичною практикою. Запропонований автором підхід спрямований на вдосконалення методики аналізу сучасних музичних творів духовної тематики.

Ключові слова: традиція, світське, релігійне, семиотика, стиль, жанр, псалмодія, дзвони.

О. А. Александрова, докторант, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

СВЕТСКОЕ И РЕЛИГИОЗНОЕ В ВОКАЛЬНОЙ ПОЭМЕ НА СТИХИ С. ЕСЕНИНА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ» Г. СВИРИДОВА

С позиций семиотики изложен опыт анализа светского жанра, воплощающего религиозные мотивы и образы. Выявлены важные закономерности музыкального языка как художественной системы, возникшей в результате взаимодействия литургической традиции со светской музыкальной практикой. Предложенный автором подход направлен на совершенствование методики анализа современных музыкальных произведений духовной тематики.

Ключевые слова: традиция, светское, религиозное, семиотика, стиль, жанр, псалмодия, колокольность.

O. A. Aleksandrova, doctoral student, I.P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

SECULAR AND RELIGIOUS ASPECTS IN G. SVIRIDOV'S VOCAL POEM "CAST OFF RUSSIA" TO THE WORDS OF S. YESENIN

The paper provides an analysis of the secular genre including religious themes and images in terms of semiotics. The author examines the important patterns of the musical language as an artistic system resulting from the interaction of liturgical tradition with the secular musical practice. The author suggests an approach aimed at improving the methods of the analysis of contemporary works of the sacred music.

Key words: tradition, secular, religious, semiotics, style, genre, psalmody, using bells in music.

Постановка проблеми. Виникнення семиотики як самостійної галузі наукового пізнання сприяло розгляду музичного твору як

семіотичного об'єкта — художнього тексту, що оперує специфічними знаками. Перші дослідження такого підходу в музикознавстві, як відомо, виникли в 70-і рр. ХХ ст. і пов'язувалися з перенесенням семіотичної матриці з позамузичної сфери значень на музичну царину [8]. Незважаючи на те, що кількість праць з музичної семіотики істотно збільшилася за останній час, дискусійними залишаються багато питань, а саме: музика як семіотична система в загальному семіозисі культури і специфіка внутрішнього музичного семіозису; природа музичного знака та співвідношення семантики, синтактики і прагматики тощо.

«Нове релігійне життя», про яке пише М. Бердяєв на початку ХХст. («І нині звертається людина не до фізичної, а до духовної плоти церкви» [1, с. 330]), має відлуння у творчості Г. Свиридова пізнього періоду. Загалом у вокально-хоровому жанрі складно відокремити власне духовні твори, в традиційному значенні цього слова, від світських. Вибір семіотичного підходу зумовлює власне витвір музичного мистецтва, доказом цього слугує наявність євангельських образів і персонажів, цитат із Псалтиря і Нового Заповіту, релігійної символіки в поемі «Отчалившая Русь», що є матеріалом цієї статті, а також кантаті «Светлый гость», хорі «Душа грустит о небесах» (усе на вірші С. Єсеніна), у хоровому циклі на вірші О. Блока «Песни безвременья».

Отже, твори, що перебувають у «фокусі» взаємодії двох традицій, правомірно розглядати як предмети дешифрування, намагаючись виявити спеціальну систему передачі сакрального змісту у звуковій тканині світського твору. У зв'язку із цим обрано семіотичний підхід, який є одним з можливих способів діалогу, розуміння смислової та синтаксичної структур твору, й уможливорює досліджувати координацію та кореляцію стильових ознак різних культурних традицій — церковної і світської. О. Лосєв зазначив: «...художній твір повинен являтися в усій своїй повноті, саме в усій своїй товщі, саме в усій своїй і внутрішній, і експресивній значущості, саме в усій своїй історичній специфіці» [6, с. 219].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі літургійні символи вже стали предметом спеціального інтересу в музикознавстві: це дослідження С. Тишка про Фаворське світло в опері Мусоргського «Хованщина» [12], Л. Шаповалової [13], Н. Варавкіної-Тарасової [3], статті І. Овсянникової [9] і Л. Серебрякової [11]. Творчість Г. Свиридова в існуючих музично-критичних дослідженнях [4; 5] розглянуто недостатньо системно в аспекті онтології християнської культури. Зокрема, пропонується аналіз духовного змісту вокально-хорової творчості композитора з урахуванням досягнень філософії, богослов'я, літургики, музичної семіотики.

Мета дослідження — виявити найважливіші закономірності музичної мови як художньої системи, що виникли в результаті взаємодії образного і мовного устрою літургійної та світської музичних традицій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духовна тематика у творах Г. Свиридова існує паралельно зі світською. Образ Христа є наскрізним, одним з головних в усій творчості композитора. Він виникає не лише в окремих вокальних мініатюрах, наприклад, «Любовь» («Шёл Господь пытать людей в любви») и «Я — странник убогий» (обидва на вірші С. Єсеніна), але й у творах великої форми. Символ Христа, який веде Русь до порятунку через жахи ХХ ст., знову виникає в кантаті «Светлый гость».

Характерною ознакою музичної образності вокально-хорових жанрів Г. Свиридова є стан глибокого роздуму, споглядальної статичності. Композитор тяжіє до символу, міфологічного. Його духовні прозріння проявляються в нових символіці інтонаційної семантики, організації циклічної форми, простоті музичного часу і простору у фактурі.

Розглянемо музичний текст вокальної поеми «Отчавившая Русь». Онтологічна модель твору — певна подія священної історії. Сакральний зміст — перетворення всього людства через Воскресіння Христа — поєднується із сюжетною лінією твору.

Поема складається з 12 частин, які умовно можна поділити на два великі розділи: I — №№ 1–6, II — 7–12, що відповідає парному принципу драматургічного розвитку літургії як служби Божої з кульмінацією наприкінці. Перша частина — зав'язка сюжету — містить образ Христа, що підтверджує поетичний текст: «Ветер — схимник шагом осторожным / Мнёт листву по выступлениям дорожным, / И целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу». Перша кульмінація — № 6 «Симон, Петр... Где ты? Приди...», сповнений драматизму і скорботи. Друга кульмінація — у частині № 9 «Трубит, трубит погибельный рог!» — своєрідний заклик до дії для очищення, інакше загибель неминуча. Друга трагічна кульмінація — сурми про майбутню катастрофу світу, що загруз у крові й обмані. Загрозлива тема року виникає на тлі дзвонового набага. У мелодії інтонація чистої кварта — символ заклику до загибелі — поєднується зі скандуванням на одному звуці, що є знаком неминучості катастрофи.

Третя кульмінація-розв'язка відбувається в останній частині № 12 «О родина, счастливый и неисходный час!» виконує функцію просвітлення — «дзвін» як символ оновленої і перетвореної Русі. Вплив змістовно-сакральних мотивів на систему виразних засобів світського твору породжує систему синтезів на рівнях жанроутворення, композиційної будови, інтонаційного складу. Поема виявляється тією

жанровою формою, що містить і філософсько-релігійний зміст поезії Єсеніна, і концептуальні основи православ'я. Розглянемо, яким чином семантика зображуваного впливає на прийоми зображення; чи наявний у циклі особливий тип форми або композиційної схеми, яка формується в результаті долучення духовно-філософської змістовності?

Сакральна модель твору, не вичерпуючись програмністю, створює фабулу твору — сукупність взаємопов'язаних музичних подій і, відповідно, образів (мотиви світла і дзвони).

У процесі драматургічного становлення поступово проявляється внутрішня форма, що виникає на основі релігійно-філософської концепції Перетворення, сутність якої (на думку Н. Бекетової) — «ефект сходження, ярусного розсовування небес, успадкований від руської ікони і руського храму» [2, с. 25]. Про це свідчить організація музичної фактури, що реалізує опозицію «індивідуальне — вселенське»: вокальна партія презентує особистісне, а партія фортепіано завдяки дзвоновості — Всесвітнє. Г. Свиридов вибудовує цілісну динамічну форму циклу, що перебуває в процесі безперервного становлення. Перетворення позначено «фактурною модуляцією», що змінює зосереджений стан у першому номері на гімнічний (апофеоз) у завершенні композиції. Фактура 12-го номера «О Родина, щастливий и неисходный час!» наслідує дзвін благовісту, символізуючи картину «отверзания небес» (рос.).

Логіка літургійного символу — сходження до Бога, Перетворення душі — виявляється на драматургічному рівні: кульмінаційні точки ведуть до останнього номера циклу, символу духовного Перетворення Русі. Тональна спрямованість циклу характеризується підвищенням у дієзну сферу, від мі-мінору в до-дієз мінор. У другому розділі поеми затверджується *cis-moll*, через стрімке тональне зміщення на тритон *g-moll* (№ 7 «Где ты, где ты, отчий дом?») — *cis-moll* (№ 8 «Там, за Млечными холмами»). Перехід з бемольної сфери в дієзну здійснюється через нестійкий інтервал (третин), який у музичній семантиці характеризує зло. Шлях духовного пошуку вказаний у № 8: «там, за Млечными холмами» розташований і «отчий дом», і вже № 9 «трубит погибельный рог»; і тільки Віра може допомогти здолати себе й оновитися духом. Отже, символічне в поемі є яскраво вираженим. Зазначимо, що сама назва циклу символічна, назва кожної частини також містять елементи символіки.

Узагальнимо основні символи, відображені в семантичній структурі твору. Передусім, символічною є кількість частин циклу — 12 (як 12 апостолів). Символіку поеми можна класифікувати таким чином: символи природи (наприклад, вода, дощ, хмари), побутові символи

(кобила, кінь, лебідь), філософсько-релігійні (Христос, свічка, чистий четвер, брами Господні, гілка верби), символи світла і кольору, цифрова символіка — 3 (три зірки за текстом у № 7), кульмінації в 6, 9 і 12 номерах.

Простеживши становлення символів кольору в усіх частинах циклу, можна виявити смислову динаміку. У №№ 1 і 7 — червоний колір (образ Христа й Батьківська оселя), золотий і блакитний відповідають номерам 2, 3, 9 (духовне світло), золотий у 5, 11 (надія на перетворення), сріблястий у №№ 4, 8 (споглядання), синій — №№ 6, 7 (драматизм, трагізм). Звернемо увагу на символи кольору, що відбивають уявлення Свиридова про Русь. Відтінки стабільні: червоний (Русь красива) — блакитний (божественна) — світлий (чиста) — золотий (оновлена).

Усі музично-виразні засоби мають символічний підтекст, пов'язаний з духовним життям Православ'я. Наприклад, дзвонівість, наслідувана композитором від його великих попередників, передусім, так високо цінованого ним М. Мусоргського, притаманна багатьом творам Свиридова, набуваючи найрізноманітнішого звучання: це й траурний набат («Край ты мой заброшенный», «Я последний поэт деревни»), і святково-гімничний дзвін («Небо как колокол», «Не ищи меня ты в Боге»), і «розливні бубонці» («Сани»), і святковий пасхальний дзвін («На Пасхе»). Ось як про це свідчить сам Георгій Васильович: «...дзвони — це зовсім не матеріальні звуки, це символ, звуки, сповнені якнайглибшого духовного сенсу, який не передати словами. Без цього сенсу все перетворюється на звичайний залізний брязкіт, звуки, не наповнені внутрішнім змістом» [10, с. 128]. Отже, у поемі «Отчалившая Русь» дзвонівість має широкий смисловий діапазон:

1) образ тривоги — у другій частині поеми «Я покинул родимый дом»;

2) біблійне ім'я — у драматичній кульмінаційній частині поеми «Симоне, Петр...»;

3) набат — у сьомій частині циклу «Где ты, где ты, отчий дом?» композитор зображує маятник-дзвін (рівномірне повторення тону «d» у фортепіанній партії; щільність акордів, що поступово зростає, їх регістрова перекличка);

4) далечінь, простір — в одинадцятій частині циклу «О, верю, верю, счастье есть!» фоном слугує майже безперервний прозорий «малиновий» дзвонівий дзвін (кварто-квінтові співзвуччя у високому регістрі).

Композитор у поемі використовує звучання дзвонів у п'яти частинах з дванадцяти впродовж усього циклу, поступово посилюючи його драматургічну значущість — від окремих дзвонівих акордових

комплексів до яскравого, потужного, святкового благовісту у фіналі. Ефект дзвонів досягається за допомогою використання різних комбінацій фактурно-гармонічного комплексу: це й один звук, і інтервал, тризвуччя, септакорди, акорди з побічними тонами, полігармонічні вертикалі.

Символічна образність пов'язана, насамперед, з увиразненням духовного буття людини (молитовність, покаяння, Богоспількування). Звідси психологічні стани (зокрема роздум, покаяння, духовна аскеза), притаманні жанровій семантиці вокальної поеми. Відзначимо також динаміку розвитку від світського до духовного, ґрунтуючись на жанровій приналежності номерів циклу: ліричне оповідання (№№ 1, 2, 8) — ліричний монолог-роздум (№№ 4–10) — драматичний монолог-роздум (№ 7) — алегоричне оповідання (№ 8) — молитовний речитатив (№№ 3, 11) — трагічна сценка-діалог (№ 6, християнська тематика) — трагічний монолог-роздум (№ 9, християнська тематика) — хвалебний гімн (№ 5, 11) — благовіст (№ 12). Релігійне начало в циклі посилюється в номерах з християнською тематикою і тих, що мають орієнтацію на церковні жанри (молитва, благовіст, хваління).

Семантичний рівень безпосередньо пов'язаний зі специфікою релігійних мотивів, що відображаються, і передбачає вивчення спеціальної системи організації музичної тканини. У зв'язку із цим можливе виокремлення особливого символічного аспекту музичного твору, що забезпечує розуміння вищої образно-смыслові субстанції через сакральні-культові символи, вкраплені в тканину твору.

На ці загальні системи будови структури музичного тексту композитор накладає (на кожному рівні) свою систему організації матеріалу, яка виявляє індивідуальний підхід конструювання музичного тексту як змістовної моделі сакральної спрямованості. Аналіз цих текстових складових дозволяє розкрити прагматичний вимір композиції.

Використання інтонації дзвонів є важливим чинником під час створення художнього цілого: будучи інструментальними, вони органічно зберігають ґенезу з літургійним контекстом. Світлоносна символіка дзвону є одним з потужних компонентів, що розкриває сакральний зміст циклу «Отчалившая Русь». Осмислення ідейно-смыслові і музичної концепції твору засвідчує світське відбиття релігійної традиції. Таким чином, наявність символів у тексті музичного твору зумовлює наявність контекстної зони православної традиції і має енергосмыслову спільність із реальністю, що символізується.

Окрім дзвонівості і псалмодії у відтворенні сакральної символіки в поемі одним із центральних символів православного світоспоглядання є символ світла. Променистість пронизує музично-подієвий зріз поеми по вертикалі, спрямовуючи все музичне становлення до

кульмінації — величного дзвонового звучання, що символізує вродистість Світла — духовне Перетворення.

У музичному тексті твору простежується подвійність символу, який, з одного боку, є «...чимось неоднорідним до текстового простору, що його оточує, як посланець інших культурних епох (= інших культур), як нагадування про прадавні (= вічні) основи культури» [7, с. 214]. З іншого — «символ активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом і сам його трансформує» [там само].

Висновки. Проблема асиміляції музично-поетичних засобів духовної музики у світських жанрах Г. Свиридова можна вирішити через звернення до семіотики музики. Загалом це викликано методологічними потребами музикознавства; пошуком способів розширення проблем онтології музики та засобів віддзеркалення нею об'єктивної й суб'єктивної реальності. Отже, музичний твір світського спрямування, зміст якого має християнську тематику, не вміщується в параметри традиційного музикознавства: розуміння буття з релігійних позицій не укладається в межі відпрацьованих і випробуваних часом аналітичних підходів.

На формування світогляду Г. Свиридова впливали церковні піснеспіви, увесь літургійний архетип православної традиції, що проявилось в контексті не лише духовних, але й світських творів композитора раннього періоду творчості. Використовуючи запозичення з музичної системи літургії, що слугують репрезентантом релігійних ідей у концепції твору, композитор формує посилення (імпульс), що сприяє розгортанню цілісної картини вокальної поеми «Отчалившая Русь» за принципом «духовного сходження».

У наслідок синтезу поетичної образно-поетичної системи С. Єсеніна з релігійною семантикою зароджується нове смислоутворення — музичний текст вокальної поеми Г. Свиридова. Розглядаючи твори філософсько-релігійної тематики у світських жанрах можна простежити в них близькі семіотичній природі тексту зв'язки ідеального, символічного світу і матеріально означеного носія смислу — музично-поетичної мови.

У поемі «Отчалившая Русь» діє логіка символу: становлення тексту в контексті, що розвивається. Поетична складова твору надто специфічна і щодо змісту, і щодо вираження. Вона містить кілька рівнів, які певним чином корелюють між собою. Ці зв'язки складно вербалізувати, але вони відчутні завдяки проникненню в сутність художнього тексту і знаходженню шифру для його прочитання. Відтворення в жанровій моделі поеми принципів варіантного мелодико-тематичного розвитку, семантики дзвонів, музично-поетичної

символіки формує діалогічність, полісемантичність, істотно збагачуючи художню структуру твору. Світське і релігійне в поемі розвиваються в тісному взаємозв'язку. Складно визначити однозначну належність номерів до світського або релігійного: і світська, і релігійна символіка мають не лише душевний, лірико-психологічний сенс, але й духовний підтекст.

Творчість Г. Свиридова на сучасному етапі належить до методологічних проблем, які потребують розробки питань аналізу духовного змісту його творів з урахуванням досягнень філософії, богослов'я, літургії, музичної семіотики. Подальше вивчення прояву духовних зв'язків російської православної культури у вокально-хоровій творчості композитора пропонується в кантаті «Светлый гость», хорі «Душа грустит о небесах» (усе на вірші С. Єсеніна), у хоровому циклі на вірші О. Блока «Песни безвременья». Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням вокально-хорових жанрів Г. Свиридова як надциклу, що має єдину стилістику і тематику.

Список використаних джерел

1. Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) / Н. Бердяев. — М. : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. — 467 с.
2. Бекетова Н. Концепция преображения в русской музыке / Н. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. — Ростов-на/Д. : РГК им. С. Рахманинова, 2001. — С. 104–132.
3. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Надія Петрівна Варавкіна-Тарасова. — Харків, 2014. — 19 с.
4. Георгий Свиридов : сб. ст. [сост. Р. Леденёв]. — М. : Музыка, 1979. — 460 с.
5. Георгий Свиридов : сб. ст. [сост., общ. ред. Д. Фришман]. — М. : Музыка, 1971. — 424 с.
6. Лосев А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. — Киев : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. — 288 с.
7. Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства [сост. Р. Григорьева] / Ю. Лотман. — СПб. : Академ. проект, 2002. — 544 с.
8. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
9. Овсянникова И. Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX–нач. XX веков : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Ирина Анатольевна Овсянникова. — Новосибирск, 1996. — 25 с.
10. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов; [сост. А. С. Белоненко]. — М. : Мол. гвардия, 2002. — 798 с.
11. Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» / Л. Серебрякова // Музыкальная академия. — 1994. — №2. — С. 90–106.

12. Тышко С. Образ Фаворского света и процессы стилеобразования в операх М. Мусоргского / С. Тышко // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. / [ред. кол. Т. Дубравская и др.]. — Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 422–436.
13. Шаповалова Л. Литургия как исторический архетип творчества homo credens / Л. Шаповалова // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. — Вип. 28. — С. 4–11.

References

1. Berdyayev N. Smysl tvorchestva (Opyt opravdaniya cheloveka) — М. : KhRANITEL, 2007. — 467 s.
2. Beketova N. Kontseptsiya preobrazheniya v russkoy muzyke / N. Beketova // Muzykalnaya kultura khristianskogo mira : materialy mezhdunar. nauch. konf. — Rostov-na/D.. RГK im. S. Rachmaninoff, 2001. — S. 104-132.
3. Varavkina-Tarasova N.P. Dukhovnyi zmist muzychnoho tvorcu : avtoref. dys. kand.. myst-va : spets. 17.00.03 — Muzychne mystetstvo / Nadiia Petrivna Varavkina-Tarasova. — Kharkiv, 2014. — 19 s.
4. Georgy Sviridov : sb. statey [sost. R.Ledenev]. — М. : Muzyka, 1979. — 460 s.
5. Georgy Sviridov : sb. statey [sost.. obshch. red. D.Frushman]. — М. : Muzyka, 1971. — 424 s.
6. Losev A. Problema khudozhestvennogo stilya / A.Losev. — К. : Kiyevskaya Akademiya Evrobiznesa, 1994. — 288 s.
7. Lotman Yu. Stati po semiotike kultury i iskusstva [sost. R. Grigoryeva] / Yu. Lotman. — SPb. : Akademicheskij proyekt, 2002. — 544 s.
8. Medushevskiy V.V. O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki. — М. : Muzyka, 1976. — 254 s.
9. Ovsyannikova I. Psikhologicheskiye konteksty russkoy dukhovnoy muzyki kontsa XIX-nachala XX vekov : avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya / Irina Anatolyevna Ovsyannikova. — Novosibirsk, 1996. — 25 s.
10. Sviridov G.V. Muzyka kak sudba [sost. A.S. Belonenko]. — М. : Molodaya gvardiya, 2002. — 798 s.
11. Serebryakova L. «Kitezha»: otkroveniye «Otkroveniya» / L. Serebryakova // Muzykalnaya akademiya. — 1994. — №2. — S. 90 –106.
12. Tyshko S. Образ Favorskogo sveta (Tabor Light) i protsessy stileobrazovaniya v operakh M. Musorgskogo / S.Tyshko // Muzykalnaya kultura khristianskogo mira: materialy mezhdunar. nauch. konf. [red. kol. T. Dubravskaya i dr.]. — Rostov n/D. : Izd-vo RГK im. S.V. Rakhmaninova, 2001. — S. 422-436.
13. Shapovalova L. Liturgiya kak istoricheskiy arkhetyп tvorchestva homo credens / L.Shapovalova //Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity / KhDUM im. I.P.Kotliarevskoho. — Kharkiv : Vydavnytstvo TOV «S.A.M.», 2010. — Vyp. 28. — S. 4-11.

■ UDC 781.6 : 78.087 : 111.1 (470+571)

O. A. Aleksandrova, doctoral student, I.P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

SECULAR AND RELIGIOUS ASPECTS IN G. SVIRIDOV'S VOCAL POEM "CAST OFF RUSSIA" TO THE WORDS OF S. YESENIN

The aim of this paper is to examine the most important patterns of the musical language as an artistic system resulting from the interaction of liturgical and secular musical traditions. G.Sviridov's works are of great importance now from the point of view of methodological problems requiring the development of the analysis of the spiritual content of his compositions.

Research methodology. The musical composition of the secular character, the content of which includes Christian themes does not fit the parameters of the traditional musicology. The problem of assimilation of musical and poetic means of the sacred music in G. Sviridov's secular genres is solved by the semiotics of music. This is caused by the methodological needs of musicology, identifying the ways of developing the problems of music ontology and the means of reflection, the objective and subjective reality.

Results. The poetic component of G.Sviridov's vocal poem is very specific both in terms of content and expression. It contains several levels correlating with each other in a certain way. Representing the principles of the variant melodic and thematic development, semantics of bells, musical and poetic symbolism in the genre model of the poem generates dialogueness, polysemanticity, significantly enriching the artistic structure of this musical work.

Novelty. Both secular and religious symbols in G. Sviridov's work possess not only soulful, lyrical and psychological sense, but also the spiritual idea. The secular and religious aspects in the vocal poem "Cast off Russia" are closely interrelated.

The practical significance. The methods of the analysis of the works that synthesize secular and religious aspects expand the range of the study of G. Sviridov's vocal and choral genres as a supercycle with the same style and theme.

Key words: tradition, secular, religious, semiotics, style, genre, psalmody, using bells in music.

Надійшла до редколегії 06.09.2016 р.

■ УДК 784.9.071.2 МИШУГА О.

Ю. М. Данільчишин, доцент, заслужений артист України, Харківська державна академія культури, м. Харків

НАУКА СПІВУ ОЛЕКСАНДРА МИШУГИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ЕСТРАДНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ

На основі дослідження виконавської та педагогічної діяльності Олександра Мишуги узагальнено основні положення і методичні прийоми його науки співу, виявлено особливості їх упровадження в практику сучасної професійної естрадної вокальної освіти.

Ключові слова: українська сучасна професійна естрадна вокальна освіта, наука співу, резонансний пункт, краса звука.

Ю. М. Данильчишин, доцент, заслуженный артист Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

НАУКА ПЕНИЯ АЛЕКСАНДРА МИШУГИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

На основе исследования исполнительской и педагогической деятельности Александра Мишуги обобщены основные положения и методические приемы его науки пения и выявлены особенности их введения в практику современного профессионального эстрадного вокального образования.

Ключевые слова: украинское современное профессиональное эстрадное вокальное образование, наука пения, резонансный пункт, красота звука.

Yu. M. Danilchyshyn, Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

OLEXANDER MISHUHA'S SINGING SCIENCE IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY POP VOCAL PROFESSIONAL EDUCATION

On basis of the study of Olexander Mishuha's performing and teaching activities the paper summarizes the conceptual issues and methodological techniques of his singing science. The author reveals the features of their implementation into the contemporary pop vocal professional education.

Key words: contemporary Ukrainian pop vocal professional education, singing science, resonant point, the beauty of the sound.

Постановка проблеми. Новітня галузь професійної вокальної освіти України — естрадне вокальне мистецтво — і нині продовжує формувати свої теоретичні засади. На сучасному етапі розвитку вітчизняної естрадної вокальної школи необхідним є фіксація успішного досвіду викладачів та усвідомлення провідних позицій академічного вокального виховання з точки зору нових естетичних запитів

естрадного мистецтва сучасності. У класах сольного естрадного співу виховують особистостей, чия творчість, завдяки винятковій популярності цього виду мистецтва, впливатиме на загальну культуру суспільства, художні й музичні смаки, формуватиме сучасний ідеал естрадного виконавця, естрадного звучання людського голосу. Майбутні співаки презентуватимуть українське естрадне вокальне мистецтво за кордоном. Якісний рівень вітчизняної естради залежить від тих творчих орієнтирів та художньо-естетичних ідеалів, що викладають студентам на заняттях із «Сольного співу», «Історії вокального мистецтва», «Теорії вокального мистецтва». Історія українського вокального мистецтва багата постатями, які щиро служили ідеалам краси, високого мистецтва, любові до рідного краю, до національної культури. Один з таких — співак величезної європейської слави, «знаменитий професор солоспіву» [4, с. 69] — Олександр Мишуга. Це артист-митець, чия творчість — зразок професійного та духовного самовдосконалення.

Об'єктом дослідження є українська сучасна професійна естрадна вокальна освіта, а предметом — виконавська та педагогічна діяльність О. Мишуги.

Мета статті — дослідити виконавський та педагогічний досвід О. Мишуги, розкрити особливості впровадження його методики в процес виховання співаків естрадного напрямку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теорія естрадного вокального мистецтва недостатньо розроблена. Спробу обґрунтувати теорію та відповідну методику викладання естрадно-джазового співу здійснила Н. Дрожжина. Науковець базувалася на власних дослідженнях щодо загальних та спеціалізованих виявів естрадного вокального виконавства. Посібник «Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу» започаткував науково-практичні розробки в галузі естрадного вокального виконавства. Його авторська методика виховання професійного естрадного співака ґрунтується на загальнодидактичних принципах вокальної педагогіки. Н. Дрожжина екстраполює резонансну теорію співу В. П. Морозова на вокальну педагогіку музичної естради.

Щодо провідних завдань формування професійної майстерності естрадного співака Н. Дрожжина наполягає на необхідності поєднання роботи над загальновокальними якостями професійного співака, такими як «свобода голосового апарату і комфортність при фонації» та вміння «при мінімальних витратах м'язової енергії досягати максимальних результатів» із суто естрадними вимогами пошуку «свого власного звука, своєї характерно-оригінальної, легко упізнаваної манери співу» [2, с. 59]. Окреслюючи проблеми професійної підготовки

співаків естрадного напрямку в музичних навчальних закладах та методи її оптимізації, А. Арутюнова запевняє: «Нагальним у вихованні естрадного виконавця є питання формування художнього смаку. <...> Смак кристалізується в контексті розвитку загальної та професійної культури музиканта» [1, с. 327]. У вирішенні наведених завдань надзвичайно важливим є впровадження до навчально-виховного процесу досліджень документальних джерел, де відбито виконавський та педагогічний досвід славетного співака, видатного педагога-практика Олександра Мишуги.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особистість співака формувалася не тільки сирітським дитинством, злиденною юністю, але й теплими спогадами про батьківську науку, любов до рідної пісні та натхненну співтворчість у сімейному колі. А ще — добротою, щедрістю та небайдужістю друзів, учителів, поціновувачів таланту, завдяки чийй допомозі майбутній митець вижив у скрутні часи, мав можливість професійно зростати та здобувати найкращу вокальну освіту. Ще в роки навчання в семінарії, а потім у Львівській консерваторії Олександр Мишуга розвивав свої співацькі здібності та набував професійних вокальних навичок у класі талановитого педагога професора Валерія Висоцького. Він як учень відомого Франческо Ламперті у своїй педагогічній практиці продовжував та розвивав традиції італійської вокальної школи. Саме Валерій Висоцький пізніше допоміг молодому талановитому співакові здобути професійну вокальну освіту в Італії. Не з першого разу, але таки знайшов Мишуга «свого» викладача, який з особливою увагою ставився до процесу постановки голосу, вироблення його гнучкості та вірної емісії. «Щоденно Мишуга віддає по сім-вісім годин музиці та співу. Працює з новим педагогом і вчиться сам. Перечитує десятки книг з питань мистецтва, естетики, історії, літератури тощо. Вивчає анатомію, фізіологію, психологію, педагогіку, логіку, оволодіває мовами — італійською, німецькою, російською, англійською, французькою, польською та іншими» [5, с. 11].

І навіть досягнувши вершин виконавського мистецтва, здобувши любов та прихильність знавців і шанувальників справжнього італійського бельканто, коли у творчому житті відбулися тріумфальні виступи на кращих оперних сценах Європи, надзвичайний успіх вистав і неабиякий резонанс концертних виступів, маестро продовжував навчатися, невпинно працював над удосконаленням власної вокальної техніки й акторської майстерності. Співак «виїздить до Парижа, де вчиться у професорів Джованні і Сбрілья» [4, с. 12].

Знавці та поціновувачі вокального мистецтва, вражені силою художнього впливу голосу та акторської гри маестро, відзначали такі характерні особливості, які становлять виконавський стиль співака:

справжнє бельканто, точність і краса музичної фрази, сценічна привабливість, чистота й виразність інтонування, легке поєднання грудного та головного (резонування) звучання голосу, рідкісне багатство тембру і ніжне меццо-воче. Висловлюючи враження від мистецтва співу О. Мишуги, Станіслав Людкевич зазначав: «... той оксамитовий, свіжий тенор і легкість модульовання та у його інтерпретації той незрівняний, питомий йому ліризм, правда виразу та дистинкція (витонченість), то є усі прикмети митця, якими він так впливав на вразливі серця» [5, с. 86]. Великий співак зацікавлював слухачів майстерністю та неповторною досконалістю інтерпретації кожного твору від великої оперної арії до вокальної мініатюри та народної пісні, мав професійне відчуття музичної форми та пропорції, вражаюче вміння доцільно та витончено використовувати засоби виразності. «Кожна його градація мала завжди заокруглену лінію; вибухи та яскраві акценти були у нього рідкі та помірковані. Зате ж у кожній арії чи пісні Мишуга мав «свої» моменти, у яких він немов концентрував усі свої мистецькі та голосові засоби, давав цілого себе, усю свою душу, добував у цьому стільки могутньої сили й виразу, що потрясав слухачами» [5, с. 91]. Дослідник життя та творчості О. Мишуги Михайло Головащенко визначає творче кредо маестро як досконале володіння голосом рідкісної ніжності та краси й уміння «глибоко відчувати і передавати зміст, характер, стиль виконуваного» [5, с. 28], майстерність перевтілення.

Під час ознайомлення з власними спогадами маестро, а також свідченнями друзів, учнів, сучасників можна виокремити максималізм як особливо вимогливе ставлення до співу, мистецтва, викладацької діяльності, життя як служіння, любові. «З яким замилюванням я віддався учительській праці — сього я словами передати не вмю... Я хотів бути правдивим апостолом христовим. <...> Я переконався, що вмілим співом, глибоко відчутюю піснею і щирим відданням значення слів можна цілковито оволодіти юрбою слухачів і зашепити в них таку гарячу любов до своєї рідної мови, віри й обряду, що тих найдоржчих наших сокровищ ніяка сила людська видерти нам не зможе» [5, с. 370], — писав Олександр Мишуга у спогадах. «Для того, щоб навчитися правильно співати, треба любити мистецтво співу більше, ніж самого себе, і принести в жертву цьому мистецтву навіть свій егоїзм та особисте «я». Присвячуючи себе мистецтву співу заради матеріальних вигод, тимчасової слави, похвал рецензентів і маси — це злочин перед собою і перед суспільством» [5, с. 385]. Тільки якщо любити мистецтво співу лише заради чистого ідеалу та краси, «варто ставати на важкий і складний, тернистий шлях співака» [5, с. 386].

Постійні пошуки секретів вокальної техніки, самовіддана тривала робота над голосом завершилася власним професійним зростанням,

досконалістю виконавської діяльності та створенням системи виховання співаків — «науки про спів». Про її ефективність свідчать навіть неймовірні зміни фізичного стану та загального здоров'я, як про це писав О. Мишуга: «Я так тоді вихудів, був такий мізерний, що до війська мене не взяли, бо до моєї висоти міра в грудях не відповідала. Тілом я представляв із себе цілковите «нічтожество», але душа в мене і мрії на будучність — були «велетня». Я мав таку вироблену вірою силу волі, що нічого не боявся і вірив у те, що мушу добитися ліпшої долі!» [5, с. 371].

Уважаючи голос найдосконалішим музичним інструментом, О. Мишуга наголошував на необхідності постійної роботи над його вдосконаленням. Професор співу стверджував: «Італійці, найбільші у світі співаки-солісти, кажуть, що для цього (щоб стати співаком) треба мати голос, голос та й голос. А я вам скажу, що перш за все треба мати розум, потім гаряче серце та залізну волю і аж потім голос». Створивши свій метод завдяки експериментам, О. Мишуга на заняттях з вокалу навчав усіх бажаючих добре співати. Ідеалом своєї школи співу О. Мишуга вважав «красу звука», але також розкривав перед учнями розуміння важливості інтерпретації та виразності у співі. Відвідавши практичні заняття зі співу О. Мишуги, О. Кошиць високо оцінив його метод як логічний та природний. «Завдяки тому, що звукова хвиля вдаряє у сам верх піднебіння, вона знаходить собі резонансну камеру в носових та чолових яминах... <...> При такому способі звучання голос набирає дзвінкості й чистоти, і навіть найменший натиск дихаючого апарату потроєю його силу. Така метода співу не втомлює співака і голос залишається завсіди працездатним, свіжим і молодим» [5, с. 109].

О. Кошиць називав Мишугу «жерцем-фанатиком краси», «добровольним мучеником ідеї», «героєм самопосвяти», «який абсолютно з нічого дійшов до всього власними силами, який силою волі піднявся з нужденного провінціального українського оточення до найбільших світових сцен; який невтомною працею поборов просто непереможні обставини й перешкоди та досягнув найвищу славу; який не маючи з природи фізичних даних, необхідних для оперного артиста (по невеликий голосовий матеріал включно), став одним з найвидатніших оперових світил і все це тільки завдяки фанатичній любові до мистецтва, завдяки силі своєї волі й непохитному прямуванню до своєї мети...» [5, с. 111].

Учні маестро визнають основними відмінностями його методики постановки голосу продуманість до дрібниць, логічну вибудованість системи, її послідовність та усвідомленість, а також теоретичну обґрунтованість положень. Якщо інший видатний викладач-практик,

знавець *bel canto*, учень та послідовник Ф. Ламперті, оперний співак Камілло Еверарді не визнавав теорії вокалу і взагалі можливості існування єдиної методики виховання співаків, «філософствування», теоретизування емпіричного за своєю суттю мистецтва, О. Мишуга навпаки — приділяв увагу роз'ясненню будови голосового апарату й особливостей його ефективної роботи «для того, щоб мати уявлення про процес звукоутворення, резонування» [4, с. 286]. Вдячні учні у своїх спогадах про маестро підкреслювали логічність та усвідомленість у процесі пошуку свого красивого звука і навчання співу.

На основі вивчення нотаток з лекцій маестро можна стверджувати, що він приділяв увагу питанням правильного співочого дихання та ретельного відпрацювання його на уроках та під час самостійних домашніх занять. Професор співу практикував вдих через ніс на повні груди з фіксацією відчуттів еластичних рухів діафрагми та звертав увагу учнів на подовжений видих, під час якого грудну клітину слід тримати в положенні вдиху до кінця вокальної фрази та до наступного вдиху опускати не можна. Щоб навчитися співочого дихання, Мишуга пропонував тренувати дихання при розведених у сторони руках. Співачка Олександра Любич-Парахоняк, учениця маестро, у спогадах про навчання згадує відповідні щоденні вправи для вироблення правильного дихання:

- «1) розставити ноги на ширину плечей,
- 2) руки підняти перед собою,
- 3) розвести в сторони, після чого вдихнути на повні груди через ніс,
- 4) руки зігнути в ліктях,
- 5) опустити лікті вниз,
- 6) опустити руки вниз і тільки тоді видихати і то краще всього співаючи якусь голосну» [4, с. 139].

Розглядаючи спів як мову з подовженими складами, професор співу О. Мишуга вбачав одним з найголовніших завдань науки співу вирівнювання голосу завдяки виспівуванню всіх голосних, не змінюючи єдиного забарвлення голосу на відкритих, напіввідкритих та закритих голосних звуках.

О. Мишуга вважав корисним спів закритим ротом та закритим звуком, наполягаючи на необхідності починати розспівку саме з цих вправ. Спів морморандо, на думку професора, спрямовує вокально-дихальну енергію. Але такі вправи також повинні мати емоційну складову. «Навіть спів морморандо (музикання) мусить мати у своїй основі чи то веселі, чи то сумні почуття» [4, с. 284].

«Розглядаючи голос як явище фізичне треба уявити його лінією, що складається з віброуючих точок» [4, с. 287]. Для вироблення в учнів

правильних резонансних відчуттів О. Мишуга застосовує поняття «резонансний пункт», що визначає фіксацію однієї з точок опори звука, яка розміщена в щілині двох верхніх передніх зубів на рівні їх коренів. «А щоб звук, голос був рівним, однорідним, одноякісним, необхідно утримувати розкрите горло в одній і тій же позиції, ширині і рівно, плавно, без поштовхів, як смичком по струнах скрипки, подавати струмінь повітря по куполу неба в напрямку резонансного пункту» [4, с. 282].

Важливим положенням науки співу є перенесення уваги учня з роботи гортані на резонансні відчуття. «Для того, щоб голос звучав повнокровно і якісно, слід максимально використовувати резонатори» [4, с. 293] — зазначає Марія Висоцька у своїх спогадах про вокальну школу О. Мишуги. На думку автора сучасної теорії резонансного співу В. Морозова, «образ «співаючих резонаторів» у кращих співаків — явище настільки закономірне, як і їх прагнення уникнути зв'язкових відчуттів, витиснути зі свідомості образ «співаючих головних зв'язок»» (пер. наш Д. Ю.) [3, с. 401].

Особливу увагу на уроках маестро приділяв також психологічному і художньому аспектам мистецтва співу. Він спрямовував учнів на глибинне осягнення змісту твору, дослідження задуму авторів та прагнення якнайточніше передати їх тембральною виразністю свого голосу.

На уроках сольного естрадного співу доцільно використовувати такі прийоми, які впроваджував у вокальне виховання своїх учнів професор співу О. Мишуга.

- формування власних відчуттів про процес звукоутворення в письмових звітах;
- свідоме переміщення напруження з м'язів грудей, шиї, обличчя, рота, гортані, артикуляційного апарату на м'язи діафрагми;
- для формування відчуттів правильного співочого вдиху слід відпрацьовувати його в положенні стоячи з розведеними в сторони руками;
- для усвідомлення близької позиції вимови та звучання голосу слід перед початком співу прикусити нижню губу верхніми зубами;
- формування внутрішньої уяви та відповідних м'язових відчуттів правильного звучання голосу як лінії — «звукового струменя», що проходить через високо підняте м'яке піднебіння по твердому піднебінню до резонансного пункту (щілина між двома верхніми передніми зубами);
- відпрацювання красивого тону та польотності звука на головному «а» (у слові *Ганіма*);

- вивчення вокальної лінії та відпрацювання її правильного звучання має відбуватися без підтримки музичного інструмента;
- роботу над чіткістю вимовляння поетичного тексту краще розпочинати з читання літер, складів і слів на окремих нотах гами у висхідному та низхідному напрямках.

Висновки. На основі власного багаторічного досвіду виховання співаків естрадного напрямку можна стверджувати ефективність таких основних методичних положень системи О. Мишуги:

Найголовнішим завданням постановки голосу є пошук ефективного типу дихання для учня й оптимальної свободи і відкриття гортані на всіх голосних.

Свідоме ставлення до процесу формування звука та пошуку красивого тону.

Поступовість і послідовність у вокальній роботі.

Змістовне наповнення та близька вимова слова.

Глибина почуттів, виконання, «теплота» та шляхетність звука.

Зважаючи на необхідність виховання в майбутніх естрадних співаків пошуків власного красивого звука, яскраво індивідуального тембру, чіткої та виразної дикції, індивідуального ставлення до поетичного слова й уміння створення власної неповторної художньої інтерпретації, можна стверджувати про надзвичайне значення педагогічного досвіду О. Мишуги та доцільність запровадження основних положень його системи — науки про спів — у практику сучасної професійної естрадної вокальної освіти.

Перспективи подальших наукових досліджень пов'язані з вивченням педагогічного досвіду найкращих викладачів співу, виконавського та викладацького досвіду провідних митців сучасного естрадного вокального мистецтва з метою формування цілісної системи вокального виховання в контексті сучасної естрадної вокальної освіти.

Список використаних джерел

1. Арутюнова А. Б. Оптимизация профессиональной подготовки эстрадных исполнителей (вокалистов) в музыкальных учебных заведениях / А. В. Арутюнова // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве : материалы междунар. науч.-практ. конф., БГИИК, 13-14 марта 2014 г.): в 3-х ч. / отв. за вып. Н. В. Васильева, С. И. Маматова, О. Н. Хмельницкая. — Белгород : Изд-во БГИИК, 2014. — Ч. 1. — С. 326–331.
2. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Навч.-метод. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Н. В. Дрожжина. — Харків : Майдан, 2010. — 142 с.
3. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. / В. П. Морозов. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, ИП РАН, Центр «Искусство и наука», 2008. — 592 с., илл.

4. Олександр Мишуга — король тенорів / авт.-упоряд. М. Головащенко. — Київ : Муз. Україна, 2004. — 610 с.: іл.
5. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи. — Київ : Муз. Україна, 1971. — 780 с.

References

1. Arutyunova A. B. Optimizatsiya professionalnoy podgotovki estradnykh ispolniteley (vokalistov) v muzykalnykh uchebnykh zavedeniyakh / A. V. Arutyunova // Muzykalnoye iskusstvo i obrazovaniye v sovremenom sotsiokulturnom prostranstve : materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. BGIK. 13 14 marta 2014 g.): v 3-kh ch. / otv. za vyp. N. V. Vasilyeva. S. I. Mamatova. O. N. Khmel'nitskaya. — Belgorod : Izd-vo BGIK. 2014. — Ch. 1. — S. 326 331.
2. Drozhzhyna N. V. Teoretyko-metodychni zasady estradno-dzhazovoho spivu. Navch.-metod. posib. dlia stud. vyshchyykh navch. zakl. / N. V. Drozhzhyna. — Kharkiv : Maidan, 2010. — 142 s.
3. Morozov V. P. Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki. / V. P. Morozov. — M. : MGK im. P. I. Chaykovskogo. IP RAN. Tsentr «Iskusstvo i nauka». 2008. — 592 s.. ill.
4. Olexandr Myshuha — korol tenoriv / avt.-uporiad. M. Holovashchenko. — Kyiv : Muz. Ukraina, 2004. — 610 s.: il.
5. Olexandr Myshuha. Spohady. Materialy. Lysty. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1971. — 780 s.

■ UDC 784.9.071.2 MISHUHA O.

Danilchyshyn Yu. M., Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

OLEXANDER MISHUHA'S SINGING SCIENCE IN THE CONTEXT OF THE CONTEMPORARY POP VOCAL PROFESSIONAL EDUCATION

The aims of this paper is to study O. Mishuha's performing and teaching experience and determine the features of their implementation into the process of training pop singers.

Research methodology consists of scientific papers of the leading Ukrainian and Russian scholars concerning the issues of the pop vocal art and the professional training of pop singers (such as N. V. Drozhzhyna, A. B. Arutyunova) and the theory of vocal education (V. P. Morozov).

Results. Based on the own long-term experience of training pop singers, the efficiency of O. Mishuha's methodological techniques are identified.

1. The main task of voice training is searching the right way of breathing for a student and the optimal freedom and opening throat while singing all the vowels.
2. The conscientious attitude to the process of sound forming and searching the right and beautiful tone.

3. Graduality and sequence in the vocal work.
4. The subject matter and the close word pronunciation.
5. The depth of feeling, the heartiness of performance, the "warmth" and the nobility of sound.

It is claimed that future pop singers need to be trained to search their own beautiful sound of the vividly individual timbre, clear and expressive diction, individual attitude to a poetic word and the skill of creating the unique artistic interpretation. The study has confirmed the vital importance of O. Mishuha's teaching experience and the reasonability of implementing fundamental principles of his systems into the contemporary pop vocal professional educational practice.

Novelty. On basis of the study of Olexander Mishuha's performing and teaching activities the paper summarizes the conceptual issues and methodological techniques of his singing science. The author reveals the features of their implementation into the contemporary pop vocal professional education.

The practical significance. Studying and summarizing the educational experience of the best singing teachers and performing and teaching experience of the leading artists of the contemporary pop vocal art have important implications for the essential practical and theoretical material for the formation of the comprehensive system of vocal training in the context of the contemporary pop vocal education.

Key words: contemporary Ukrainian pop vocal professional education, singing science, resonant point, the beauty of the sound.

Надійшла до редколегії 15.09.2016 р.

■ УДК 378.147.091.33-027.22:784.2.087.613

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

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ НИЗЬКИХ ЧОЛОВІЧИХ ГОЛОСІВ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ КЛАСИЧНИХ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ)

Розглядається один з аспектів вокального навчання студентів театральних факультетів, зумовлений неоднаковим рівнем музично-співацької підготовки й обдарованості студентів-акторів. Проаналізовано вибрані вокальні номери для низьких чоловічих голосів у жанрі пісні з творів української музично-драматичної класики (опери, оперети, водевілю) та виявлено, що вивчення відмінного щодо вокально-технічних і загально-музичних завдань матеріалу дозволяє вирішувати тотожні художньо-виконавські завдання в одній музикально-жанровій площині. **Ключові слова:** вокальне навчання, пісня, жанр, український класичний музично-драматичний твір, студент-актор.

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

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ НИЗКИХ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ СТУДЕНТОВ-АКТЕРОВ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКИХ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)

Рассматривается один из аспектов вокального обучения студентов театральных факультетов, который определяется неодинаковым уровнем музыкально-певческой подготовки и одаренности студентов-актеров. Проанализированы избранные вокальные номера для низких мужских голосов в жанре песни из произведений украинской музыкально-драматической классики (оперы, оперетты, водевиля) и выявлено, что изучение отличающегося в плане вокально-технических и общих музыкальных задач материала позволяет решать тождественные художественно-исполнительские задания в одном музыкально-жанровом пространстве.

Ключевые слова: вокальное обучение, песня, жанр, украинское классическое музыкально-драматическое произведение, студент-актер.

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

FEATURES OF THE VOCAL TRAINING OF DEEP MALE VOICES OF STUDENTS-ACTORS (A CASE STUDY OF THE UKRAINIAN CLASSICAL MUSICAL AND DRAMA WORKS)

The article deals with one of the aspects of the vocal training of students of the theatre faculties, which is based on the unequal level of musical

and singing training and musical aptitude of students-actors. The chosen vocal items for deep male voices in a song genre from the Ukrainian musical and drama classics works (the opera, the operetta, the vaudeville) are analysed and it is revealed that the study of the material which is different in terms of vocal and technical and general musical tasks allows to solve identical art and performing tasks in the same musical genre space.

Key words: vocal training, song, genre, Ukrainian classical musical and drama work, student-actor.

Постановка проблеми. Сучасний театр потребує від актора впевненого опанування різноманітних прийомів творення сценічно-художнього образу вистави, де поряд із суто акторськими технологіями застосовуються пластичні, хореографічні, вокальні засоби. Навчання співу студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру й кіно» є одним з невідмінних спрямувань у професійній підготовці у внз України майбутніх фахівців театрального мистецтва. Зважаючи на відмінність музичної підготовки студентів-акторів, які виявляють доволі неоднакові за рівнем розвитку вокальні й музичні здібності (від практично повної відсутності музичного слуху до наявності глибокої природної музикальності й тембрально насиченого співацького голосу), одними з першочергових завдань педагога-вокаліста є: з'ясування рівня музичного обдарування студента-актора, планування перспективи його співацького розвитку і визначення відповідного вокально-педагогічного репертуару. У навчанні майбутнього актора співу, на нашу думку, саме правильно добраний вокальний репертуар відіграє вирішальну роль у формуванні й опануванні необхідних для театрального фахівця співацьких навичок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останнє десятиріччя питання вокального навчання акторів драматичного театру й кіно та акторів музично-драматичного театру в наукових і науково-методичних розвідках висвітлювали професор ХНУМ імені І. П. Котляревського В. О. Дорошенко, доцент ДВНЗ «ЗНУ» Л. О. Гринь, викладач ЛНУ імені І. Франка Г. Л. Бень, викладач ХДАК С. С. Сгібнева (Україна), професор ЯДТІ, член-кореспондент РАПН Б. В. Окулова, доцент РАТІ (ГТІС) Г. Є. Давидова (РФ) та ін. У працях цих науковців досліджуються різні аспекти мистецтвознавчого й педагогічного спрямувань вокальної проблематики в театральній сфері.

Так, у ґрунтовних навчально-методичних посібниках професорів В. О. Дорошенко (2010) і Б. В. Окулової (2008) розглядаються основні теоретичні й практичні питання вокального виховання актора у внз та наведені списки доцільного вокально-педагогічного репертуару за принципом поступовості та послідовності («від простого до складного») в навчанні. Написані в різних країнах майже в один

час, ці науково-методичні праці засвідчують актуальність порушених питань вокальної підготовки акторів. У тій самій площині працює Г. Л. Бень, наукові розвідки (2010–2013 рр.) котрої стосуються методики викладання вокалу майбутнім акторам драми та кіно. Проблемам педагогіки присвячені дисертаційні дослідження Л. О. Гринь (2013) та Г. Є. Давидової (2012), де розглянуті питання педагогічних умов використання вокального мистецтва у фаховій підготовці актора музично-драматичного театру та розвинення музично-естетичного кругозору на вокальних заняттях студентів-акторів драматичного театру; мистецтвознавчий і психолого-педагогічний аспекти вокальної творчості актора драматичного театру досліджуються в дисертації С. С. Сгібневої (2009).

Водночас проблематика вокального навчання майбутніх акторів театру і кіно має немало питань, що потребують ґрунтовного опрацювання, одним з яких є вокальне навчання студентів-акторів у жанровій площині музично-драматичних театральних творів, зокрема українських класичних творів. Це і зумовлює актуальність цієї статті, мета якої — висвітлити особливості вокальної роботи з низькими голосами студентів-акторів з урахуванням відмінностей їх музичних та співацьких здібностей (на матеріалі українських класичних музично-драматичних творів).

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний драматичний театр ставить перед акторами різноманітні творчі завдання, одним з яких часто є вміння добре володіти співом, причому різноманітні за жанром вистави потребують розвиненого відчуття музичного стилю, відповідної манери вокального виконання. Наприклад, численні постановки творів української драматичної класики зазвичай насичені народними піснями («Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Циганка Аза» М. Старицького, «У неділю рано зілля копала» О.Кобилянської та ін.); обов'язковою складовою вистави є музика та спів у класичних творах українського музично-драматичного театру («Наталка Полтавка» І. Котляревського — М. Лисенка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка — К. Стеценка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського тощо); різноманітними вокальними стилями й жанрами сповнені сучасні музичні вистави вітчизняної драматичної сцени (бурлеск-опера «Енеїда» С. Бідусенка — І. Драча (за І. Котляревським), рок-опера «Біла ворона» Г. Татарченка — Ю.Рибчинського, мюзикл «Едіт Піаф. Життя в кредит» В. Васалатій — Ю. Рибчинського, дитячий мюзикл «Бременські музиканти» Г. Гладкова — В. Ліванова і Ю. Ентіна, переклад Я. Стельмаха та ін.).

Тому, з огляду на зміст сучасного театрального репертуару та зростання конкурентоспроможності численних вітчизняних драматичних

театрів, вимоги до якісної вокальної підготовки майбутнього актора стають дедалі актуальнішими, а професійні співацькі вміння актора виявляються такими, яких потребує сучасна сцена.

Практика викладання вокальних дисциплін для студентів-акторів («Сольний спів», «Основи вокалу», «Постановка голосу», «Основи вокального виконавства і теорії музики») визначає спрямування головної уваги викладача на роботу над вокально-педагогічним репертуаром як основним засобом співацького виховання, підібраним відповідно до загальномузичних і вокальних здібностей кожного студента. За період навчання студент має набути практичних базових вокально-технічних та художньо-виконавських навичок у співацькій галузі й сформувати відчуття музичного стилю. Під час напрацювання вміння виконувати різножанрові вокальні твори (відповідно до програми — народні пісні, романси, пісні зарубіжних, радянських і українських композиторів, пісні й арії з мюзиклів, оперет, музично-драматичних вистав і кінофільмів, пісні з мультфільмів та дитячі пісні тощо) ключовим для вокального педагога стає принцип індивідуального підходу у визначенні конкретного репертуару для кожного студента, що виявляється в необхідності зважати на рівень вокально-технічних, музичних і емоційно-змістових складнощів вокального твору і його відповідність співацьким і творчим можливостям майбутнього актора.

Так, студентам-акторам одного курсу, але з відмінними співацькими здібностями, пропонуються для вивчення різні за ступенем музично-вокально-технічної складності і водночас одного жанру вокальні твори.

У зазначеному сенсі детально розглянемо деякі з достатньо поширених творів вокально-педагогічного репертуару для низьких чоловічих голосів у жанрі пісні з української класичної музично-драматичної вистави (опери, оперети, водевіля), які вивчають студенти спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» під час навчання в Харківській державній академії культури.

Так, одними із загальнодоступних для студентів-акторів вокальних номерів стають народні за походженням пісні «Ой під вишнею» та «З того часу, як женився», використані відповідно в опері «Нагалка Полтавка» І. Котляревського — М. Лисенка (Пісня Виборного) й у водевілі І. Котляревського «Москаль-чарівник» (Пісня Михайла Чупруна). Доцільно першу з вищевказаних пісень розучувати вокально обдарованішому студенту, а другу — вокально менше розвинутому. Водночас художньо-виконавські завдання обох вокальних номерів будуть подібними, оскільки базуються на жанрі української жартівливої народної пісні та спрямовані на створення позитивного сценічного образу українського селянина початку ХІХ ст.

Аналіз Пісні Виборного (бас) (тональність F-dur за клавiром) з вокально-технічної сторони засвідчує неширокий діапазон у велику нону (в. 9) c-d¹, помірний темп *Andante*, зручну середню теситуру (звуквисотне положення мелодії стосовно діапазону співацького голосу без урахування гранично низьких і високих звуків голосу) f-d¹, що формує умови для повноцінного художнього виконання [1, с. 34–35]. Водночас наявність у вокальній лінії ходів униз на широкі октавні інтервали, побудова останньої мелодичної фрази кожного куплету з використанням прийому оспівування шістнадцятими на плавному ступневому ході вгору на велику сексту (в. 6) від f до d¹, сильна звукова динаміка від росо *forte* на початку куплету, через поступове росо *crescendo* до *forte* на останніх двох тактах кожного куплету, створюють вокально-технічні завдання, успішного вирішення яких досягне музично й вокально здібний студент-актор.

Зазначимо, що практика театрального виконавства традиційно розширює діапазон пісні до ундецими (ч. 11) високим «вставним» f¹ у заключному куплеті (на складі «мо-» у фразі «А я молоденька, гуляти раденька»), що потребує від співака наявності розвинутого діапазону і вмiлого володіння технікою прикриття звука у верхньому регістрі голосу. Тому в процесі навчання цей музичний зворот застосовується нечасто, переважно в програмах вокально обдарованих студентів-акторів. Стосовно художньо-образного виконання вертепної за походженням Пісні Виборного «Ой під вишнею», у якій відбувається жартівливий діалог старого чоловіка і молоді жінки, перед студентом постає непросте завдання пошуку прийомів акторської гри, вільних від штампів і перебільшень.

Пісня Михайла Чупруна «З того часу, як женився» порівняно з Піснею Виборного ставить перед виконавцем значно простіші вокально-технічні завдання. Так, у навчальному процесі в ХДАК цю пісню виконують в обробці композитора, відомого збирача українських народних пісень А. Єдлички (нотний матеріал поданий для баритона), причому наведений у нотах літературний текст доповнюється строфами Пісні Михайла з водевіля І. Котляревського. Діапазон c-c¹ (тональність C-dur) в октаву (ч. 8), який водночас визначає середню теситуру пісні, зручний темп *Allegro non troppo* та помiрна динаміка звука *mezzo forte*, як і двiчі повторювана мелодійна лінія практично ступневого ходу восьмими вниз від тонiки до тонiки в куплетах, не становлять вокально-виконавських труднощів для недостатньо розвинутого музично студента [2, с. 5–6]. Ці складові разом уможливають успішне виконання пісні навіть вокально слабким студентом, при цьому створюють умови для виникнення відчуття внутрішнього задоволення від процесу співу, що поступово формує бажання подальшого вокального розвитку, яке згодом зумовить співацькі успіхи.

Щодо складнощів, які виникають під час роботи над Піснею Михайла, то належної уваги потребують точне інтонування домінанти g (початок приспіву) після тоніки c (закінчення куплету) та збереження «високої позиції» подвійної домінанти d під час ходу вниз на чисту кварту в першому такті приспіву. Зазначимо, що відхилення від основної тональності пісні $C\text{-dur}$ до домінантової $G\text{-dur}$ на початку кожного приспіву поступово розвиватиме гармонічний слух студента. Поволі вибудовується точна «атака звука» без т. зв. «під'їздів» верхньої тоніки c^1 , з якої розпочинається кожен куплет.

Стосовно художньо-образних завдань, які постають перед студентом під час виконання цієї жартівливої пісні, насамперед слід віднайти різноманітні виразні відтінки для кожного куплету, зробивши цей вокальний номер якомога цікавішим для слухача, оскільки твір із мелодійно повторюваною куплетною формою, що не має музичного розвитку, розкриватиметься відповідно до подання тексту.

Неодмінним у вокально-педагогічній роботі зі студентами-актерами стає вивчення вокальних номерів з класичного твору І. Котляревського — М. Лисенка «Наталка Полтавка» — перлини української сцени, що не сходять з театральних підмостків майже двісті років. Звернення до цієї опери базується, по-перше, на зручних у вокально-технічному і змістово-емоційному аспектах складових її пісень, та, по-друге, її першорядному значенні для репертуару вітчизняних театрів.

У практиці роботи з низькими чоловічими голосами над опануванням вокальних номерів з опери І. Котляревського — М. Лисенка «Наталка Полтавка» студентам-актерам, залежно від їх музично-співацького обдарування, у вокальному класі пропонуються ті чи інші пісні для вивчення. Так, тотожні в художньо-виконавському сенсі завдання, пов'язані з передачею козацького патріотичного духу, який завжди був характерним для українського народу, постають перед студентами під час виконання як Пісні Миколи «Ворскло річка» (баритон), так і Пісні Виборного «Дід рудий» (бас). Водночас, вокально-технічні завдання в цих піснях дещо різні за ступенем складності. Тому студент з розвиненішими вокальними й музичними даними опануватиме пісню «Ворскло річка», а менше здібний — пісню «Дід рудий», вирішуючи при цьому аналогічні художньо-виконавські питання й працюючи в жанровій площині української козацької пісні.

Музично-вокальний аналіз Пісні Миколи «Ворскло річка» (тональність $G\text{-moll}$ за клавіром) виявляє неширокий загальний діапазон в октаву (ч. 8) $d-d^1$, з яким збігається співацька теситура пісні; доволі зручний темп *Allegretto*; комфортне для співака-актера розподілення тексту за принципом «на одну ноту — один склад слова» практично по всій вокальній лінії, яка складається з повторюваних мелодійних мотивів і фраз. Наприкінці кожного куплету пісні міститься

чотиритактова постлюдія *Piu mosso*, яка, структурно завершуючи побудову квадратного періоду, водночас надає співакові можливості голосового перепочинку й відновлення співацького дихання після виконання 12-тактового куплету без жодної позначеної паузи на достатньо сильній звуковій динаміці *forte* [1, с. 76–77].

Утім виконавець цієї пісні стикається із суттєвими вокально-технічними складнощами, насамперед — це достатньо непроста вокальна інтерваліка зі стрибками вниз на кварту (ч. 4) і сексту (м. 6) та з півтоновими ходами вгору і вниз у мелодійному мінорі. Двічі повторювані музичні фрази другої половини куплету, побудовані з підкресленням у вокальній лінії та в акомпанементі домінантової функції, розвиватимуть гармонічний слух студента, а неодноразовий повтор одного звука (домінанти *d*) і повернення до нього після ходу на велику терцію (в. 3) *d-fis-d* сприятимуть вибудові інтонаційної чистоти звучання. Хвилеподібна побудова вокальної мелодії згори вниз у діапазоні октави (ч. 8) та подальший підйом за тонами тонічного квартсекстакорду вгору на малу сексту (м. 6) на початку кожного куплету потребують від студента правильного розподілу співацького дихання, а початок першої фрази з верхнього *d*¹ скерує увагу на напрацювання відчуття головного резонування, високої позиції звука.

Вирішенню художньо-виконавських завдань у цьому номері сприяє жанровий характер героїко-історичної козацької пісні. Типові метроритмічні, темпові, динамічні ознаки, як і стрибкоподібна мелодійна лінія, виявляючи певну спорідненість з ознаками одного з найвідоміших українських козацьких танців — гопаком, зорієнтовують студента-актора на створення відповідного вокально-художнього образу волелюбного і веселого бурлаки Миколи.

Пісня Виборного «Дід рудий» має подібну з Піснею Миколи «Ворсколо річка» художню образність, водночас відрізняється від неї дещо простішими вокально-технічними завданнями. Музично-вокальний аналіз пісні «Дід рудий» (тональність *F-dur* за клавіром) засвідчує неширокий октавний (ч. 8) діапазон *c-c*¹, помірний темп *Andante*, достатньо компактну середню співацьку теситуру *f-c*¹ та сильну звукову динаміку на *forte* всієї пісні з підкресленими *marcato* першими звуками кожного з двох музичних речень періоду [1, с. 32–33]. Проста вокальна мелодія складається з повторюваних невеличких фраз, які в першій половині куплету базуються на звуках тонічного тризвука, а в другій — мають домінантове наповнення з тонічним кадансом наприкінці. Ступневі ходи вгору й униз на квінту (ч. 5) (*f-c*¹-*f*), (*g-c*) вокальній лінії не викликають утруднень у виконанні. Утім потребують до себе уваги щодо збереження високої співацької позиції стрибки вниз на квінту (ч. 5) наприкінці перших двох фраз куплету (*g-c*) та на малу сексту (м. 6) від тонічної домінанти *c*¹ до нижнього ввідного

тону е наприкінці куплету. Неодноразове повторення в музичному тексті звуків однієї висоти допомагає досягти точної інтонації в співі.

Привертає увагу музична побудова куплету, а саме: 12-тактовий період, своєрідною особливістю якого є поєднання двох 6-тактових речень, та 6-тактове доповнення до періоду у вигляді самостійного речення заключного характеру, яке продовжує попередній тематизм та підсилює його насиченою октавною фактурою й динамічним розвитком від *forte* до *fortissimo risoluto*. Музична структура спрямовує виконавця на належне, без зайвої подрібненості, фразування пісенного тексту відповідно до побудови двох музичних речень періоду, а інструментальне доповнення до періоду підсилює характерність художнього образу жартівливої козацької пісні, у якій фактично підноситься козацький військовий дух: «Козак в лузі окликнувся, / Швед, татарин, лях здригнувся, / В дугу всякий зігнувся!» [1, с. 33]. Ці музично-вокальні складові разом створюють для студента-актора з незначними співацькими здібностями доволі зручні виконавські умови щодо його поступового співочого та художньо-творчого розвитку.

Під час навчання співу студентів-акторів у педагогічній практиці в ХДАК широко використовуються вокальні номери з театральної музики відомого українського композитора, учня і творчого спадкоємця М. Лисенка — К. Стеценка. Зокрема, важливе місце посідають пісні з оперети «Сватання на Гончарівці» (за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка), що насамперед зумовлено мелодійністю та спорідненістю з народними основами творів композитора, а також репертуарним значенням цієї оперети для вітчизняного театру.

Розглянемо два приклади вокальної музики для низьких чоловічих голосів з творів К. Стеценка: Другу пісню Прокопа з оперети «Сватання на Гончарівці» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка і Третю пісню Панаса з музики до водевіля «Бувальщина» А. Велисовського. Обидві поєднані жанровими ознаками народної родинно-побутової жартівливої пісні й подібні вельми непростими художньо-виконавськими завданнями щодо відтворення комічного образу українського селянина середнього віку, котрий часом не відмовиться і від чарки. Подібним в обох п'єсах є родинний статус цих персонажів як не надто рішучих і люблячих батьків, доньки-наречені яких виборюють своє кохання. Такі емоційно-змістові складові потребуватимуть від студентів достатніх акторських здібностей, які дозволять виконати ці завдання без перебільшень і награвань. У музичному сенсі кожній з пісень притаманні власні вокально-технічні відзнаки, на яких необхідно зосередити більше уваги під час розучування. Однак за загальними музично-виконавськими показниками складнішим є вокальний номер з оперети за номер з водевілю, що й визначатиме доцільність рекомендування Другої пісні Прокопа музично підготовленішому

студентів, а Третьої пісні Панаса — менше обізнаному в мистецтві співу.

Друга пісня Прокопа зі «Сватання на Гончарівці» (тональність C-dur за клавіром) має діапазон у велику дециму (в. 10) c–e¹, помірну співацьку теситуру d–c¹, контрастні в першій та другій частинах куплету звукову динаміку (*forte* — *piano*) й образно-темповий характер (*maestoso* — *giocoso*) [3; с. 90]. Ці чинники разом утворюють непрості вокально-технічні та художні завдання.

Музично-вокальний аналіз пісні свідчить, що в першій частині куплету дещо «важувата» вокальна лінія розвивається хвилеподібно, у повільному темпі, із частковим розспівуванням складів, та ґрунтується на інструментальному супроводі, який базується на акордах тонічно-домінантової функції. Друге речення має прискорений темп *giocoso*, його грайливість відображається в акомпанементі через пунктирний ритм мелодії верхнього голосу, *staccato* нижніх голосів, надалі хроматизацію верхнього голосу на фоні *legato* гармонічних фігурацій у басі. Вокальна лінія, побудована переважно на звуках тонічного тривука, завершується на домінанті g, що зближує мелодію з народними джерелами.

Загалом, вокальна мелодія легко запам'ятовується і не ускладнює розучування. Водночас, для довершеного виконання цієї пісні перед співаком-актором постає немало складних вокально-технічних завдань, серед яких: достатньо впевнене звучання верхнього регістру голосу (басу) із застосуванням техніки прикриття звука й володіння вільним співацьким диханням під час виконання 4-тактових фраз першої частини куплету в повільному темпі на *legato*, із підйомами до d¹ у першій фразі та до e¹ в другій на динаміці *forte*; напрацювання належного відчуття верхнього (головного) резонатора в співі на *piano* і навичок чіткої артикуляції вокального слова під час виконання другої частини куплету, викладеної здебільшого восьмими нотами в прискореному темпі.

Зважаючи на такі умови, Другу пісню Прокопа доцільно вивчати достатньо вокально-музично підготовленому студентіві-актору. Особливості цього номера спрямовують основну увагу на розвиток вміння виконувати контрастний у темповому й динамічному плані музичний матеріал, а саме: набуття навичок поперемінного переключання кантиленного співу на скоромовний та способу художнього вислову з поважно комічного на грайливий. Успішне вирішення музичних завдань спрямовує студента-актора до пошуку відповідних художньо-мистецьких деталей, які допоможуть створити в цій жартівливій пісні колоритний образ Прокопа Шкурата.

Аналіз Третьої пісні Панаса (бас) з музики до водевілю «Бувальщина» (тональність d-moll за клавіром) виявляє діапазон у малу

дециму (м. 10) $A-c^1$, середню співацьку теситуру $d-a$, зручний темп *Andantino* та помірну динаміку звучання голосу на *mezzo forte* [3, с. 139–140]. Ці чинники разом формують умови для якісного виконання твору студентом-актором із пересічними, втім належно розвиненими вокальними даними.

Першорядного значення під час виконання цієї пісні набуває виразний спів на *legato*, із вокалізацією окремих складів здебільшого на низхідних ходах, що сприяє розвитку міцного співацького дихання та стійкої опори звука. У першій частині куплету широкі вокальні фрази (від тоніки d вгору до субдомінанти g , а потім униз до нижньої домінанти A половинної тривалості) є плавними, заокругленими. Під час м'якого ходу вниз на малу септиму (м. 7) $g-A$ увагу студента спрямовують на утримання високої співацької позиції й опори звука. У цій частині куплету вокальна лінія розгортається на фоні поступового ущільнювання фактури та хроматизації основних ступенів ладу в акомпанементі, основою якого є акорди тонічно-домінантової функції. У другій частині куплету відбувається відхилення основної тональності в паралельний мажор ($F-dur$), чим підкреслено народні джерела музики. Хвилеподібна вокальна мелодія широкого дихання охоплює зменшену октаву (зм. 8) $cis-c^1$. У третьому реченні періоду особливої уваги щодо збереження чистоти інтонування й спокійного плавного видиху потребує прикінцевий ступневий хід угору $cis-g$; завершується куплет поширеним вокальним ходом по ступенях $I-V-VII-I$ ($d-a-cis-d$) з автентичним кадансом у акомпанементі, що створює зручні умови для поступового опанування студентом-актором техніки виконання вгору і вниз широких інтервалів квінти (ч. 5) і сексти (м. 6).

Загалом музично-вокальні чинники Третьої пісні Панаса здебільшого зосереджені на кантиленному співові помірної звукової динаміки в неширокому (до октави) діапазоні вокальних фраз, що створює належні умови для її вдалого виконання студентом із посередніми, втім, старанно розвиненими, співацькими здібностями. У сфері творчих завдань жартівливої Третьої пісні Панаса «Та була в мене жінка» художня фантазія і відчуття міри студента-актора сприятимуть поєднанню комічності з достовірністю у вибудовуванні водевільного образу селянина Панаса Базюри.

Висновки. Таким чином, на основі музично-вокального аналізу вибраних з творів української музично-драматичної класики номерів для низьких чоловічих голосів, ми дійшли певних висновків. По-перше, впевнене володіння співацькими навичками є актуальним для актора у зв'язку зі сталою наявністю музично-драматичних творів у репертуарі сучасних вітчизняних театрів. Оскільки музична підготовка і співацькі здібності студентів театрального факультету зазвичай

різномірності, вокальне навчання здійснюється з обов'язковим урахуванням відмінності ступеня музикального обдарування, що відбиватиметься на добраному репертуарі для кожного студента відповідно до його творчих можливостей та музично-художньої складності вокального твору. У такий спосіб, на основі індивідуального педагогічного підходу, зважаючи на музикальні та митецькі дані студента-актора і перспективи їх розвинення, у вокальному класі створюються сприятливі умови щодо поступового співочого й художньо-творчого розвитку прийдешнього фахівця театрального мистецтва. По-друге, опанування різножанрових вокальних творів є неодмінним чинником під час навчання співу майбутнього актора. На прикладі аналізу вокальних номерів для низьких чоловічих голосів з української класичної музично-драматичної вистави (опери, оперети, водевіля) висвітлено особливості співацької підготовки студентів-акторів, які полягають у вивченні неоднакових за музично-вокальною складністю, утім, одного жанру вокальних творів, що взагалі дозволяє студентам з різним ступенем музично-співацького обдарування вирішувати на відмінному щодо вокально-технічних і загальномузичних завдань матеріалі тотожні художньо-виконавські завдання в одній музикально-жанровій площині.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з ґрунтовним музичним, вокально-технічним і художньо-виконавським аналізом різножанрового вокально-педагогічного репертуару, поглибленим вивченням питань вокальної підготовки майбутніх фахівців театрального мистецтва.

Список використаних джерел

1. Котляревський І. Наталка Полтавка. Опера на 2 дії, 3 відміни. Музику упоряд. М. Лисенко. Клавір / І. Котляревський. — Київ : Мистецтво, 1955. — 127 с.
2. Педагогічний репертуар вокаліста. Романси та обробки народних пісень українських композиторів-класиків. Баритон / упоряд. Н. В. Татарінова. — Вип. 1. — Київ : Мистецтво, 1966. — 56 с.
3. Стеценко К. Зібрання творів у 5 томах. Т. V. Театральна музика / К. Стеценко. — Київ : Мистецтво, 1966. — 212 с.

References

1. Kotliarevsky I. Natalka Poltavka. Opera na 2 dii, 3 vidminy. Muzyku uporiad. M. Lysenko. Klavir / I. Kotliarevsky. — Kyiv : Mystetstvo, 1955. — 127 s.
2. Pedagogichniy repertuar vokalista. Romansy ta obrobky narodnykh pisen ukrainskykh kompozytoriv-klassykyv. Baryton / uporiad. N. V. Tatarynova. — Vyp. 1. — Kyiv : Mystetstvo, 1966. — 56 s.
3. Stetsenko K. Zibrannia tvoriv u 5 tomakh. T. V. Teatralna muzyka / K. Stetsenko. — Kyiv : Mystetstvo, 1966. — 212 s.

■ UDC 378.147.091.33-027.22:784.2.087.613

Yeroshenko O. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
eroshenko63@mail.ru

FEATURES OF THE VOCAL TRAINING OF DEEP MALE VOICES OF STUDENTS-ACTORS (A CASE STUDY OF THE UKRAINIAN CLASSICAL MUSICAL AND DRAMA WORKS)

The aim of this article is to highlight the features of vocal work with deep male voices of students-actors taking into consideration dissimilarity of their musical and singing abilities (a case study of the Ukrainian classical musical and drama works).

Research methodology. The study is based on the comparative and empirical methods; a particular role is played by the special musicological methods of the musical and vocal and technical analysis and interpretation method.

Results. One of specific problems of the vocal training of students-actors is the dissimilarity of level of their singing abilities and the general musical training. Students are offered to study various musical and vocal works, and at the same time identical in genre, in particular, the songs from the Ukrainian musical and drama classics: «Natalka Poltavka» of I. Kotliarevsky — M. Lysenko, «Svatannia na Goncharivtsi» of G Kvitka-Osnovianenko — K. Stetsenko, I. Kotliarevsky's «Moskal-charivnik», «Buvalshchina» of A. Velisovsky — K. Stetsenko. The carried-out analysis of the chosen songs from these works has revealed that such approach allows each student-actor to seize skills of art performance of vocal items from the Ukrainian theatrical classics having paramount value for repertoire of native theaters.

Novelty. The chosen vocal items for deep male voices in a song genre from the Ukrainian musical and drama classics works (the opera, the operetta, the vaudeville) are analysed and it is revealed that the study of the material which is different in terms of vocal and technical and general musical tasks allows to solve identical art and performing tasks in the same musical genre space.

The practical significance. Ukrainian vocal educators may find the information contained in this article useful for developing courses in vocal singing and training musical and art gifts as well as stage and film actors.

Key words: vocal training, song, genre, Ukrainian classical musical and drama work, student-actor.

Надійшла до редколегії 26.08.2016 р.

■ УДК 788.43: 7.07-05

Д. І. Зотов, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

АЛІ БЕН СУ АЛЬ (ШАРЛЬ-ЖАН-БАТИСТ СУАЛЬ) ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА

Проаналізовано життєвий шлях видатного саксофоніста, непере-сичного представника європейської культури в когорті солістів початкового періоду розвитку саксофонного мистецтва, композитора та винахідника у сфері музичної інженерії Алі Бен Су Аля (Шарля-Жана-Батиста Суаля), одного з яскравих представників музичного мистецтва Франції.

Розглянуто основні етапи становлення творчої особистості через призму мистецьких новацій у тодішній європейській культурі та розкрито зміст його внеску в еволюцію французької саксофонної традиції. Проаналізовано періодизацію та специфіку написання творів Бен Су Аля, що стали безцінним надбанням класичного репертуару саксофона. Визначено основні ознаки мистецького доробку, що вплинули на розвиток загальноєвропейського саксофонного виконавства.

Ключові слова: саксофонне виконавство, французька культура, Алі Бен Су Аль, європейське мистецтво.

Д. И. Зотов, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

АЛИ БЕН СУ АЛЬ (ШАРЛЬ-ЖАН-БАТИСТ СУАЛЬ) И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО САКСОФОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Проанализирован жизненный путь выдающегося саксофониста, необыкновенного представителя европейской культуры в когорте солистов начального периода развития саксофонного искусства, композитора и изобретателя в области музыкальной инженерии Али Бен Су Аля (Шарля-Жана-Батиста Суаля), одного из ярких представителей музыкального искусства Франции.

Рассмотрены основные этапы становления творческой личности через призму художественных новаций в тогдашней европейской культуре и раскрыто содержание его вклада в эволюцию французской саксофонной традиции. Проанализирована периодизация и специфика написания произведений Бен Су Аля, ставших ценным достоянием классического саксофонного репертуара. Определены основные черты художественного наследия, повлиявшие на развитие общеевропейского саксофонного исполнительства.

Ключевые слова: саксофонное исполнение, французская культура, Али Бен Су Аль, европейское искусство.

D. I. Zotov, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ALI BEN SOU ALLE (CHARLES JEAN-BATISTE SOUALLE) AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF THE EUROPEAN SAXOPHONE PERFORMANCE

The detailed analysis of the life of the outstanding saxophonist, an extraordinary representative of European culture in a cohort of soloists of the initial period of saxophone art, composer and inventor in the field of music engineering Ali Ben SouAlle (Charles Jean-Baptiste Soualle), as one of the brightest representatives of the musical art in France is considered. The paper considers the main formation stages of the creative person from the perspective of the artistic innovations in the contemporary European culture and reveals the contents of his contribution to the evolution of the French saxophone tradition. The periodization and specific character of Ben SouAlle's musical compositions, which have been an invaluable asset of the classical saxophone repertoire, are analyzed. The main features of the artistic heritage that influenced the development of the European saxophone performance are identified.

Keywords: saxophone performance, French culture, Ali Ben SouAlle, European art.

Постановка проблеми. Культуру Франції завжди вважали певним еталоном музичного розвитку не лише Європи, а й світу. Незважаючи на певні труднощі, французькі митці змогли акумулювати цінний досвід попередніх поколінь та на його основі створити розвинену, науково обґрунтовану систему виховання виконавських кадрів, яка нині є найкращою академічною школою. У 1838 р. бельгійець із французьким музичним вихованням Адольф Сакс подав ідею щодо створення інструмента, якому судилося стати сполучною ланкою між групами мідних та дерев'яних духових інструментів у тодішньому оркестрі. Проте сталося так, що він змінив музичне бачення професійних музикантів та став одним із найперспективніших музичних винаходів свого часу. Не дивно, що саме Сакс став його викладачем та активним пропагандистом у Франції й Бельгії, де минуло перше десятиліття становлення інструмента. Серед перших виконавців-віртуозів, котрі поширювали мистецтво саксофонного концерту Європою, були Жан-Батист Суаль, Луї-Адольф Меер, Едуард Лефебр. Своєю активною мистецькою позицією вони визначили місце інструмента у світовій культурі.

Актуальність теми визначається зацікавленістю французьким періодом становлення інструмента на етапі закладення глибинних чинників формування не тільки європейської, але й світових саксофонних шкіл. Докладний аналіз творчої діяльності фундаторів інструмента має важливе значення для розвитку саксофонної науки

загалом, можливості розширити відомі дані стосовно місця саксофона як самобутнього явища світової музичної культури.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальну еволюцію духової музики досліджено в таких наукових працях, як «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» (1978) Ю. Усова [3] та «Історія духового музичного мистецтва в Україні» (2007) В. Богданова [1]. Спеціальних розвідок саме з історії розвитку світового саксофонового виконавства на його ранньому етапі у вітчизняному музикознавстві не існує. Автор статті має на меті започаткувати розробку тематики розвитку творчого шляху перших виконавців на саксофоні в українському науковому середовищі, адже вона розглянута доволі поверхово, без ґрунтового аналізу раннього етапу становлення саксофонної методи й особливостей діяльності його перших репрезентантів. З огляду на це можна констатувати, що наведене питання в українському музикознавстві порушується вперше.

Мета статті — на прикладі творчого шляху одного з перших репрезентантів саксофона у світі простежити процес еволюційного розвитку цього інструмента в контексті світової музичної культури кінця XIX — XX ст.

Об'єктом дослідження є саксофонне виконавство кінця XIX — XX ст. як складова європейської музичної культури; предметом — специфіка виконавської та композиторської творчості Жана-Батиста Суаля як яскравого представника французької музичної традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиції підготовки французьких виконавців започатковано з XVIII ст. та пов'язані з іменами Г. Телемана, А. Вівальді, І. Кванца, Ж. Оттетера й інших теоретиків духового мистецтва тієї доби. Наприклад, Антоніо Вівальді (1678–1741) керував класом виконавства на фаготі та гобої, написав для цих інструментів немало творів, а також концерти для труби, валторни і флейти. У викладацькій практиці він керувався принципами класичної школи: різнобарвною динамікою, різноманітним виразним прийомом та вимагав від виконавця цілісного сприйняття всього твору, щоб максимально чітко передати задум автора. Наукове обґрунтування принципів викладання духового виконавства здійснювали такі практики, як флейтист і вдосконалювач духових інструментів француз Ж. Оттетер (1674–1763) та німецький викладач-флейтист, науковець і дослідник музичної культури того часу Й. Кванц (1697–1773). Саме вони створили перші методичні викладання: «Мистецтво гри на поперечній флейті» (1707) та «Досвід настанови гри на поперечній флейті» (1752).

Тому не дивно, що саме у Франції, головному осередку тогочасної культури, відкрито одну з найперших та найкращих консерваторій.

Її очолювали провідні музиканти й композитори того часу: Гуно, Масне, Геварт, Сен-Санс та ін. Вона являла собою перший потужний центр підтримки різноманітних мистецьких починань — від написання методичних праць та музичних творів до створення нових інструментів і їх удосконалення. Звичайно, наявні й деякі недоліки: наприклад, професорський склад у викладацькій роботі переважно керувався принципом «наслідування», практично не використовуючи передових наукових напрацювань. Як зазначав Ю. А. Усов, у Паризькій консерваторії «кожен професор мав створити свою методику навчання гри на тому чи іншому інструменті» [4, с.19], яку повинна схвалити спеціальна комісія. Основними методичними працями того часу були «Повний курс гри на корнет-а-пістоні» (1862) авторства Ж.-Б. Арбана, «Велика метода для кларнета» (1844), написана Г. Клозе, та «Повний курс навчання на валторні» (1844) під редакцією Ж. Галле. Ці студії набули значного поширення та тривалий час були основними джерелами здобуття знань із професійної методики виконання. Окрім того, на думку Ж. Дедусенко, штатний розпис, який був основним планом роботи консерваторії «в загальному розподілі педагогічного складу, давав значну перевагу духовим спеціальностям» [2, с. 22], що суттєвого посприяло підвищенню виконавського рівня студентів цих класів.

Отже, специфічне поєднання наукових підходів, розроблених провідною академічною думкою, та особистого досвіду кожного викладача відзначало тогочасну систему виховання музикантів духового напрямку. Це явище супроводжувалося позитивними й негативними якостями, що й досі трапляються в сучасній методиці навчання. На практиці активна творча та наукова діяльність, удосконалення музичного інструментарію, новаторство й оригінальні підходи до виконавського мистецтва поєднувалися із консервативною, закритою системою академічного виховання, яка мала достатньо обмежений репертуар та застарілі підходи щодо психофізіологічних особливостей учня і навіть зважала на гендерний фактор під час відбору бажаючих навчатися гри на духових інструментах. Так, дівчатам категорично не рекомендувалося навчатися грати на тромбоні, валторні і трубі [3]. Незважаючи на всі недоліки, французьку традицію академічного духового виконавства нині вважають однією з найкращих у світі.

В умовах функціонування вищеописаної мистецької системи створено саксофон — інструмент, який багато в чому змінив уявлення про роль тогочасних музичних інструментів у класичному оркестрі. Нині складно сказати, що саме стало передумовою створення нового сімейства духових інструментів, проте в 1841 р. трапляється згадка про

перший екземпляр «латунного бас-кларнета», який демонструвався на Брюссельській промисловій виставці. Наступного року цей самий інструмент представлено в Парижі, що викликало немало схвальних відгуків, зокрема відомого композитора та мистецького діяча Гектора Берліоза. Можна констатувати, що саме бажання майстра створити темброво універсальний інструмент спонукало використати невідому до того часу інженерну ідею: поєднати в одній системі дерев'яну тростину, властиву кларнету, гоною або фаготу, та конічний корпус із металевого сплаву. Якщо долучити до цього поліпшену клапанну систему, яка надавала нових виконавських можливостей, зокрема віртуозності та багатоваріантності застосування, то матимемо інструмент, якому судилося змінити музичне бачення декількох поколінь та відкрити світові цілу плеяду видатних солістів.

Так сталося, що після смерті свого творця розвиток саксофона на його батьківщині на певний час занепав. З одного боку, це зумовлено складними соціально-політичними подіями, а з іншого — певним спротивом консервативно налаштованої мистецької еліти та недостатньою обізнаністю широкого глядача з новим інструментом. Проте саксофон набув поширення в новітній музиці, що виникла далеко за Атлантикою — у США. Одним із перших французів, котрий ознайомив американську публіку з класичним саксофоном, був Едуард Лефевр, що з 1884 р. мешкав у Сполучених Штатах. Хоча справжній бум там був зумовлений не класикою, а новою музичною течією, що виникла у вуличних джаз-оркестрах Нового Орлеана, а згодом трансформується в потужну розважальну індустрію. На сценах дансингів активно виступали Еліза Холл, Руді Відофт, Коулмен Хокінс, Сонні Ролінс, Чарлі Паркер та ін. Ця хвиля розважального мистецтва згодом стала тим фактором, який відродив інтерес до саксофона в європейських країнах. Проте не можна сказати, що саксофонної творчості в ці роки зовсім не було на європейських підмостках. Серед визначних творів того часу достатньо згадати «La Création du Monde» Даріуса Мійо (1923) чи «Le Boléro» Моріса Равеля (1928), де можна відчувати «подих» новітнього джазу. Окрім усього вищезазначеного, на батьківщині автора саксофона, у Бельгії, продовжили розвиток цього інструмента, виховавши нове покоління музикантів. Серед невеликого репертуарного доробку цієї країни можна виокремити «L'Andante Fugue et Final de Moulaert» (1909) для квартету саксофонів, яку створив французький композитор та органіст бельгійського походження Сезар Франк (1822–1890) [7].

На перший погляд може здатися, що в довоєнну добу розвитку саксофона у Франції не існувало яскравих виконавців, проте це не так.

Найактивнішим солістом та популяризатором цього інструмента був сам Адольф Сакс, котрий окрім суспільної роботи намагався в разі найменшої нагоди продемонструвати публіці його виконавські можливості. Серед видатних саксофоністів другої половини XIX ст. можна назвати імена Жана Мурмана, Анрі Вюіля, Луї Майєра, Жана-Батиста Суаля та ін. Останнього охарактеризуємо докладніше, адже музиканти такого обдарування й непересічного життєвого шляху з'являються на мистецькому небосхилі доволі рідко.

Алі Бен Су Аль (Шарль-Жан-Батист Суаль) (1820–1865 ?) — кларнетист, саксофоніст, композитор, конструктор, найзагадковіша особистість у світі не тільки французького, а й світового саксофонного виконавства. Він народився в провінційному містечку Аррас у 1820 р. Свій перший музичний здобуток отримав у 1844-му, виборовши перший приз на конкурсі в Паризькій консерваторії. Згодом він служив у французькому морському оркестрі, який було розквартировано в Сенегалі, на посаді музичного директора, а пізніше — в оркестрі *Opéra-Comique*, виконуючи партію першого кларнета. Через революцію 1848 р. Суаль був змушений залишити Францію і переїхати до Великої Британії, де, оселившись у Лондоні, грає в оркестрі Королівського театру. Там виходять друком його перші фортепіанні п'єси та пісні. Згодом Жан-Батист зустрічає в Лондоні іншого французького музиканта — Луї Антуана Жульєна, котрий заробляв на життя концертною діяльністю та виконанням легкої музики. Саме він надихнув Суаля звернути увагу на саксофон як на новий та перспективний інструмент. Проте звичайні заняття не влаштовували Жана-Батиста, він бажав досягати довершеності в усьому. Результатом стали значні конструкторські доповнення й зміни, що сприяли поліпшенню виконавських якостей інструмента в подальші роки. Суаль створив нову єдину систему октавного клапана, на відміну від подвійної, роздільної, яка обмежувала можливості інструмента. Завдяки цьому вдалося випередити свій час, адже цей механізм, хоча і в дещо зміненому вигляді, використовується в сучасних саксофонах і нині. Крім того, він додав декілька клапанів у нижньому регістрі, таким чином розширивши діапазон інструмент і назвав своє творіння модифікованого саксофона «туркофоном» (англ. «turcophone»). Доволі швидко Жан-Батист Суаль став віртуозним виконавцем, відомим своїми сольними концертами, які на той час мали назву «моноконцертів». Зі своєю програмою, де використовувався кларнет і «туркофони», сопрано й тенор, він відвідав усі європейські столиці, а потім подорожував світом: Австралія, Нова Зеландія, Маніла, острів Ява, Китай. В Індії Суаль оселився в Майсурі, отримавши посаду директора Королівського

оркестру Магараджі. Саме під час цих подорожей Жан-Батист змінив свої життєві погляди та прийняв іслам, змінивши своє ім'я на Алі Бен Су Аль, або ж «Алі, син Soualle».

Збереглися спогади про гастролі Бен Су Аля у Австралії. Тижневик «The Illustrated Sydney News» опублікував на своїх сторінках його фотографію в турецькому костюмі та з інструментом, зазначивши про концерти, які відбудуться 26, 28 та 29 грудня 1854 р. у Williams' Hotel. Також у статті розповідалося, що Алі з успіхом виступав перед Її Величністю Королевою Вікторією, а також у Парижі та Лондоні. Його нагороджено Першою муніципальною медаллю на Всесвітній виставці. Ще один вісник «The Goulburn Herald», що видавався в колонії Новий Південний Уельс, презентував концерт Суаля в «Royal Hotel», який відбувся 18 січня 1855 р. Він складався з власних творів Жана-Батиста Суаля, арій, варіацій на популярні пісні, фантазій та обробок, основаних на оперних темах й англійських та шотландських аріях. Спогади свідчать, що музикант мав значну популярність серед аристократичних кіл відвідуваних ним міст. «The Illustrated Sydney News» зазначає, що на честь видатного музиканта, котрий вирушав до Віндзора, влаштовано прощальний сніданок, на якому були присутні начальник поліції, відомий скрипаль Міска Хаузер, з яким Бен Су Аль разом виступав у Батерсті в лютому 1855 р., та військовий начальник, капітан Планкет. Публіку вражало нове, соковите та незвичне звучання туркофона, різноманітні акустичні відтінки цього інструмента, вона виявляла зацікавленість творчістю талановитого музиканта [5].

Будучи популярним, Бен Су Аль продовжував подорожувати: відвідав Маврикій, острови Французької Полінезії, мис Натал та мис Доброї Надії. Враження від цих мандрів композитор перетворює на предмет своїх музичних напрацювань, збірка яких дістала назву «Souvenirsde...». Радше за все, це була частина зібрання відомого, як «The Royal Album», презентовано в 1856 р. Принцу Уельському на честь королівського концерту. Офіційне видання цього збірника відбулося на початку 1860-х рр. у Парижі. Серед його творів був «The Goulburn waltz», що мав епіграф «A mesamisde Goulburn». Цілком імовірно, він написаний Бен Су Алем на згадку про відвідини ним містечка Гоулберн у Новому Південному Уельсі, про яке ми згадували вище. У 1858 р. Алі Бен Су Аль повернувся до Майсура, де ледь не став жертвою Індійської революції. Через незадовільний стан здоров'я приблизно в 1860 р. він повернувся до Франції, де активно видає власні твори. 27 березня 1865 р. Бен Су Аль, згідно з королівським наказом, влаштовує в Палаці Тюїльрі повноцінний концерт для

імператора Наполеона III та імператорської родини. На жаль, після 1865 р. жодних згадок про Алі Бен Су Аля знайти не вдалося. Серед істориків існує думка, що він зник безвісти під час свого чергового вояжу екзотичними країнами [6].

Ось так таємничо і незвично закінчилося життя талановитого музиканта, мандрівника й винахідника, людини, котра подарувала нам технічні довершення, що сприяли віртуозності саксофонного виконання. Адже його знаменитий «туркофон» був нічим іншим як саксофоном, дещо незвичної для класичного інструмента (окрім сопрано-саксофона) видовженої форми. Можливо, це зумовлено тим, що Алі Бен Су Аль спочатку навчався як кларнетист, і така форма інструмента була для нього зручнішою. А, можливо, він просто мав бажання здивувати публіку оригінальною музичною інновацією, надавши звичайному саксофону східного колориту. Проте головне — це витончена палітра звучання й нові технічні можливості, що передалися сучасному саксофонові від талановитого винаходу Шарля-Жана-Батиста Суаля. Слід також зазначити, що у 2000-х рр. ХХ ст. фірма «L.A. Sax», виготовила серію сімейства саксофонів видовженої форми, що нагадувала інструменти Бен Су Аля.

Висновки. Високий професіоналізм та неабиякий талант поєднувалися у творчій особистості Жана-Батиста Суаля. Його роль у сфері розвитку інструмента на початковому етапі складно переоцінити, він створив один з перших прецедентів успішного поширення саксофонного мистецтва у світі. Слід виокремити основні чинники, що стали ключовими в цій діяльності, серед них:

- активна концертна робота, що сприяла поширенню популярності саксофона як серед широкого слухача, так і професійних музикантів, відкриваючи нові виразні можливості;
- інженерні доповнення Бен Су Аля в конструкції саксофона значною мірою сприяли підвищенню його технічної досконалості, відповідно відкривали новий етап у розвитку віртуозних можливостей цього інструмента;
- широке визнання сприяло водночас популяризації творчості авторів, котрі присвячували свої композиції новоствореному інструментові;
- ініціативна виконавська практика певною мірою позитивно впливала на вдосконалення науково-теоретичних принципів саксофонної методики;
- створення авторських композицій з урахуванням техніко-акустичної специфіки інструмента — безцінний внесок до репертуарного доробку світової саксофонної школи.

Внесок Жан-Батиста як композитора — неоціненний. У репертуарному переліку для саксофона основою є його збірка «Souvenirsde...», що містить більше сорока авторських композицій для саксофона, які ніби переносять слухача в екзотичні країни, висвітлюють спогади Бен Су Аля. Серед яскравих композицій назвемо такі: для альт-саксофона та фортепіано «Caprice: Souvenir de la Nouvelle-Zélande» (1861), «Souvenir de Natal», «Souvenirs de Bade», «Souvenirs de France»; для сопрано-саксофона та фортепіано «Souvenirs d'Angleterre», «Souvenirs d'Australieet de Manille», «Souvenirs d'Écosse: Introduction, Variations sur «Charley is my darling» et Boléro», «Souvenirs de la Chine», «Souvenirs de L'Île Maurice», «Souvenirs de L'Inde: Andante, Air Malabarvarié, et Polonaise», «Souvenirs de L'Irlande», «Souvenirs de Java», «Souvenirs du Cap Bonne Espérance: Largo, Variations sur «The Irish Immigrant» and Polka»; для кларнета in B та фортепіано «Souvenirs de Bade».

Значним доробком Суаля є каприси на відомі оперні теми, написані переважно для альт-саксофона та фортепіано, серед яких «Caprice sur «Jenny L'Ouvrière»» (1861), «Caprice sur «La Dernière Pensée de Weber»» (1861), «Caprice sur «Le Prophète» de Meyerbeer» (1861), «Fantaisie sur «Don Giovanni» de Mozart», «Fantaisie sur «Il Trovatore» de Verdi», «Fantaisie sur «La Favorita» de Donizetti», «Fantaisie sur «La Sonnambula» de Bellini», «Fantaisie sur «Le Barbier de Séville» de Rossini», «Fantaisie sur «Lucrezia Borgia»» (1861), «Fantaisie sur «Robertle Diable» de Meyerbeer» (1861), «Grande Fantaisie Variéesur «Luciadi Lammermore»» (1861). Серед інших творів для саксофона відзначимо «Adieu, concertwaltz» для альт-саксофона та фортепіано, «Alexandre, polka-royale» для сопрано-саксофона та фортепіано, «Divertissement sur Une Ballade Irlandaise» для сопрано-саксофона та фортепіано, «Le Retour: Polka for soprano saxophone and piano» (1861), «Shanghai Redowa Waltz» для сопрано саксофона та фортепіано (1861) [5]. Усі твори вирізняються продуманою мелодійною лінією в поєднанні з тонкими динамічними градаціями; їх гармонічна основа має на меті передати специфічну картину тої місцевості, якій присвячена композиція. Хоча композиторський доробок Алі Бен Су Аля не значний за обсягом, утім, за рівнем художньої значущості він посідає високе місце в переліку репертуару для саксофона.

Перспективи дослідження. У подальших статтях планується приділити увагу аналізу специфіки розвитку саксофонного виконавства та спеціалізованого репертуару для цього інструмента в умовах становлення європейського музичного виміру. Ціннісна складова зазначених досліджень дозволить виявити взаємозв'язки між еволюцією саксофона як складовою мистецького простору, та

музичною стилістикою окремих часових відрізків загальноєвропейської культури.

Список використаних джерел

1. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку XX століття): монографія, 2-ге вид. переробл. / В. Богданов. — Харків : Харків юридичний, 2007. — 350 с.
2. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.01 / Ж. Дедусенко. — Київ, 2002. — 20 с.
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учеб. пособие / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1978. — 184 с.
4. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования / Ю. А. Усов // Проблемы музыкальной педагогики (отв. ред. М. А. Смирнов). — М. : Московская гос. консерватория, 1981. — 108 с.
5. [Ali-Ben-Sou-Alle] [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://trove.nla.gov.au/people/780052?c=people>. — Назва з екрана.
6. [AliBenSouAlle. Biography] [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.classicalmusicnow.com/absa.htm>. — Назва з екрана.
7. Bertocchi S. Le saxophone dans la musique savante occidentale [Електронний ресурс] / Serge Bertocchi. — Режим доступу: <http://asax.fr/saxophone-musique-savante-occidentale/>. — Назва з екрана.

References

1. Bohdanov V. O. Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy (vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX stolittia): monohrafiya, 2-he vyd. pererobl. / V. Bohdanov. — Kharkiv : Kharkiv yurydychnyi, 2007. — 350 s.
2. Dedusenko Zh. Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradyt-sii: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. 17.00.01 / Zh. Dedusenko. — Kyiv, 2002. — 20 s.
3. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh: ucheb.posobiye / Yu. A. Usov. — M. : Muzyka. 1978. — 184 s.
4. UsovYu. Sostoyaniye metodiki obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh i puti dalneyshego eye sovershenstvovaniya. / Yu. A. Usov. — Problemy muzykalnoy pedagogiki (otv. red. M. A. Smirnov). — M. : Moskovskaya gos. konservatoriya. 1981. — 108 s.
5. [Ali-Ben-Sou-Alle] [Electronic resource]. — Rezhym dostupu: <http://trove.nla.gov.au/people/780052?c=people>. — Nazva z ekrana.
6. [Ali Ben Sou Alle. Biography] [Electronic resource]. — Rezhym dostupu: <http://www.classicalmusicnow.com/absa.htm>. — Nazva z ekrana.
7. Bertocchi S. Le saxophone dans la musique savant occidentale [Res-sourceélectronique] / Serge Bertocchi. — Rezhym dostupu: <http://asax.fr/saxophone-musique-savante-occidentale/>. — Nazva z ekrana.

■ UDC 788.43: 7.07-05

Zotov D. I., postgraduate student Kharkiv State Academy of Culture, Poltava
diozotov@gmail.com

ALI BEN SOU ALLE (CHARLES JEAN-BAPTISTE SOUALLE) AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF THE EUROPEAN SAXOPHONE PERFORMANCE

The aim of this article is to reveal a life journey of the bright representative of French art — Ali Ben SouAlle (Charles Jean-Baptiste Soualle) and to follow suit of the evolutionary development of saxophone solo performance in the context of world music of the 19 — 20th centuries.

Research methodology. The author analyzed new issues in the modern Ukrainian musicological field.

Results. The role of Jean-Baptiste Soualle as a talented composer in the saxophone school is highlighted. The author demonstrates the importance of his contribution to the field of performing solo and methodological developments of French saxophone tradition. The paper considers the main formation stages of the creative person from the perspective of the artistic innovations in the contemporary European culture and reveals the contents of his contribution to the evolution of the French saxophone tradition. The periodization and specific character of Ben SouAlle's musical compositions, which have been an invaluable asset of the classical saxophone repertoire, are analyzed. The main features of the artistic heritage that influenced the development of the European saxophone performance are identified.

The paper has outlined the key features of Ali Ben Sou's creative portrait. He managed to create one of the first successful precedents of the movement of saxophone art in the world. The factors to the positive impact of Ali Ben Sou's saxophone in the first decade of its formation are an invaluable contribution to the repertoire of the saxophone school. They are the following: active concert activities that contributed to the rapid movement of the saxophone popularity among the mainstream audience and professional musicians, opening them to new expressive possibilities; engineering design saxophone contributed to the increase of its technical excellence, and accordingly opened a new stage in the development of virtuoso possibilities of the instrument.

Novelty. The main stages of the Ali Ben Sou's creative ways have been considered and analyzed for the first time.

The practical significance. These facts are certain musicological contribution to the Ukrainian scientific field and can be used in further studies in the theory of world music.

Key words: saxophone performance, French culture, Ali Ben SouAlle, European art.

Надійшла до редколегії 13.09.2016 р.

■ УДК 78.071.2: 78.01 (430) "16"

І. І. Коденко, аспірант, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

МУЗИЧНИЙ СМАК І СТИЛЬ У ТРАКТУВАННІ ЙОГАННА ЙОАХІМА КВАНЦА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ «VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLOTTE TRAVERSIERE ZU SPIELEN»)

Обґрунтовано роль трактату видатного музиканта в контексті досліджень культури бароко. «Досвід» Кванца є визначним не лише для його сучасників, але й набуває, починаючи із середини ХХ ст., нового прочитання у зв'язку з відродженням інтересу до виконання старовинної музики. Виявлено національні та виконавські особливості музичної культури бароко, необхідні для розуміння стильової інтерпретації.

Ключові слова: стиль, смак, музика бароко, національні та виконавські традиції.

И. И. Коденко, аспирант, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВКУС И СТИЛЬ В ТРАКТОВКЕ ИОГАННА ИОАХИМА КВАНЦА (ПО МАТЕРИАЛАМ «VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLOTE TRAVERSIERE ZU SPIELEN»)

Обоснована роль трактата выдающегося музыканта в контексте исследований культуры барокко. «Опыт» Кванца является значимым не только для его современников, но и приобретает, начиная с середины ХХ в., новое прочтение в связи с возрождением интереса к исполнению старинной музыки. Виявлено национальные и исполнительские особенности музыкальной культуры барокко, необходимые для понимания стилиевой интерпретации.

Ключевые слова: стиль, вкус, музыка барокко, национальные и исполнительские традиции.

I. Kodenko, postgraduate of Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

MUSICAL TASTE AND STYLE IN JOHANN JOACHIM QUANTZ'S INTERPRETATION (ACCORDING TO «VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLOTTE TRAVERSIERE ZU SPIELEN»)

The role of the work of the famous musician in the context of the research of Baroque culture is examined. J. J. Quantz's "experience" is remarkable not only for his contemporaries but since the mid-twentieth century has acquired the new understanding due to the revival of interest in ancient music performance. Ethnical and performing features of Baroque musical culture needed for understanding the stylistic interpretation are presented.

Key words: style, taste, Baroque music, ethnical and performing traditions.

Постановка проблеми. Барокова музика завжди зацікавлювала видатних композиторів і виконавців, кожен з котрих уважав своїм обов'язком збагнути її велич і значення для майбутнього мистецтва. Явище автентизму¹ — одна з найяскравіших сторінок в опануванні музики бароко.

Принципова особливість автентичного підходу — бажання сприймати музику зовсім інакше, без долучення романтичної концепції сприйняття бароко, що склалася в XIX — XX ст. Завдання автентизму полягає не у створенні зовнішньої атрибутики, а в повному переосмисленні романтичного погляду відповідно до першоджерела.

Інтерес до старовинної музики виник у Європі на поч. XX ст., коли активізувалось тотальне спрощення смаку і сприйняття музики. Напрямок «історичного виконавства» виник у 50-60-ті рр. XX ст. Музична спадщина попередніх епох у музичній культурі настільки значна, що в межах однієї музичної виконавської традиції опанувати її неможливо, тому це відбувалося поетапно, причому паралельно і в академічній, і в автентичній традиціях. І якщо на початку 50-х рр. XX ст. інтерес до автентичного виконавства посилювався, то лише наприкінці століття це надало помітний результат і створило протитягу академічній інтерпретації. Поки цей процес тривав, змінилося не одне покоління «автентистів», як і загальне уявлення про метод та сприйняття з позицій автентичної традиції. У музичному світі наявна жорстка спеціалізація не тільки в межах кожного виду інструмента, але і певного репертуару, пов'язаного з певним стилем, хронологією і певною країною. Центр уваги зміщується на виконавця-інтерпретатора, аранжувальника, розшифровщика, «законодавця» смаку і суворого зберігача чистоти стилю. Практично кожен композитор епохи бароко (Й. С. Бах, Г. Ф. Телеман, А. Вівальді) був видатним віртуозом-виконавцем. Немало з них володіли різними інструментами. Друскін підкреслює, що Кванц — професійний музикант і творчо обдарована людина [3, с. 42]. Серед композиторів були ще й такі, котрі писали для інших інструментів так, ніби це були їх основні інструменти.

Йоганн Йоахім Кванц — один із найвідоміших інструменталістів Європи, педагог, композитор, майстер з виготовлення флейт. Й. Кванц був різностороннім музикантом, котрий опанував різні музичні інструменти. Він відвідав різні країни, мав можливість оцінити мистецтво і стилі різних країн та націй. Ще за життя його цінували сучасники. У трактаті Й. Й. Кванца, авторитетного дослідника, законодавця стилів і смаків, пояснено, як правильно сприймати барокову музику.

¹ Автентизм — напрям у сучасній виконавській практиці, його основне завдання — максимально точно відтворити звучання музики ранніх епох, визначити відповідність сучасного виконання до уявлень композиторів минулого.

Мета статті — на основі вивчення трактату Й. Й. Кванца виявити національні й естетико-виконавські традиції в контексті музичної культури його епохи.

Основні естетичні відмінності бароко від інших стилів полягають у новому, раніше не відомому відчутті простору і часу. Для цього стилю характерне містичне співіснування просторових образів: від химер до ангелів, від темряви до світла, від бурі і шаленства до чіткості і безтурботності. У цих автентичних образах барокові композитори, разом з архітекторами, скульпторами і живописцями, відображають нескінченність і недоступність, роблячи її доступною для сприйняття. Слухачі повинні набути певних музичних навичок і здобути знання для розуміння музики, особливо давньої. Щоб утілити задум композитора і передати дух його епохи, важливо зважати на всі особливості виховання того часу (майстер-учень; сімейне музикування, ансамблева гра). У барокових композиціях домінувала музична риторика — добро і зло, радість і горе, жах і захват.

Для правильної інтерпретації музики бароко необхідно навчитися чути і мислити по-іншому, щоб зрозуміти природу бароко, її культуру, стиль і традиції. Важливо набути навичок барокового фразування, розуміння розстановки акцентів або афектів у музиці, вміти поєднувати символіку, філософію, поезію, риторіку, танець. По суті, кожен бароковий твір (порівняно з романтичними опусами) — надзвичайно емне музичне явище і джерело енергії, що живить усю культуру наступних століть. «Надмірність» барокового мистецтва, його удавана ускладненість, переважаюча тенденція до змішання, а не до чистоти стилю і жанру, сформували немалий резерв, запас, з якого культура потім змогла відібрати безліч рішень. Саме ця магістральна лінія бароко, з його підвищеними історичними, культурними і стильовими «перевантаженнями» багато в чому відповідає особливостям свідомості та культури нашого часу» [7, с. 237]. Присвятивши свою працю переважно флейті, Й. Й. Кванц сподівався, що «..розгорнута теорія про гарний смак у практичній музиці», яку він виклав у трактаті, буде корисною будь-якому музикантові [5, с. 33].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В. Ландовська — одна з перших, хто виокремлює феномен Early Music та обґрунтовує вплив і тяжіння до нього наступних пізніх стилів: «... Усе, що передувало Бетховенові, це все — «старовинна музика», і її виконання потребує наявності того, що відомо як слово «стиль»» [6, с. 90].

Сучасний дослідник В. Качмарчик зазначає, що Й. Й. Кванц був наймасштабнішою постаттю в європейському флейтовому мистецтві. Він заклав надійний фундамент німецької школи флейти на початку її формування (флейта траверсо була на той час новим інструментом, але Й. Й. Кванц уважав його перспективним). Згодом ці основи

успішно розвинули І. Г. Тромлець (1725–1805), А. Б. Фюрстенау (1792–1852), Т. Бьом (1794–1881). Оцінюючи трактат, дослідник називає його автора одним із творців естетики виконавства [4]. Головний парадокс полягає в тому, що з чим більшою кількістю обмежень стикається виконавець, тим вищим є рівень реальної творчої свободи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Й. Кванц неодноразово підкреслював: щоб урізноманітнити і відтінити інтерпретацію, слід зважати на індивідуальні смаки кожної нації. Через кілька століть Н. Арнонкур зазначив: «... стилістичні відмінності, які найактивніше проявилися в XVII ст., ґрунтувалися передусім на відмінностях менталітету — екстравертних італійців, котрі відкрито висловлювали свої радість і страждання, <...> і стриманих французів, наділених винятковою оперативністю мислення, шанувальників форми (в усьому). Італійці були практично творцями барочного стилю, театральність, необмежене багатство форм, фантастика і дивацтво якого ідеально збігалися з італійським характером» [1, с. 137]. «... У XVII ст. усвідомлювали, що в кожній нації — свій тип розуму, який формує її дух: поважний і величний в Іспанії, вільний і невимушений у Франції, сильний та імпульсивний в Англії, тонкий і ніжний в Італії, впевнений і незламний у Німеччині» [6, с. 95–96].

Науково-практичний аспект актуальності обговорюваної проблематики пов'язаний із вивченням давніх трактатів, інструментарію, самих виконань, мета якого — відкрити для слухача дивовижний світ старовинної музики. Трактат Йоганна Йоахіма Кванца «Досвід настанови щодо гри на поперечній флейті» — це універсальна праця, яка охоплює практично всі музичні аспекти і досягнення того часу, дозволяє відповісти на немало запитань виконання та розуміння музики XVIII ст. У згаданій розвідці продумано кожен крок виконавця, спосіб відтворення звучання музики ранніх епох і подано поради, як правильно слухати музику. Російський переклад здійснила С. Художнікова (2008)¹.

Багато в чому написанню такого трактату сприяли життя Й. Кванца в головних музичних центрах Європи, а також його подорожі і навчання за кордоном. К. Ф. Е. Бах, сучасник Кванца, зазначає: «... Й. Кванц, безперечно, був знавцем мистецтва і людини, мав відмінний смак, сформований у тривалих поїздках Німеччиною, Італією, Францією, Нідерландами та Англією, де слухав усіх видатних музикантів» [4, с. 20]. Відвідавши Італію і Францію, Й. Й. Кванц порівняв мистецтво двох країн, яких на той час уважали законодавцями всього

¹ Електронний варіант перекладу повного тексту трактату, здійснений у 2011 р., зберігається в бібліотеці Петрозаводської державної консерваторії ім. А. К. Глазунова.

модного і передового. Він писав: «Безперечно, що музика французів набагато краще підходить для їхніх досконалих танців, ніж для чогось іншого, а італійська музика, навпаки, сильніше впливає в грі і співі, ніж у танцях» [с. 18–19]. Трактатом Й. Й. Кванца послуговуються немало музикантів, котрі виконують старовинну музику¹.

Дух виконання значною мірою залежить від смаку музиканта, котрий повинен чітко розуміти, що хоче сказати своєю інтерпретацією. Існує безліч інтерпретацій однієї п'єси, і при цьому характер її зберігається. Дотримання артикуляції, динамічних відтінків, знання особливостей стилю забезпечують точну інтерпретацію.

Й. Й. Кванц немало говорив про стислість композицій як одну з умов краси. Розглядаючи мініатюри Кунау, Куперена, Рамо, слід підкреслити, що вони благородні і витончені — і в цьому їхня цінність, у цьому проявляється стиль композитора. У зв'язку із цим сучасний рояль ніколи не замінить барокового інструмента клавесин або тим більше клавикорд.

Вивчаючи концепцію Кванца щодо манер виконання², зазначимо: Кванц акцентує на тому, що додавання манер необхідне, оскільки мелодія збагачується, стаючи піднесенішою. Виконавець повинен мати гарний смак, щоб правильно застосовувати елементи, які можуть як поліпшити п'єсу, так і зіпсувати її. Останні слід застосовувати незначною мірою, використовуючи їх у кожному місці, з урахуванням афекту п'єси. Й. Кванц уважав, що виконання має бути чистим і виразним: музичні думки повинні бути пов'язаними один з одним, гарне виконання — виразним і відповідним до кожної пристрасті.

Розглянемо, як на прикладі співочого смаку Кванц класифікує різні манери співу основних національних вокальних стилів. Так, італійська манера співу «глибокодумна і вправна; вона хвилює і дивує, вона чарівна, виразна, з тонким смаком, приємним чином переміщує слухачів з однієї пристрасті в іншу» [5, с. 352]. У вокальному мистецтві Франції співаки — хороші актори; для них характерна речитативна манера співу, перебільшене виявлення пристрастей. Додавання «манер» рекомендовано композитором, тому виконавець не зобов'язаний розуміти гармонію.

¹ Ванда Ландовська (1879–1959) аналізує смаки і стилі епохи бароко в праці «Про музику». Трактатом цікавилася флейтистка Катерина Петеліна (висококласний музикант, здійснює автентичне виконавство і грає на флейті траверсо), вона користувалася прижиттєвим амстердамським виданням Кванца і повністю опанувала у своїй практиці всі описані ним прийоми. Наприкінці 70 — поч. 80 рр. XX ст. деякі розділи трактату переклав Фелікс Равдонікас; у цей час він виготовив перші флейти траверсо, знайшов ентузіастів і переконав їх спробувати грати в автентичній манері.

² Термін «Mannieren» Кванц використовує лише в значенні «прикраси», «мелізми».

У вокальній музиці Німеччини співаки намагалися висловити тільки слова, але не їх зміст. Елементи виконують просто і беземоційно. Не маючи гарного голосу від природи, вони не мали і хороших наставників. На думку Й. Кванца, у 1693 р. смак німців (особливо у вокальних композиціях) почав поліпшуватися після впровадження капелмейстером Куссері в Гамбурзькій опері італійського способу співу. Відомий Р. Кайзер своїми операми «оживив» новий стиль співу. Проте німецькі музиканти поєднали смаки різних країн, тому виконують не тільки німецькі, а й італійські, французькі й англійські опери мовою оригіналу.

Що стосується інструментального мистецтва, то, як зазначає Й. Кванц, різноманітність інструментів така значна, що забракне людських сил і життя, щоб навчитися «... розуміти їхні властивості та пов'язані з ними труднощі, щоб не приймати складне за легке і легке за складне» [5, с. 314]. Порівнюючи манеру гри різних країн, Кванц підкреслює, що манера гри італійців вільна, повна надмірностей, експресивна, складна у виконанні, потребує ґрунтового знання гармонії; вона радше дивує, ніж надає задоволення. Водночас французька манера гри навпаки — стримана, чиста у виконанні, але, на відміну від італійської манери, не потребує знань гармоній, оскільки елементи вказані композитором. Інструментальна музика німців є різноманітною і складною через безліч нот з трьома і більше хвостиками. Виконання їх відрізнялося стриманим темпом. Німці намагалися радше здивувати труднощами п'єси, ніж сподобатися.

Цікаві судження композитора про композиторський смак. Й. Кванц уважав: необхідно мати не тільки хороший смак і розуміння правил композиції, а й скласти уявлення про види та властивості кожної п'єси, яка може бути написана відповідно до смаків тієї чи іншої нації, з тим чи іншим задумом. Кожну п'єсу потрібно грати згідно з певним смаком. Так, у творах італійців більше зухвалості і сумбурних думок, ніж здорового глузду і порядку. «... У французів можна знайти те, що протилежне італійцям. Наскільки італійці мінливі в музиці, наскільки французи в ній постійні і стримані. Вони занадто пов'язані з певними характеристиками, які підходять для танців і застільних пісень, але не для серйозних творів: тому «нове» в них часто здається старим» [5, с. 344]. Французьку інструментальну музику вважали кращою. На думку музикантів (Кванц, Марпург, Маттезон, К. Ф. Е. Бах), французька інструментальна музика — стримана, точна і зрозуміла. Вона і стала законодавицею всієї барокової традиції.

Різниця смаків різних націй доволі помітна. Дві нації Нового часу (італійці та французи) — досить різні. Схильність італійців до

варіювання в музиці посприяла розвитку істинного смаку. Музика італійців — вільна, а французька — обмежена. Тому одні успішні в композиції, інші — у виконавстві. У Німеччині композиції гармонійні і повнозвучні, але позбавлені мелодійності та чарівності. Німці не мали власного смаку, що відрізняє їх від інших націй, але вони були здатні сприймати від інших щось хороше.

Критерії розмежувань смаку в трактаті Й. Й. Кванца різні стосовно музичного твору, виконавця, слухача. Той, хто хоче оцінювати музичний твір, повинен старанно вивчити правила композиції і мати хороший смак. Щоб скласти враження про виконавця, слід розуміти властивості його інструмента і труднощі, пов'язані з ним. Інструменталіст не може судити про інше, якщо він не грає на цьому ж інструменті. Для слухачів важливі чистота виконання, краса звучання, наскільки виконавець вільний у виконавстві, повнота передавання змісту твору.

Й. Й. Кванц уважав найкращим так званий «змішаний смак», оскільки його наставником тривалий час був скрипаль І. Г. Пізендель, котрий, крім скрипки, опанував спів в Італії і Франції, знав особливості національних стилів і був прихильником «змішаного смаку». На думку М. Лобанової, «... ідея «змішаного смаку», тобто поєднання ознак різних національних стилів, трапляється в Г. Перселла в передмові до тріо-сонат. На початку XVIII ст. її активно розвивали французи (Ж. Б. Морен). Теорію «змішаного смаку» обстоювали І. Маттезон, І. А. Шейбі, К. Ф. Е. Бах та ін. Німецькі композитори і теоретики» [7, с. 219]. «Змішаний смак <...>, не долаючи меж шанобливості, мабуть, відтепер може називатися німецьким смаком: не тільки тому, що німці перші знайшли його задовільним, а тому, що він уведений та існує протягом багатьох років у різних містах Німеччини, Італії, Франції, інших країнах» [5, с. 360–362].

Висновки. Бароко як стильова система являла собою конгломерат подібних стилів, національних традицій (італійської, французької, німецької) і естетичних теорій. Завдяки вивченню трактату Й. Й. Кванца, виявлені естетичні, національні і виконавські особливості музичної культури його епохи.

Період із середини ХХ-го і понині став «золотим віком» автентичного виконавства. Відроджуються забуті старовинні інструменти, розробляються старовинні прийоми гри. Виникає можливість історично правильно відтворювати штрихи, фразування, увесь виконавський арсенал відповідно до стилю бароко.

Перспектива подальших досліджень. Вивчення смаків і стилів старовинної музики потребує переосмислення стилістики і тонкощів інтерпретації творів композиторів минулого.

Список використаних джерел

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков [Электронный ресурс] / Н. Арнонкур [пер. по изд.: Nikolaus Harnoncourt, "Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis"]. Режим доступа: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzyka-yazykom-zvukov.html>. — 192 с. — Загл. с экрана.
2. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. [пер., и коммент. Е.Юшкевич] / К. Ф. Э Бах. — СПб. : Изд. Дом Earlymusic, 2005. — 169 с.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — М. : Музыка, 1982. — 380 с.
4. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство 18-19 столетия / В. П. Качмарчик. — Донецк : Юго-Восток, 2003. — 311 с.
5. Кванц Иоганн Иоахим. Опыт наставления по игре на флейте TRAVERSIERE. „Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen (Berlin, 1752)“ / Иоганн Иоахим Кванц [общ. ред. Т. С. Екименко; пер. с нем. С. И. Художниковой]; Петрозаводская гос. консерватория (академия) им. А. К. Глазунова]. — Петрозаводск : Изд-во Петр ГУ, 2012. — 416 с.
6. Ландовская В. О музыке / В. Ландовская. — М. : Радуга, 1991. — 435 с.
7. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.

References

1. Harnoncourt N. Muzyka yazykom zvukov / N. Harnoncourt [per. po izd.: Nikolaus Harnoncourt. "Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis"]. Rezhim dostupa: <http://www.earlymusic.ru/articles/4/21/muzyka-yazykom-zvukov.html>. — 192 s. — Zagl. s ekrana
2. Bach C. Ph. E. Opyt istinnogo iskusstva klavirnoy igry. Kniga pervaya. 1753 g. [per., i komment. E.Yushkevich] / Bach. — С. Ph. E. Bach SPb. : Izd. Dom Earlymusic. 2005. — 169 s.
3. Druskin M. S. Johann Sebastian Bach / M. S. Druskin. — М. : Muzyka. 1982. — 380 s.
4. V. Kaczmarczyk. P. Nemetskoye fleytovoye iskusstvo 18-19 stoletiya / V. P. Kaczmarczyk. — Donetsk : Yugo-Vostok. 2003. — 311 s.
5. Quantz Johann Joachim. Opyt nastavleniya po igre na fleyte TRAVERSIERE. „Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen (Berlin, 1752)“ / Johann Joachim Quantz [obshch. red. T. S. Ekimenko; per. s nem. S. I. Khudozhnikovoy]; Petrozavodskaya gos. konservatoriya (akademiya) im. A. K. Glazunova]. — Petrozavodsk : Izd-vo Petr GU. 2012. — 416 s.
6. Landowska W. O muzyke / W. Landowska. — М. : Raduga. 1991. — 435 s.
7. Lobanova M. Zapadnoyevropeyskoye muzykalnoye barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. — М. : Muzyka. 1994. — 320 s.

■ UDC 78.071.2: 78.01 (430) "16"

Kodenko I., postgraduate of Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

MUSICAL TASTE AND STYLE IN JOHANN JOACHIM QUANTZ'S INTERPRETATION (ACCORDING TO «VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLOTTE TRAVERSIERE ZU SPIELEN»)

The aim of this paper is to research the aesthetic, ethnical and performance traditions of musical culture during times of J.J.Quantz on the basis of his tractate. One cannot imagine reconstruction of the text intended for early musical instruments without examining the relevant scientific tractates providing insight into the problems of historical context, specialization when playing various musical instruments, studying the related kinds of art (dance, poetry, rhetoric). The ideas of the tractate should be the guide for the interpreter of compositions in an authentic manner.

Research methodology. The interpretation of baroque music is based on an integrated approach. The historical and typological one (M. Druskin, N. Harnoncourt) requires immersion in the historical context of the era. The interpretation one (N. Harnoncourt, V. Kaczmarczyk, W. Landowska, G. Leonhardt) provides the attentive concern to all J.J. Quantz's instructions relating to the performance principles. Developing the theoretical evaluation of J.J. Quantz's tractate in terms of "relevant intonation" (T. Verkin's concept) demands the textological method.

Results. The research of J.J.Quantz's tractate provides the key to understanding the philosophical and aesthetic principles of the epoch and adequate reconstruction of the samples of baroque music in performing arts in the 21st century. Thanks to the connection of the new and old ideas a real taste for understanding the ancient music and reconstructing the performing principles of the authentic style as a system is developed. J.J.Quantz's concept concerns not only the styles of the composers of the 17 — 18th centuries but also the musical tastes of the public, which is important for understanding while performing the ancient music.

Novelty. There was a revive of the research interest in J.J.Quantz's tractate in the new historical and cultural conditions of the 21st century. His concept gets a new reconsideration. Interaction of scientific and performance approaches gives the clue to the musicians — historically authentic performers to true interpretation of the phenomenon of Baroque music.

The practical significance. The aesthetic principles of J.J.Quantz and his contemporaries carefully collected and presented in his tractate are of great importance for adequate interpretation of Baroque music. The forgotten ancient tools are renewed and playing techniques of ancient music are developed.

Key words: style, taste, Baroque music, worldview, ethnical traditions.

Надійшла до редколегії 10.08.2016 р.

■ УДК [792.54:782.1]:781.68.09

Лян Цзітао, аспірант, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

**ОБРАЗ ЛОРИСА З ОПЕРИ У. ДЖОРДАНО «ФЕДОРА»:
ИНТЕРПРЕТОЛОГИЧНИЙ ВИМІР**

Здійснено інтерпретологічний аналіз партії Лориса з точки зору історичної динаміки та стильових засад. Досліджено історію створення опери, особливості стилю композитора, досвід перших виконань і сучасну практику. Аналіз найвідоміших вистав опери (виконання Е. Карузо, А. Меландрі, Дж. ді Стефано, П. Домінго) продемонстрував головування школи італійського вердівсько-веристського (за визначенням В. Тимохіна) бельканто. Доведено, що в роботі над пошуком інтонаційної виразності кожен виконавець знаходить власне темброве забарвлення голосу, відмінності виконавської партитури відображаються в трактуванні емоційної складової, темпів, агогіки.
Ключові слова: веризм, У. Джордано, Лорис, трактування вокального образу.

Лян Цзітао, аспірант, Харківський національний університет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

**ОБРАЗ ЛОРИСА ИЗ ОПЕРЫ В. ДЖОРДАНО «ФЕДОРА»:
ИНТЕРПРЕТОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС**

Проведён интерпретологический анализ партии Лориса с точки зрения исторической динамики и стилиевых принципов. Исследована история создания оперы, черты стиля композитора, опыт первых исполнений и современная практика. Анализ наиболее известных спектаклей оперы (исполнение Э. Карузо, А. Меландри, Дж. ди Стефано, П. Доминго) продемонстрировал главенство школы итальянского вердиевско-веристского (по определению В. Тимохина) бельканто. Доказано, что в работе над поиском интонационной выразительности каждый исполнитель находит собственную тембровую окраску голоса, различия исполнительской партитуры отражаются в трактовке эмоциональной составляющей, темпов, агогики.

Ключевые слова: веризм, У. Джордано, Лорис, трактовка вокального образа.

Lyian Tszitao, postgraduate student, Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

**THE ROLE OF LORIS IN UMBERTO GIORDANO'S OPERA "FEDORA":
AN INTERPRETOLOGICAL ASPECT**

The aim of this research is an interpretological analysis of the part of Loris from the point of view of the historical development and style principles.

The author examines the history of creation of the opera, the features of the composer's style, its first interpretations and current practice. The analysis of the most famous performances of the opera (with Enrico Caruso, Antonio Melandri, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo) demonstrates the leading role of the school of Italian "verismo-Verdi" belcanto (according to V. Tymokhin). It is proved that each opera singer finds his own voice timbre while working at the intonational expressiveness; the differences of the performance scores are reflected in the interpretation of the emotional component, tempo, agogics.

Key words: verismo, Umberto Giordano, Loris, interpretation of the vocal character.

Постановка проблеми. Ця праця пов'язана з дослідженням зразка італійського оперного мистецтва XIX ст. — опери Умберто Джордано «Федора». Нині вона є достатньо затребуваною на світовій сцені, хоча ставиться не надто часто. Основні носії інтерпретації, транслятори ідей усього постановочного колективу — виконавці головних ролей, серед яких слід особливо відзначити партію Лоріса як одну з ключових у прочитанні художньої концепції твору.

Інтерпретація оперної партії, у цьому разі партії Лоріса, може бути розглянута в декількох аспектах. Вона є явищем закінченим, яке сформувалося і посіло своє місце в історії оперного театру неповторною особливістю. Аналіз виконавських прочитань оперних партій, з одного боку, дозволяє звертатися до результату творчого пошуку окремого виконавця, а з іншого — розглядати конкретну версію як унікальну виконавську інтерпретацію, яка назавжди залишилася в історії опери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми опери як жанру, оперної вистави — одні з найрозробленіших наукових тем. Наведемо лише деякі джерела. Так, відоме дослідження В. Ванслова [3] присвячено музичній складовій, що визначає повноту і цілісність оперної дії. Б. Покровський [10] центральною постаттю оперного спектаклю вважає співака-актора. Дисертація Я. Іваницької [4] присвячена синтетичності оперного спектаклю; монографія О. Стахевича [11] являє собою багатоаспектний підхід до проблематики історії становлення стилю бельканто, його розвитку в італійському і загалом західноєвропейському мистецтві XIX ст. У дослідженні М. Черкашиної [16] розглядається музичний театр Белліні та Доніцетті як самостійне явище оперної історії, «перший етап розвитку італійської романтичної опери». Своєрідність італійського романтизму підкреслює А. Хохловкіна [14, с. 225–231]; Н. Андгуладзе [1] формулює постулати стилю італійського бельканто. На думку дослідників веризму (Л. Кирилліна, Л. Ярославцева, М. Гремплер [9; 17; 20]), його представники

змогли піднести звичайне, найчастіше бруталне, життя «маленької провінційної людини» до філософсько-узагальненої трагічної надсвідомості, близької до античної трагедії або середньовічної легенди. Щодо дослідження опер У. Джордано ([7; 8; 15; 18; 19]), основну увагу дослідники приділяють опері «Андре Шеньє», інші опери ще мають бути ретельно вивчені. Опера «Федора», можливо, і не стала настільки відомою в оперному репертуарі У. Джордано, як «Андре Шеньє», але, втім, є чудовим зразком його композиторського стилю. Цей твір часто називали «оперою однієї мелодії», маючи на увазі славнозвісну арію Лоріса «Amor ti vieta» з другого акту. Аналіз різних виконань опери, дослідження специфіки вокально-сценічного втілення образу є актуальним завданням інтерпретології.

Мета дослідження — здійснити інтерпретологічний аналіз партії Лоріса з точки зору історичної динаміки та стильових засад.

Виклад основного матеріалу дослідження. За всю історію існування опери «Федора» Умберто Джордано її сценічних утілень було достатньо багато. Головні партії на прем'єрі опери в 1898 р. виконали Джемма Беллінчоні й Енріко Карузо. У 1903 р. оперу поставили в Одесі. Існують класичні екранізації опери з Ренатою Тебальді і Джузеппе ді Стефано; Магда Олівєро та Маріо дель Монако, Мірелою Френі й Пласідо Домінго. Але щодо окремих арій із цієї опери, зокрема знаменитої арії Лоріса, то в ній перед публікою постає ціла плеяда видатних виконавців, які створили свою оригінальну вокальну інтерпретацію образу — Енріко Карузо та Беньямін Джильї, Хосе Каррерас і Пласідо Домінго, Маріо дель Монако та Лучано Паваротті, Giuseppe Giacomini і Fabio Armillato, Микола Гедда й Salvatore Fisichella, Vittorio Grigolo, Mario Lanza, Jonas Kaufmann, Angelo Loforese, Rafael Lagares, Jussi Bjorling, Donald Smith та ін.

Розглянемо стильові засади опери на прикладі другої дії (у Парижі). На прийомі в будинку подружки (княгиня Ольга) Федора зустрічає Лоріса, якого звинувачує в смерті свого нареченого. Але між ними виникають почуття, і Федорі хочеться вірити в невинність графа. Освідчення в коханні не перешкоджає рішенням Федори: незважаючи на те, що Лоріс зізнається у вбивстві, але обіцяє надати докази своєї правоти, Федора після прийому пише лист поліцейському Гречу, що підозрює Лоріса в нігілізмі й убивстві графа з політичних мотивів. Повернувшись, Лоріс показує княгині листи вбитого, з яких очевидно, що той був коханцем його дружини. Федора, розуміючи, що фатально помилилася, відвозить Лоріса на власну віллу у Швейцарії, щоб запобігти його арештові.

З появою на авансцені Лоріса і Федори в оркестрі звучить тема любові (з увертюри) і практично відразу — найзнаменитіша арія цієї

опери — «Amor ti vieta» («Любов тобі забороняє» або «Серцю не скажеш: ні, не люби!»). Неквапливий темп, спокійна терцева лірична висхідна початкова інтонація, використання переважно верхнього тенорового регістру (соль-ля), широкої мелодики, арфоподібного акомпанементу — усі ці стилістичні елементи складаються в єдиний ліричний образ типової веристської арії. Її інтонації (в оркестрі) ще звучать відлунням у подальшому діалозі Лоріса і Федори, але музична характеристика знову доволі стрімко змінюється — в оркестрі чутно дещо насторожені «сухі» акорди, які супроводжують непростий (речитативний) діалог головних героїв (пошуки правди, страшною для обох закоханих).

Ще більший контраст являє наступна сцена — чудова драматургічна знахідка композитора: розмова Лоріса Федори відбувається на тлі виконуваного на роялі ноктюрна. Тендітні, ліричні мелодії, ніжне звучання інструмента спочатку не суперечить ліричним висловленням дуету і навіть навпаки — потрапляє в інтонації обох партій. Виникає камерний і надзвичайно ніжний (через камерність супроводу) дует-згода (освідчення в коханні). Цікаво, що останні акорди ноктюрна збігаються з трагічним питанням Федори («Ти вбив Володимира?») і відповіддю Лоріса (Si — Так). Шок і несподіванка (Федора боялася почути цю правду) підкреслені стрімким переходом від камерного звучання рояля на сцені до оркестрового пасажу низьких струнних. Дія знову змінюється. Немов наслідуючи хвилювання головної героїні, піаніст на сцені (гість салону Ольги) виконує схвильовану швидку п'єсу (в партитурі позначений темп — *Allegro agitato*), а бравурні акордові фінальні пасажи збігаються з рішенням Лоріса довести Федорі свою невинність.

Інше Аріозо Лоріса є драматургічною кульмінацією другого акту. У ньому відбувається певна «розв'язка» — ситуація на деякий час прояснюється. Власне, Аріозо побудовано за принципом сцени з декількома мінливими епізодами: достатньо елегантний соль-мажорний епізод змінюється речитативнішим, темп прискорюється (розповідь стосується пригод колишнього коханого Федори), Федора не може в це повірити (її репліки схвильовані та пристрасні, стислі й гострі). Сцена читання Федорою листа, з якого вона дізнається всю правду про свого коханого (звучить на тлі соло скрипки), зумовлює виникнення в партії оркестру теми любові Федори і Лоріса. Композитор не затримує на ньому увагу слухача. Тембр низької віолончелі, яка солює (а потім — низьких мідних інструментів) є початком нового драматичного епізоду розповіді Лоріса, котрий надто переживає всю ситуацію. Другий акт є найпоказовішим у партії Лоріса. Так, наприкінці опери (сцена помираючої Федори) тема арії Лоріса з 2-го акту

звучить квінтесенцією складної гами почуттів, що становлять основу дії цього чудового твору.

Отже, підсумуємо: романтична стилістика веризму основана, передусім, на традиції опер Верді, хоча У. Джордано трактує драму насамперед як камерний (невелика кількість героїв, масових сцен, швидкий розвиток сюжету, прозора фактура порівняно невеликого оркестру) і ліричний жанр. Особистості, вчинки й емоції героїв «Федори», незважаючи на зовнішню заплутаність сюжету і деякі незручності, чіткі й зрозумілі. Це не оперні ампула, а реальні характери, виписані композитором з усією багатогранністю.

Незважаючи на те, що технічні вимоги до партій головних героїв достатньо невисокі, вони є надзвичайно самотніми. Партія тенора, більшою мірою лірична, має і драматичні моменти. Особливо яскравою є невелика арія «Amor di vieta», приголомшуючому ліризму якої не може чинити опір жодна слухачька аудиторія. Не випадково вже на прем'єрі ця арія двічі була повторена виконавцем партії Лоріса — Енріко Карузо (до речі, саме з прем'єрою цієї опери пов'язують початок світової слави співака). Цікаво, що У. Джордано ще до прем'єри побував на виступах Е. Карузо в опері «Паяци», що мала великий успіх. Знаючи, що композитор сидить в залі, Карузо, як він писав, «намагався співати якомога краще, щоб сподобається композитору» [2], бо сподівався, що той після вистави підійде до нього. У. Джордано тоді не пішов вітати тенора, однак, вочевидь, склав про нього певну думку. В. Тортореллі [13] вказує, що дебют Е. Карузо у виконанні опер У. Джордано відбувся в Міланській опері 10 листопада 1897 р. (опера «Обітниця»). Коли у 1897 році Сонцоньо вирішив зробити ставку на нову оперу У. Джордано «Федора», передбачалося, що в світовій прем'єрі повинні були взяти участь видатні співаки: баритон Дельфіно Менотті, Джемма Беллінчоні і Роберто Станьо (після sensationного успіху «Сільської честі», в якій подружжя виконували головні партії, Сонцоньо вважав, що їх участь буде добрим знаком і для визнання публікою «Федори»). Після непередбаченої смерті Станьо партію запропонували Е. Карузо. На прем'єрі у головних партіях виступали Дж. Беллінчоні та Е. Карузо, за пультом стояв композитор. Він згадував: «Чесно кажучи, спочатку я не надавав партії Лоріса особливого значення. На репетиціях всю увагу я приділяв Федорі: Беллінчоні володіла голосом ангела, що зійшов з небес на землю, і вимовою Елеонори Дузе. Тенор мене особливо не вражав: у нього було добре акцентування, але і тільки. Вдома ми з дружиною говорили про одну лише Беллінчоні. І коли вона запитувала мене про цього неаполітанця, я відповідав коротко: «Не псує, не псує». Але на прем'єрі Карузо змінився. Його голос зазвучав, як звучить гарна віолончель

в руках майстра. Ну хто б міг подумати, що він, виявляється, бог співу» [5, с. 60]. На прем'єрі перший акт публіка зустріла доволі обережно. Однак у другому акті, після виконання Карузо «Amor ti vieta» зал влаштував овацію. Кореспондент журналу «Ілюстраціоне» на наступний день написав: «Раптово в запаморочливому музичному русі настала спокійна фермата — зазвучала арія Лоріса, ніжна мелодія, заспівана чарівним голосом; мелодія ця є однією з найнатхненніших, що написані композитором, а голос — одним з найкрасивіших тенорових голосів, які нам доводилося чути. Цей нетривалий номер, оснований лише на п'яти віршованих рядках, публіка змусила повторити, а тенору Карузо влаштувала овацію ... У виставі брали участь блискучі виконавці; про Карузо ми вже згадали — протягом усієї опери він показав себе гідним захоплення співаком і толерантним актором. Кожна його фразавикликала гуркіт схвалення, кожен його сольний фрагмент — вибух оплесків» [5, с. 60–61]. Прем'єра «Федори» стала поворотним моментом у кар'єрі Карузо, а сама опера в найближчі кілька років була представлена по всій Італії, Європі й в усьому світі.

Розглянемо найвідоміші оперні вистави. У першому записі опери «Федора» (Мілан, 1932) партії головних героїв виконали зірки Джильда Далла Ріцца й Антоніо Меландрі — відомий ліричний тенор. Він виконав партію Лоріса в традиціях веристського оперного спектаклю — достатньо емоційно, з деякими наддривними інтонаціями, «риданнями» (не виписаними в партитурі). Його голос звучить рівно в усіх регістрах. Арію з другого акту він виконує безперервним звуком, що немов летється, у драматичних сценах голос звучить різноманітно: наддривно, різко, пристрасно, ніжно, речитативи він проспівує трохи швидше, ліричні розділи, навпаки, дещо розтягує, що підсилює емоційне враження імпульсивного героя.

Існують ще кілька доволі відомих аудіозаписів: Caniglia-Prandelli-Colombo / Rossi (1950); Tebaldi-Stefano, Sereni / Basile (1961); Di Stefano-Olivero-Mazzini / Annovazzi (1968); Del Monaco, Olivero, Gobbi; Tassinari-Tagliavini-Meletti / de Fabritiis; Olivero-Giacomini / Scaglia (17.2.1971).

Розглянемо виконання Дж.ді Стефано (1961). У його трактуванні Лоріс — пристрасний молодий персонаж, голосу якого властиві емоційний пафос і драматичзм. Співак славився виразним «ліпленням» фрази, вокальної лінії. На думку В. Тимохіна, ді Стефано належить до італійських тенорів післявоєнного періоду, котрі стали гордістю італійського вокального мистецтва, представляли вердіївсько-веристський (а не класичний бельканто) вокальний стиль, який посідає провідне місце в італійській співочій школі ХХ ст. Ді Стефано вдалося зробити заключну сцену смерті Федори справжньою кульмінацією

опери, навіть маючи за партнерку видатну Р. Тебальді, з якою вони створили досконалий художній ансамбль. Лоріс у виконанні Ді Стефано — справжній романтичний герой, палкий, імпульсивний, наділений глибокими почуттями. Дивна сила і натхненність ліричної експресії ді Стефано, котрий у ролі Лоріса досягає чудової рівноваги між пафосом і поетичною мрійливістю, драматичною піднесеністю й елегійною ніжністю. Особливо відзначимо фінал опери: перед моментом смерті Федори ді Стефано з такою гіркотою, запалом і надривом виконує фрагмент теми своєї арії (з 2-ї дії), що її початковий ліричний образ повністю трансформується. Він постає перед слухачами співаком яскравого темпераменту, відчуває і майстерно передає всі перипетії веристської ліричної драми, згідно з словами В.Тимохіна, «...підкорюючим, насиченим, масивним, вільним звуком, тонкою різноманітністю динамічних відтінків, потужними кульмінаціями і «вибухами» емоцій, багатством тембрових фарб» [12].

Інша відома вистава «Федори» — спектакль «Ла Скала», записаний в травні 1993 р., а потім випущена на ліцензійний диск. У головних ролях — Мірелла Френі (Федора) і Пласідо Домінго (Лоріс). П. Домінго вибудовує персонаж динамічно: від його перших інтонацій (вихід у 2-му акті) до фінальної сцени — величезна «прірва», динаміка почуттів і емоцій. З якою пристрасстю звучить його голос у драматичних сценах третього акту! Відзначимо важливі, на нашу думку, моменти в трактуванні образу співаком. П. Домінго співає партію Лоріса надзвичайно цілісно. Вокальний аспект партії не викликає нарікань. Його образ — живий і зворушливий. П. Домінго не любить демонструвати в партіях квазі емоційні голосові зусилля, «ридання», під'їзди до звуків. Щодо темпів, то їх артист відтворює з невеликим прискоренням, що, можливо, і сприяє єдності цього драматичного образу. Виконання Пласідо Домінго знаменитої арії «Amor ti vieta» є одним з найкращих. Голос співака звучить сильно і немов «наелектризований» почуттям, крім того — надзвичайно різноманітно. Особливими є сцена першої зустрічі з Федорою (у 2-му акті), любовний дует другого акту та сцена смерті (з третього акту).

Зазначимо, навіть у межах єдиної національної традиції і школи спостерігаються різні відтінки, що особливо простежується при порівнянні виконань арії Лоріса «Amor ti vieta». Порівняльний аналіз дозволив підсумувати спостереження щодо тембрового забарвлення, темпа, єдності вокальної лінії та жанрових домінант. Так,

- у спокійному темпі виконують арію Е. Карузо, Б. Джильї, Д. Сміт; трохи швидше — Ю. Бйорлінг, П. Домінго, М. дель Монако;

- ритмічною єдністю (тобто поступовістю розгортання широкої мелодійної лінії) характеризуються виконання Е. Карузо, Ю. Бйорлінга, Д. Сміта, Р. Віллазона;
- з ритмічними «відтягненнями», своєрідними ритмічними нерівностями виконують арію Е. Карузо, М. Ланца;
- образ вибудовується як єдина звукова хвиля, рух до кульмінації — у Б.Джільї, М.дель Монако; у Ф.Кореллі — навпаки, розвиток мелодійної лінії звучить з хвилеподібною динамікою (підхід до кульмінації, на якій голос немов «застигає»);
- рівне, єдине в різних регістрах звучанні голосу — у Б. Джільї, Ю. Бйорлінга, М. Ланца, Л. Паваротті, Р. Віллазона;
- у межах одного образу підкреслені різні жанрові нахили. Так, у виконанні Е. Карузо представлений мрійливий образ, елегійний — у Дж. Джакоміні, у Ю. Бйорлінга, М. Дель Монако простежується схвильованість, пристрасність, відкритість, але без емоційних перебільшень, у Ю. Бйорлінга можна виявити оповідальність; речитативність наявна у фіналі арії у виконанні Д. Сміта (особливо — у фінальній фразі «Ні, не люби!»); драматично трактують арію П. Домінго і М. дель Монако; як пісня любові звучить арія в Л. Паваротті, З. Бабія, Т. Бельтрана, Луїса Ліма, як гімн — у виконанні М. Гедди, Х. Каррераса.

Висновки. На основі вивчення музичної характеристики оперного образу виокремлено з усього різноманіття інтонаційної палітри головну, домінуючу інтонацію, що сприяє розумінню і розкриттю характеру персонажа. У партії це Лоріса передусім лірична терцова та речитативна інтонація, яка долучається під час драматичних моментів (причому, на нашу думку, це надзвичайно важлива для трактування образу інтонаційна сфера).

Протягом майже 120-річної історії сценічного існування опери У. Джордано «Федора» виникали видатні прочитання образу її головного героя. У творчості Е. Карузо, А. Меландрі, Дж. ді Стефано, П. Домінго, М. дель Монако, Дж. Джакоміні інтерпретації партії Лоріса відтворювалися в контексті новаторських ідей сучасного їм оперного театру. Аналіз найвідоміших вистав опери «Федори» доводить головування школи італійського вердіївсько-веристського (за визначенням В. Тимохіна) бельканто. Трактування італійських тенорів є найприроднішим і найяскравішим. Можливості людського голосу в передачі психологічних відтінків — невичерпні. Відчуття і розуміння звукової палітри в кожного виконавця індивідуальне, отже, і відтворення ними музичної думки, її звукове забарвлення також індивідуальне й унікальне. І це простежується в інтерпретації партії Лоріса видатними музикантами — Е. Карузо, А. Меландрі, Дж. ді Стефано,

П. Домінго. У пошукові інтонаційної виразності кожен виконавець знаходить власне темброве забарвлення в певний момент утілення музичного образу, що підтверджується різноманітними сценічними інтерпретаціями.

Нині триває активне сценічне життя «Федори», що свідчить про її життєздатність та актуальність для кожного наступного покоління артистів, постановників і слухачів. Інтерес до неї зумовлений глибиною авторського задуму, що породжує нові художні прочитання, множинність виконавських інтерпретацій образу Лоріса і потребує дослідження у сфері інтерпретології, що є перспективою подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Андгуладзе Н. Номо cantor / Н. Андгуладзе. — М. : Арграф, 2003. — 154 с.
2. Булыгин А. Карузо / А. Булыгин. — М. : Молодая гвардия. — 480 с. — (Жизнь замечательных людей).
3. Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение / В. Ванслов. — М. : ВТО, 1963. — 253 с.
4. Иваницкая Я. Оперный спектакль как семиотический объект : автореф. ... канд. ...искусствовед. : 17.00.03 / Я. А. Иваницкая ; Нац. муз. акад. Укр. им. П. И. Чайковского. — Киев, 2008. — 20 с.
5. Ильин Ю. Великий Карузо / Ю. Ильин, С. Михеев. — М. : Глаголь. — 264 с.
6. Карузо Э. [Электронный ресурс] / Э. Карузо. — Режим доступа: <http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/энрико-карузо.html>. — Загл. с экрана.
7. Кенигсберг А. Опера Джордано «Федора» [Электронный ресурс] / А. Кенигсберг. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/fedora.html>. — Загл. с экрана.
8. Кенигсберг А. Умберто Джордано [Электронный ресурс] / А. Кенигсберг. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/djordano.html>. — Загл. с экрана.
9. Кириллина Л. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм [Электронный ресурс] / Л. Кириллина. — Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm>. — Загл. с экрана.
10. Покровский Б. Размышление об опере / Б. Покровский. — М. : Сов. композитор, 1979. — 274 с.
11. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження / О. Стахевич. — Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. — 272с.
12. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века [Электронный ресурс] / В. Тимохин. — Режим доступа: <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/timohin.htm>. — Загл. с экрана.
13. Торторелли В. Энрико Карузо / В. Торелли ; пер. с итал. Н. В. Вишнева. — М. : Музыка, 1965. — 246 с.

14. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. — М. : Госмузиздат, 1962. — 368 с.
15. Цодоков Е. Опера Джордано «Федора» [Электронный ресурс] / Е. Цодоков. — Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/fedora.html>. — Загл. с экрана.
16. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / М. Черкашина. — Киев : Муз. Украина, 1986. — 152с.
17. Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX века / Л. К. Ярославцева. — М. : Золотое Руно, 2004. — 200 с.
18. Giordano U. [Электронный ресурс] / U. Giordano. — Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano. — Назва з екрана.
19. Giordano U. [Электронный ресурс] / U. Giordano. — Режим доступа: <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>. — Назва з екрана.
20. Grempler M. Rossini e la partia / M. Grempler. — Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. — P. 79–90.

References

1. Andguladze N. Homo cantor / N.Andguladze. — М. : Argraf, 2003. — 154 s.
2. Bulygin A. Caruso / A. Bulygin. — М. : Molodaya gvardiya. — 480 s. — (Zhizn zamechatelnykh lyudey).
3. Vanslov V. Opera i eye stsenicheskoye voploshcheniye / V.Vanslov. — М. : VTO. 1963. — 253 s.
4. Ivanitskaya Ya.A. Opernyy spektakl kak semioticheskyy obyekт: avtoref. ... kand. ...iskusstvovedeniya : 17.00.03 / Ya.A.Ivanitskaya ; Nats. muzyk. akad. Ukr. im. P.I.Tchaikovsky — Kiyev. 2008. — 20 s.
5. Ilin Yu., Mikheyev S. Velikiy Caruso / Yu. Ilin. S. Mikheyev. — М. : Glagol. — 264 s.
6. Caruso E. [el. resurs] / E. Caruso. — Rezhim dostupa : <http://www.uznayvse.ru/znamenitosti/enrico-caruzo.html> Enrico Caruso
7. Kenigsberg A. Opera Giordano «Fedora» [el. resurs] / A. Kenigsberg. — Rezhim dostupa : <http://www.belcanto.ru/fedora.html>
8. Kenigsberg A. Umberto Giordano [el. resurs] / A. Kenigsberg. — Rezhim dostupa : <http://www.belcanto.ru/giordano.html>
9. Kirillina L. Italiyskaya opera pervoy treti XX veka: ne tolko verizm [el. resurs] / L. Kirillina. — Rezhim dostupa : <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.html>
10. Pokrovskiy B. Razmyshleniye ob opere / B.Pokrovskiy. — М. : Sov. kompozitor. 1979. — 274 s.
11. Stakhevych O. Vokalne mystetstvo Zakhidnoi Yevropy: tvorchist, vykonavstvo, pedahohika: Doslidzhennia / O. Stakhevych. — K.: NMAU im. P. I. Tchaikovsky, 1997. — 272s.

12. Timokhin V. Mastera vokalnogo iskusstva XX veka [elektronnyy resurs] / V. Timokhin. — Rezhim dostupa : <http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/timohin.html>
13. Tortorelli V. Enrico Caruso / V. Tortorelli ; per. s italyan. N. V. Vishnevskoy. — M. : Muzyka, 1965. — 246 s.
14. Khokhlovkina A. Zapadnoyevropeyskaya opera. Konets XVIII — pervaya polovina XIX veka. Ocherki / A. Khokhlovkina. — M. : Gosmuzizdat. 1962. — 368 s.
15. Tsodokov E. Opera Giordano «Fedora» [elektronnyy resurs] / E. Tsodokov. — Rezhim dostupa : <http://www.classic-music.ru/fedora.html>
16. Cherkashina M. Istoricheskaya opera epokhi romantizma / M. Cherkashina. — K. : Muz. Ukraina. 1986. — 152s.
17. Yaroslavtseva L.K. Opera. Pevtsy. Vokalnyye shkoly Italii, Frantsii, Germanii XVII-XX veka / L. K. Yaroslavtseva. — M. : Zolotoye Runo. 2004. — 200 s.
18. Giordano U. [elektronnyy resurs] / U. Giordano. — Rezhim dostupa : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano
19. Giordano U. [elektronnyy resurs] / U. Giordano. — Rezhim dostupa : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>
20. Grempler M. Rossini e la partia / M. Grempler. — Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. — P. 79–90.

■ UDC [792.54:782.1]:781.68.09

Lyan Tszitao, postgraduate student, Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv
julia_nika73@ukr.net

THE ROLE OF LORIS IN UMBERTO GIORDANO'S OPERA "FEDORA": AN INTERPRETOLOGICAL ASPECT

The aim of this paper is an interpretological analysis of the part of Loris from the point of view of the historical development and style principles.

Research methodology. The research is based on the works concerning the history of opera (V. Vanslov, B. Pokrovskiy, M. Cherkashyna), in particular, Italian opera of the verismo period (Ya. Ivanytska, L. Yaroslavtseva, O. Stakhevych, A. Khokhlovkina, L. Kyrylina, M. Hrempler) and Umberto Giordano's operas (V. Tsodokov, O. Kenigsberg). The author uses the methods of the comparative interpretology based on the research of performance scores.

Results. The author examines the history of creation of the opera "Fedora", the features of the composer's style, its first interpretations and current practice. The analysis of the most notable performances of the opera (with Enrico Caruso, Antonio Melandri, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo) demonstrates the leading role of the school of Italian "verismo-Verdi" belcanto (according to V. Tymokhin). The results

indicate that even within a single national tradition and school there are different shades that are the most clearly heard when comparing various interpretations of the aria of Loris Amor ti vieta considered to be the gem of the opera. The author demonstrates that each opera singer finds his own voice timbre colour while working at the intonational expressiveness. The differences of the performance scores are reflected in the interpretation of the emotional component, tempo, agogics resulted in the unity of vocal lines and genre dominant ideas.

Novelty. The paper presents the first attempt to examine the history of the performances of the opera and analyze the interpretations of the character of Loris by such outstanding opera singers as Enrico Caruso, Antonio Melandri, Giuseppe Di Stefano, Plácido Domingo.

The practical significance. The study makes it possible to use the principles of comparative interpretology while analyzing the performance versions of the work.

Key words: verismo, Umberto Giordano, Loris, interpretation of the vocal character.

Надійшла до редколегії 22.08.2016 р.

■ УДК 78.071.2:784.2 "312"

Д. М. Маклюк, заслужений артист України, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

КОНЦЕПЦІЇ БАРИТОНОВИХ ПАРТІЙ ОПЕР ДЖ. ВЕРДІ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ

Виявлено композиторський задум баритонових партій в операх Дж. Верді. Досліджено історичну динаміку й етапи формування типу «вердівського баритона». Проаналізовано сучасну виконавську практику (виконання Л. Нуччі, Р. Брузона, В. Черноморцева, Х. Діаса, Д. Тилякоса, П. Домінго, Ж. Лучача, А. Маслакова та ін.), що підтвердила актуальність двох тенденцій: перша зберігає створені композитором амплуа, інша — децю трансформує їх за допомогою режисерських рішень або специфізації баритонового тембру (виконання баритонових партій тенорами, підкреслювання специфіки ліричного чи драматичного забарвлення голосу).

Ключові слова: опера, Дж. Верді, вердівський баритон, сучасна виконавська практика.

Д. М. Маклюк, заслуженный артист Украины, доцент, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНЦЕПЦИИ БАРИТОНОВЫХ ПАРТИЙ ОПЕР ДЖ. ВЕРДИ (СОВРЕМЕННЫЙ КОНТЕКСТ)

Выявлен композиторский замысел баритоновых партий в операх Дж. Верди. Исследована историческая динамика и этапы формирования типа «вердиевского баритона». Проанализирована современная исполнительская практика (интерпретации Л. Нуччи, Р. Брузона, В. Черноморцева, Х. Диаса, Д. Тилякоса, П. Доминго, Ж. Лучача, А. Маслакова и др.), подтверждена актуальность двух тенденций: первая сохраняет созданные композитором амплуа, вторая — несколько трансформирует их за счет режиссерских решений или спецификации баритонового тембра (исполнение баритоновых партий тенорами, подчеркивание специфики лирической или драматической окраски голоса).

Ключевые слова: опера, Дж. Верди, вердиевский баритон, современная исполнительская практика.

D. Makliuk, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor of the Department of Solo Singing, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

CONCEPTS OF THE PARTS FOR BARITONES IN GIUSEPPE VERDI'S OPERAS: TRADITIONS AND CURRENT CONTEXT

The paper deals with the analysis of the composer's idea of the parts for baritones in Giuseppe Verdi's operas. The author examines the historical

development and stages of forming the type of Verdi baritones. The current performance (L. Nucci, R. Bruson, V. Chernomortsev, J. Diaz, D. Tyliakos, P. Domingo, A. Maslakov and others) is analyzed. The results prove the relevance of two trends. The first one preserves the roles created by the composer. The second one transforms them to some extent due to the directors' decisions or specific character of the baritone quality of voice (performing the parts for baritones by tenors, emphasizing the specific character of lyrical or dramatic colour of voice). **Key words:** opera, Giuseppe Verdi, Verdi baritones, current performance practice.

Постановка проблеми. Сучасний оперний театр, зазнаючи впливу різних постановочних принципів, демонструє надзвичайно різноманітні рішення. Стосовно постановок класичних шедеврів або зберігається чистота стилю і жанру, або впроваджуються авангардні ідеї.

У контексті творчості Дж. Верді цікаво простежити стабільність чи змінність трактування усталених оперних амплуа. Виконання музики Дж. Верді потребує еластичності і гнучкості всього голосового апарату, різноманітності дихання в поєднанні з усіма видами атаки звука, а загалом — повного виявлення тембрального багатства голосу. Унікальні літературні джерела дозволили композиторові представити різні «вокальні диспозиції» в межах обраного театрального характеру і кожному з них надати особливого простору його сольних чи ансамблевих сцен. Загальновідомо, що баритонові партії у Верді — нове слово в історії опери. Низький чоловічий голос попередників Верді міг виконувати достатньо обмежений набір ролей — майже суто негативних або комічних персонажів. Верді вперше ставить баритон у центр опери і розкриває його надзвичайно багаті виражальні можливості в образах Макбета, Франческо Фоскарі, Симона Боканегра, Ріголетто, Жермона, Міллера, Яго. І кожна нова вистава, кожне наступне трактування цих образів пробуджує в слухачів неабиякий інтерес. Аналіз виконавських версій образів опер Верді видатними виконавцями сучасності є завданням цієї статті та зумовлює актуальність теми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукових розвідок щодо оперної творчості Дж. Верді надзвичайно багато. Так, еталонними й класичними вважаються монографії та дослідження Б. Асаф'єва [1], Б. Гнидь [7], Г. Галя [6], О. Соловцової [16], І. Іванової [10], О. Стахевича [17], О. Сакало [14; 15]. Серед наукових статей відзначимо праці М. Черкашиної [19], П. Воротинцева [5]. Унікальними і нині є матеріали автобіографії композитора [28], листи Дж. Верді у двох виданнях [3; 9] та італійське видання щодо його оперної творчості [27], енциклопедія М. Мугінштейна [13]. Виконавський контекст (матеріали щодо акторських, режисерських задумів) теж доволі

досліджений, що засвідчують, зокрема, монографія А. Буданова [2], публіцистичні матеріали [18; 20; 25], енциклопедія М. Мугінштейна [13]. Але сучасна практика постійно пропонує нові версії й актуальності набувають питання акторських амплуа, вокально-режисерських концепцій, нових трактувань вердівських образів.

Отже, **мета статті** — проаналізувати сучасні виконавські версії баритонових партій опер Дж. Верді. Матеріалом стали окремі вистави «Макбет», «Ріголетто», «Травіата», «Отелло», «Двоє Фоскарі» різних років.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі формування жанру музичної драми головну роль відіграють типи сильних (як негативних, так і позитивних) героїв і їхня музична характеристика, що потребувала нового підходу до співу. В епоху Верді «прекрасний спів» не домінував, основна увага зосереджувалася на характері. Щодо амплуа баритона, то він, по суті, був типом низького тенора, а ще на початку ХІХ ст. діапазон та теситуру сучасного баритона мав бас buffa. Від вердівського співака потребується двооктавний діапазон рівного звучання голосу з сильним верхом (діапазон соль малої октави–соль₁, висока теситура, верхня квінта) та можливістю відтворювати різні емоційні відтінки. У листах до своїх сучасників Дж. Верді неодноразово висловлював невдоволення виконавцями («Інтерпретація не відповідала моїм намірам» [9, с. 32]) та впевненість у єдності голосу й драматичного амплуа чи навіть головування театральної складової. Наприклад, виконавцеві ролі Фальстафа — баритону В. Морелю — композитор писав: «Вивчайте, замислюйтеся, скільки хочете, щодо віршів і слів лібрето, але не занадто акцентуйте на музиці... якщо образ дійової особи точно переданий, якщо слово у співі виражено точно, музика звучить природно, народжуючись, так би мовити, сама собою» [9, с. 485]. Отже, звернемося до основних вердівських баритонових героїв та проаналізуємо основні виконавські версії.

Так, Дон Карлос («Ернані») представляє амплуа суперника й аристократа. У його образі поєднуються і зарозумілість (таким він постає у фіналі І дії), і закоханість (у сценах-дуетах з Ельвірою), і здатність прощати (в аріозо «Я всіх прощаю»). Тембр представлений різнопланово — окремі елементи його партії (наприклад, у ліричному дуеті з Ельвірою) розміщені у високій теситурі, у фіналі 3 д. вперше звучать драматичні речитативи. Його аріозо «Ти, Ернані ...» з 2-ї дії передбачають партію Ріголетто. Суперники, подібні Дону Карлосу, є в операх «Альзіра», «Розбійник», «Битва біля Леньяно», «Корсар», «Трубадур». «Ернані» — перша опера, де баритон виконує, по суті, головну роль. Це набуло вираження в опері «Двоє Фоскарі», де образ

старого Франческо Фоскарі (одного з головних героїв) є найдраматичнішим¹. У «Жанні д'Арк» значно розширено роль батька Жанни, котрий виявляється провідним антагоністом, щоб драматичним баритонем урівноважити ліричний тенор короля-коханця. Паша Сеїд («Корсар») представлений суперником любові Гюльнар-Коррадо і подвійність його почуттів передана в арії (3 д.), що складається з ліричної та бравурної частин. Важливо те, що, починаючи з опери «Корсар», формується так званий «вердівський трикутник» (сопрано-тенор-баритон) та стверджується важлива роль останнього в оперній драматургії. Граф ді Луна («Трубадур»), крім ролі «суперника», втілює амплу «благородного баритона» (Л. Соловцова). Діапазон його партії сольмалої-соль1. Основний образ створюється дещо вигадливими інтонаціями, колоратурними прикрасами, властивими, наприклад, арії (2 д.). Типова для його амплу й «арія помсти» (фінал 1 д.) зі збігом ритму вокальної та інструментальної партій, високою теситурою. Образ Макбета («Макбет») — складний і суперечливий. Стосовно виконавця Варезе Верді зазначав: «Нехай фальшивить, це неважливо. Він підходить для партії своїм виглядом і своєю манерою співати» [23, с. 76]. Партія побудована на вокальній декламації, для неї характерні незначні інтервальні звороти, багаторазові повтори звуків, хроматизми. Саме декламаційний стиль уможливив продемонструвати поступове перетворення Макбета з героя (на початку опери) на лиходія. Образ Міллера («Луїза Міллер») представлений тембром ліричного баритона і відповідає амплу благородного батька. У його партії немає особливого драматизму, за винятком драматичного аріозо в останній дії. Подібне амплу — благородного батька — у Жермона («Травіата»), партія котрого сповнена благородних інтонацій, мелодійної співучості, розміреності. Уся його музика — лірична, навіть у 3 акті (сцена біля ніг умираючої Віолетти). Партія Ріголетто — одна з найскладніших у баритоновому репертуарі. Вона потребує неабиякого драматичного напруження і водночас м'якого забарвлення, яке передає любов батька. На відміну від попередніх опер Верді звучує діапазон баритона і виокремлює його верхню ділянку, яка зазнає основного навантаження. Співакові необхідно використовувати всі резерви фізичної і вокальної сили. Яскравість характеристики Ріголетто проявляється в багатогранному використанні принципів декламації. У музичній характеристиці окреслені три складові його натури: блазнювання (не-

¹ Сповнені трагічних передчуттів його перша сцена й арія «O vecchio cor che batti» («Старе серце, ти б'єшся»), потребують значного вокального, теситурного напруження сцена у в'язниці з Лукрецією та Якопо (2 д.) і заключна сцена (обрання нового Дожа).

зграбні мелодійні інтонації, пунктирний ритм, різкі акценти на слабких долях); любов до доньки (ліричні мелодії в дуетах із Джильдою) і трагічність (переважання декламаційної манери, драматичного монологу як способу висловлювання). Щоб підкреслити особливість партії Ріголетто, Верді навмисне надає низьким чоловічим голосам лише другорядні партії (Монтероне, Марулло). Трагічним є й образ Симона Боканегри («Симон Боканегра»). Його партія основана на поєднанні мелодійних і речитативних інтонацій. Зокрема, речитативність властива сценам з Амелією (дует з 1 д., Терцет з Амелією і Габріеле з 2 д., Фінальний квартет з 3 д., Сцена смерті Дожа у фіналі 3 д.). Стосовно складності партії Ренато («Бал-маскарад») Б. Шоу зазначає: «Партія баритона разом з каденцією складається з 210–220 звуків. Якщо не брати до уваги п'яти нот у каденції, яка ніколи не виспівується так, як написана, лише три ноти розташовані нижче за фа малої октави, у той час як 140 нот перебувають між сі-бемоль малої октави і соль першої октави. Нормальний баритон напружується майже до неможливості» [22, с. 179]. Дон Карлос («Сила долі») представлений доволі однопланово — ним рухає жага помсти. Діапазон партії b-g1 в повному обсязі використовується рідко (зокрема, у баладі з 2 д. голос обмежується діапазоном cis-fis1). Переважно музична характеристика героя — драматична («шалена» арія з 3 д., останній дует з Альваро з 3 д.). Щодо ролі Яго («Отелло») Верді зазначає: «Якби я був актором і мені потрібно було б грати роль Яго, я хотів би <...> бачити Яго розгубленим, недбалим, байдужим до всього, підозрілим, неприязним, котрий говорить добро і зло з однаковою легкістю, ніби зовсім не замислюючись над тим, що говорить, так що, якщо б хто-небудь дорікнув йому, сказавши: «Те, що ти говориш, те, що ти пропонуєш — підлість», — він зміг би відповісти: «Справді? Я цього не думав ... не будемо говорити про це» ... Якби мені довелося грати роль Яго ... я б надав його поведінці і манерам лінощів, недбалості: він байдужий до всього і до всіх. І хороше, і погане він говорить м'яко, беземоційно, ніби зовсім не думаючи про предмет розмови. І тому, якщо хтось раптом зловить його на брехні, він може відповісти: «Дійсно? Я й не помітив. Забудь, що я сказав». Подібна людина може обдурити кого завгодно, навіть певною мірою свою дружину» [9, с. 415].

Отже, безперечно, формуючи амплу, Дж. Верді затвердив особливий тип героя, якого почали називати «вердіївським баритоном»¹.

¹ Цікаво, до речі, що в епоху Верді такими були, і це очікувано, італійці. Однак на початку ХХ ст. до плеяди вердіївських баритонів належали американці Лоуренс Тіббет, Леонард Уоррен, Роберт Меррілл, Корнелл МакНіл, Хуан Понс и Шеріл Мілнс.

Орієнтований на деяких видатних співаків свого часу, цей тип голосу й образу був спрямований у майбутнє. Чи актуальний він у сучасній виконавській практиці? Однозначної відповіді надати не можна. Утім, співаки намагаються зберегти вердівські настанови. До таких виконавців, безумовно, належать Лео Нуччі та Ренато Брузон.

Серед безумовних знахідок Лео Нуччі — партія Ренато з опери «Бал-маскарад» (вистава Віденської опери на Зальцбурзькому фестивалі, 1990) та трагедійний образ Макбета (вистава Г. Віка, 1997, дир. Р. Муті). Р. Брузона критики називають «королем баритонів» [12]. Після дебюту в опері «Трубадур», він протягом своєї кар'єри співав у 19 вердівських операх, при чому немало з них записані декілька разів. Р. Брузон брав участь у виставі «Двоє Фоскарі» (після перерви в «Ла Скала», 1988), але одна з його найвідоміших партій — Макбет, яку він презентував у різних театрах світу приблизно 400 разів. Його Макбет («Ла Скала», дир. Р. Муті, 1997) — найдраматичніший персонаж, голос котрого звучить надзвичайно легко, звук рівний, але основою ролі є декламаційність, яка, за задумом композитора, і втілює поступове перевтілення героя в злодія. Слухач немов чує хід думок персонажа Брузона, що має вражаючий ефект. Такий самий і Яго у виконанні співака — він у захваті від власних інтриг, від того, що все вдається. До знаменитого «Credo» герой Р. Брузона виглядає майже блазнем, тому так вражає контраст. Хустино Діас (фільм-опера, 1986) теж створює образ підступного, але привабливого Яго. У його виконанні не відчувається злості, навпаки — повага до генерала, Дездемони, участь у проблемах Кассіо. Співак має приємний тембр і це підсилює ефект «Credo», що звучить так демонічно. Слід відзначити паузи, які співак тримає на словах «E poi? E poi? La Morte e il Nulla». І ще один виконавець — С. Лейферкус (запис 1993 р., дир. Myung-Whun Chung) у партії Яго — лиходій і нахаба, але не позбавлений деякого шарму, отже, можна сказати, що подібне трактування — це традиція.

До затребуваних вердівських баритонів належать англієць Ентоні Майклс-Мур (у його досьє — Ріголетто, Фальстаф, Симон Бокканегра, Яго, Жермон)¹, Марк Делаван² та ін. Дімітріс Тілякос (НДАТОiБ та паризька Opera Bastille, реж. Д. Черняков, дир. Т. Куртензіс, 2008) від-

¹ Наприклад, щодо його трактування образу Ріголетто преса відзначала, що співакові вдається бути ліричним (його кантілена — майстер-клас для молодих виконавців) та шокуючим водночас («сила його голосу жаклива/monstrous, що співпадає з майже зловісними рухами сценою» [24]).

² У виставі Пітсбурзької опери (2012) він виконував роль Ріголетто, яку вважав «найсамотнішою роллю в історії опери» [25].

творив настільки вдалий образ Макбета, що французький оперний журнал *Opera Magazine* писав: «Макбет — не тільки слабке створіння, яке покійно йде за своєю дружиною, пригноблений водночас може виявитися гнобителем, ролі ката і жертви не обов'язково розподіляться так, як нам здається на перший погляд. Запаморочливе відчуття падіння в безодню, створене з такою логікою і природністю, що початок антракту викликає досаду» [4].

Усталені ампула вердівських баритонів продовжують розвивати Борис Стаценко (наприклад, у блискучій інтерпретації образу Ріголетто), Інгвар Віксель (партія Ріголетто у фільмі-опері 1982 р.), Анджей Білецький (Ріголетто). Для виконання партії Жермона характерне додавання високих нот (наприклад, у дуеті з Віолетою у 2 акті), і цієї традиції дотримують немало виконавців. Так, В. Черноморцев (вистава Маріїнського театру, 2003, дир. В. Гергієв), котрий має об'ємний, наповнений голос, увиразнює класичну достойність цього образу. «Стриманий ліризм» відзначає Ю. Коваленко в трактуванні Ж. Жермона Володимиром Болдиревим [11]. Класично впевнений та стриманий цей образ подано в інтерпретації Корнеля Макнейла (фільм-опера, дир. Дж. Левайн).

Співаки, котрі умовно належать до іншої групи, дещо відходять від усталених ампула, акцентуючи на психологічному ускладненні ролі. Так, у концертному варіанті опери «Жанна д'Арк» («Нова опера», 2015) головує баритон Ілля Кузьмін. Його природно ліричний голос надає трактуванню образу Жака романтичних фарб, психологізму, багатоплановості, благородства, вишуканості. Є й інші приклади. Надає переваги символізації та алегорії режисер «Нової опери» В. Раку у виставі «Двоє Фоскарі» (1995). На його думку, інший сенс відкривається, якщо розглянути назву як дві основи в душі героя — як «полюси трагічного: червоне-біле, чорне-золоте, кров-влада, старість, пристрасть, смерть» [8]. Аналогічне символічне трактування — у виставі Д. Чернякова (Симон — Желько Лучач). Виконавець — майстер «тихих кульмінацій» — чуттєво передав задум режисера: смерть звільняє Симона зі сфери особистої душевної драми та перетворює на християнське примирення й просвітлення.

Інколи відчутний тембровий «ухил» змінює абрис ролі. Так, серед найвідоміших прикладів — спроба П. Домінго втілити баритоновий образ Симона Бокканегри. На нашу думку, у його інтерпретації (і це помітно в різних виставах) відчутна «тенорова основа», що, безумовно, докорінно змінює драматургічні рішення. Е. Умаров (Маріїнський театр, 2001) — власник м'якого, доволі ліричного тембру, отже, його Макбет людяніший; Анджей Білецький має шарм, тому його Ріголетто, можливо, дещо вишуканіше. Щодо

власного трактування партії Жермона, соліст Національної опери України Андрій Маслаков (вистава В. Пальчикова, Національна опера України, 2011) зазначає: «Мій герой — Жермон — сучасніший, досвідченіший у житті. Він жива людина з характером, який на сцені залежить від конкретного виконавця. Існує, звичайно, кліше образу, але не думаю, що Верді особливо про це піклувався. Я вдячний, що мені дозволено було показати його як цілком живу особистість, здатну на різні вчинки і на ситуативну реакцію не тільки як батька, а і як чоловіка» [18].

Висновки. Дж. Верді своєю творчістю докорінно змінив трактування партії баритона — у його операх це голос з двооктавним діапазоном рівного звучання, сильним верхом, наявністю високої теситури й емоційно різноманітний. Отже, здійснений аналіз трактування партій, які в операх Дж. Верді виконує баритон, засвідчив існування двох тенденцій: перша зберігає створені композитором амплу (так званий тип «вердівського баритона»), інша — дещо трансформує завдяки режисерським рішенням або специфізації баритонового тембру (виконання баритонових партій тенорами, підкресленню специфіки ліричного чи драматичного забарвлення голосу). Обидві тенденції зацікавлюють слухачів та сприяють розвиткові сучасної виконавської культури.

Перспективи подальших досліджень цієї теми пов'язані з детальнішим аналізом сучасного виконавського контексту вердівської оперної творчості та поглибленим вивченням виконавських концепцій окремих партій.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Верди. Эскиз монографии / Б. В. Асафьев // Избранные труды. — Т.4. — М., 1955. — С. 207–220.
2. Буданов А. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы) / А. Буданов. — М., Edinburgh : Нобель пресс, Lennex Corporation, 2013. — 176 с.
3. Верди Дж. Избранные письма / Дж. Верди. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1973. — 352 с.
4. Ваймер Д. «Макбет» Чернякова и Курентзиса: обзор французской прессы Верди [электронный ресурс] / Д. Ваймер. — Режим доступа : http://os.colta.ru/music_classic/events/details/9509/. — . 24/04/2009. — Загл. с экрана.
5. Воротынцев П. Феномен режиссерского сознания в творчестве Верди [электронный ресурс] / Петр Воротынцев. — Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-rezhisserskogo-soznaniya-v-tvorchestve-verdi>. — Загл. с экрана.

6. Галь Г. Джузеппе Верди и оперная драматургия / Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди : Три мастера — три мира. — М., 1986. — С. 309–457.
7. Гнидь Б. П. Нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж. Верді. Вердіївські співаки / Б. П. Гнидь. Історія вокального мистецтва. — Київ, 1997. — С. 46–53.
8. «Двое Фоскари» в «Новой опере». — Режим доступа : http://www.pochaopera.ru/?repertoire=i_due_foscari. — Загл. с экрана.
9. Джузеппе Верди. Избранные письма / Д. Верди. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1959. — 646 с.
10. Ивановна І. Історія опери : Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посіб. / Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. ; [ред. Марини Черкашиної]. — Київ : Заповіт, 1998. — 383 с.
11. Коваленко Ю. Баритон, задающий тон [електронний ресурс] / Ю. Коваленко // Харьковские известия. — Режим доступа : — <http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1189445.html>. — Загл. с экрана.
12. Москалец А. Ренато Брузон — король баритонов / А. Москалец. — Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/renato_bruzon,_korol_baritonov.html. — Загл. с экрана.
13. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы (1600–2000) / М. Мугинштейн. — Кн. вторая (1851–1900). — Екатеринбург : Антиверта при участии изд-ва Гуманитарного университета, 2012. — 615 с.
14. Сакало О. В. Іспанія у художньому житті Європи XVII-XIX століть та іспанська романтична драма у творчості Дж. Верді: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / О. Сакало. — НМАУ. — Київ, 1996. — 28 с.
15. Сакало О. Романтична драма та романтична опера : шляхи еволюції / О. Сакало // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник ; [ред. упор. І. А. Котляревський]. — Київ, 2000. — Вип.29. — С.160–170.
16. Соловцова Л. А. Дж. Верди / Л. А. Соловцова. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1986. — 397 (2) с.
17. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование / А. Стахевич. — Киев : НМАУ им. П. І. Чайковского, 1997. — 272 с.
18. Тараненко Л. «Украинский Карузо» [електронний ресурс] / Л. Тараненко // День. — 10.01. 2012. — Режим доступа : <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ukrainskiy-karuzo>. — Загл. с экрана.
19. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма / М. Черкашина. — Киев : Муз. Украина, 1986. — 152 с.
20. Черкашина М. Р. Необхідна єдність: «Травіата» Дж. Верді на Мюнхенському оперному фестивалі / М. Черкашина // Кіно — Театр. — 2001. — № 6. — С. 23.
21. Черкашина-Губаренко М. Р. Верди — флотилія на берегах Дніпра / М. Черкашина-Губаренко // Музика і театр на перехресті епох. — Т. 2. — Київ, 2002. — С. 24–28.
22. Шоу Б. О Верди / Шоу Б. // О музыке и музыкантах. — М. : Музыка, 1964. — С. 176–200.

23. Эсе Л. Если бы Верди вел дневник... / Л. Эсе. — Б. : Корвина, 1965. — 296 с.
24. Anthony Michaels Moore [электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.anthonymichaelsmoore.com/>. — Назва з екрана.
25. Croan Robert. Opera preview: A Verdi baritone, Mark Delavan is ready for «Rigoletto» [Электронный ресурс] / Robert Croan // Pittsburgh Post-Gazette. Режим доступа. — <http://www.post-gazette.com/ae/music/2012/10/03/Opera-preview-A-Verdi-baritone-Mark-Delavan-is-ready-for-Rigoletto/stories/201210030132>. — Назва з екрана.
26. Italian opera // The New Grove Dictionary of Opera ; [Ed. Sadie Stanley]. — 1992.
27. Hughes S. Famous Verdi's Operas: an analytical guide / S. Hughes. — Philadelphia, 1968. — 200 p.
28. Verdi. Autobiografia delle lettere a cura di A. Oberdorfer / Verdi. — Milano, 2005. — 476 p.

References

1. Asafyev B.V. Verdi. Eskiz monografii / B.V. Asafyev Izbrannyye trudy. — Т.4. — М. 1955. — S. 207–220.
2. Budanov A. Opera XXI veka zhanr «na grani»? (Stilisticheskii plyuralizm i/ili zhanry-gibridy v razvitiy sovremennoy opery) / A. Budanov. — М.. Edinburgh : Nobel press. Lennex Corporation. 2013. — 176 s.
3. Verdi G. Izbrannyye pisma / G. Verdi. — 2-e izd. — L. : Muzyka. 1973. — 352s.
4. Vaymer D. «Macbeth» Chernyakova i Currentzis: obzor frantsuzskoy pressy Verdi [el. resurs] / D. Vaymer. — Rezhim dostupu : http://os.colta.ru/music_classic/events/details/9509/. — · 24/04/2009. — Zagl. s ekrana.
5. Vorotyntsev P. Fenomen rezhisserskogo soznaniya v tvorchestve Verdi [el. resurs] / Petr Vorotyntsev. — Rezhim dostupu : <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-rezhisserskogo-soznaniya-v-tvorchestve-verdi>
6. Gal G. Giuseppe Verdi i opernaya dramaturgiya / Gal G. Brahms. Wagner. Verdi : Tri mastera — tri mira. — М.. 1986. — S.309–457.
7. Hnyd B.P. Novi vokalno-tekhichni ta vykonavski zavdannia, postavleni pered spivakamy tvorchosti G. Verdi. Verdiivski spivaky / B.P. Hnyd. Istoriia vokalnoho mystetstva. — К., 1997. — S. 46–53.
8. «I Due Foscari» («Dvoye Foscari») v «Novoy opere». — Rezhim dostupu : http://www.novayaopera.ru/?repertoire=i_due_foscari
9. Giuseppe Verdi. Izbrannyye pisma / G. Verdi. — М. : Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo. 1959. — 646 s.
10. Ivanova I. Istoriia opery : Zakhidna Yevropa. XVII-XIX stolittia : navch. posibnyk / Ivanova I., Kukol H., Cherkashyna M. ; [ped. Maryny Cherkashynoi]. — К. : Zapovit, 1998. — 383 s.
11. Kovalenko Yu. Bariton. zadayushchii ton [el. resurs] / Yu. Kovalenko // Kharkovskiyе izvestiya. — Rezhim dostupu : — <http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1189445.html>

12. Moskalets A. Renato Bruson — korol baritonov / A. Moskalets. — Rezhim dostupu : http://gazeta.zn.ua/CULTURE/renato_bruzon._korol_baritonov.html. — Zagl. s ekrana
13. Muginshteyn M. Khronika mirovoy opery (1600–2000) / M. Muginshteyn. — Kn. vtoraya (1851–1900). — Ekatiirenburg : Antiverta pri uchastii izd-va Gumanitarnogo universiteta. 2012. — 615 s.
14. Sakalo O.V. Ispaniia u khudozhnomu zhytti Yevropy XVII-XIX stolit ta is-panska romantychna drama u tvorchosti G. Verdi: avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznav. / O. Sakalo. — NMAU. — K., 1996. — 28 s.
15. Sakalo O. Romantychna drama ta romantychna opera : shliakhy evoliutsii / O.Sakalo // Ukrainske muzykoznavstvo : nauk.-metod. zbirnyk ; [red.upor. I.A. Kotliarevskiy]. — K., 2000. — Vyp.29. — S.160–170.
16. Solovtsova L.A. G.Verdi / L. A. Solovtsova. — 4-e izd. — M. : Muzyka. 1986. — 397 (2) s.
17. Stakhevich A. Vokalnoye iskusstvo Zapadnoy Evropy: tvorchestvo. ispol-nitelstvo. pedagogika : issledovaniye / A. Stakhevich. — K. : NMAU im. P. I. Tchaikovsky. 1997. — 272 s.
18. Taranenko L. «Ukrainskiy Caruzo» / L. Taranenko // Den. — 10.01. 2012. — Rezhim dostupu : <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ukrainskiy-karuzo>
19. Cherkashina M.R. Istoricheskaya opera epokhi romantizma / M. Cherkash-ina. — K. : Muz. Ukraina. 1986. — 152 s.
20. Cherkashyna M.R. Neobkhdna yednist: «Traviata» G. Verdi na Miunkhens-komu opernomu festyvali / M. Cherkashyna // Kino — Teatr, 2001, № 6. — S. 23.
21. Cherkashina-Gubarenko M.R. Verdi — flotiliya na beregakh Dnepra / M. Cherkashina-Gubarenko // Cherkashina-Gubarenko M.R. Muzika i teatr na perekhresti epokh. — T.2. — K.. 2002. — S. 24–28.
22. Shou B. O Verdi / Shou B. // O muzyke i muzykantakh. — M. : Muzyka. 1964. — S. 176–200.
23. Ese L. Esli by Verdi vel dnevnik... / L. Ese. — B. : Korvina. 1965. — 296 s.
24. Anthony Michaels Moore [el. resurs]. — Rezhim dostupu: <http://www.anthonymichaelsmoore.com/>. — Zagl. s ekrana
25. Croan Robert. Opera preview: A Verdi baritone, Mark Delavan is ready for «Rigoletto» / Robert Croan // Pittsburgh Post-Gazette. — <http://www.post-gazette.com/ae/music/2012/10/03/Opera-preview-A-Verdi-baritone-Mark-Delavan-is-ready-for-Rigoletto/stories/201210030132>
26. Italian opera // The New Grove Dictionary of Opera ; [Ed. Sadie Stanley]. — 1992.
27. Hughes S. Famous Verdi's Operas: an analytical guide. — Philadelphia, 1968. — 200 p.
28. Verdi. Autobiografia delle lettere a cura di A. Oberdorfer. — Milano, 2005. — 476 p.

■ UDC 78.071.2:784.2 "312"

D. Makliuk, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor of the Department of Solo Singing, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv
julia_nika73@ukr.net

CONCEPTS OF THE PARTS FOR BARITONES IN GIUSEPPE VERDI'S OPERAS: TRADITIONS AND CURRENT CONTEXT

The aim of this paper is to analyze the current performance interpretations of the parts for baritones in Giuseppe Verdi's operas (using the performances of "Macbeth", "Rigoletto", "La Traviata", "Otello", "I Due Foscari" of various years as an example).

Research methodology. The research is based on the monographs of A. Solovtsova, A. Stakhevych, P. Vorotyntsev, V. Budanov; the composer's autobiographical materials and correspondence; journalistic materials. The framework of the methodology is a comparative analysis of the performance interpretations. The principles of a comparative analysis can be used in the analysis of the performance interpretations of the chosen composition.

Results. The author examines the historical development and stages of forming the type of Verdi baritones and the current practice of its implementation. The research proves that while creating the roles Verdi shaped a special type of hero which became known as "Verdi baritones". Focused on certain outstanding singers of their time this type of voice and image was intended for the future and remains relevant in the current performance practice. There are L. Nucci, R. Bruson, J. Diaz, S. Leiferkus, A. Michaels-Moore, M. Delavan, D. Tyliakos among the popular Verdi singers. The singers of the other group (P. Domingo, I. Kuzmin, E. Umarov, A. Maslakov, A. Biletsky) extend away from the traditional roles towards their psychological complication.

Novelty. The relevance is proved of two trends in interpreting the baritone images of Giuseppe Verdi's operas in the current performance practice. The first one preserves the roles of Verdi baritones created by the composer. The second one transforms them to some extent due to the directors' decisions or specific character of the baritone quality of voice (performing the parts for baritones by tenors, emphasizing the specific character of lyrical or dramatic colour of voice). Both trends are of great interest to the audience and promote the development of modern performance culture.

The practical significance. The paper may be of a particular interest to the specialists in musicology, in particular opera researchers.

Key words: opera, Giuseppe Verdi, Verdi baritones, current performance practice.

Надійшла до редколегії 05.09.2016 р.

■ УДК 784.75:78.1.6

М. М. Фісун, викладач, Харківська гуманітарно-педагогічна академія, м. Харків

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА СОУЛУ

Виявлено виконавську специфіку соулу у творчій діяльності Р. Чарльза та Дж. Брауна. Висвітлено соціокультурні чинники формування соулу, наголошено на його національній та соціально-протестній сутності. Проаналізовано особливості виконавства в контексті соулу на рівнях звукоутворення, звукодобування, динаміки, артикуляції та драматургії. Висвітлено зв'язки соулу із госпелом на інтонаційному, структурно-композиційному й емоційно-образному рівнях. Продемонстровано наявність показової для соулу світоглядної позиції митця та комунікативної атмосфери, основою якої є єднання виконавця з аудиторією на ґрунті спільної культурної пам'яті та соціальних ідеалів.

Ключові слова: соул, виконавство, творча світоглядна позиція.

М. Н. Фисун, преподаватель, Харьковская гуманитарно-педагогическая академия, г. Харьков

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СПЕЦИФИКА СОУЛА

Виявлена исполнительская специфика соула в творческой деятельности Р. Чарльза и Дж. Брауна. Освещены социокультурные факторы формирования соула, подчеркнута его национальная природа и социально-протестная сущность. Проанализированы особенности исполнительства в контексте соула на уровнях звукоизвлечения, звуковедения, динамики, артикуляции и драматургии. Освещены связи соула с госпелом на интонационном, структурно-композиционном и эмоционально-образном уровнях. Продемонстрировано наличие показательной для соула мировоззренческой позиции творца и коммуникативной атмосферы, основой которой является единение исполнителя с аудиторией на основе общей культурной памяти и социальных идеалов.

Ключевые слова: соул, исполнительство, творческая мировоззренческая позиция.

M. N. Fisun, teacher, Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy, Kharkiv

PERFORMING SPECIFIC FEATURES OF SOUL

The performing specific features of soul are found out in the creative work of R. Charles and G. Brown. The paper deals with the social and cultural factors of soul shaping and highlights its national and social protest essence. The author analyzes the features in the context of soul performance in sound levels, voice production, dynamics, articulation and drama. The author considers the relations of soul with gospel at

intonational, structural and compositional, emotional and imaginative levels. The article demonstrates the presence of ideological position for the soul of the artist and communicative atmosphere, which is the basis of unity of the artist and the audience in terms of the shared cultural memory and social ideals.

Keywords: soul, performance, creative worldview.

Постановка проблеми. Увага до феномену виконавства, який у реаліях сучасності постає як неповторне відображення унікального творчого світу, актуалізує індивідуальне начало в контексті культури поч. ХХІ ст. Відбиваючи таку актуалізацію, соул водночас віддзеркалює притаманну сучасній культурі тенденцію мікстового єднання світового й національного художнього досвіду та водночас різних сфер музичного мистецтва — афро-американського фольклору, блюзу та джазу, сприяючи подальшому формуванню численних спрямувань музичної естради 2 пол. ХХ — поч. ХХІ ст.

Актуальність дослідження виконавської специфіки соулу зумовлена тим, що, незважаючи на його «стилепороджуючий» потенціал щодо сучасної масової музики, духовно-ціннісну близькість до української культури й орієнтованість української музичної естради на набуття світового досвіду, він не став компонентом проблемного поля вітчизняного музикознавства. Його спрямованість на вивчення засад музично-творчої діяльності, «яка характеризується єдністю цілей, змісту, принципів, засобів, методів і організаційних форм творчої самоактуалізації та самовираження музиканта як суб'єкта художньої культури й соціального середовища» [3, с. 5], актуалізує дослідження соулу, який ґрунтується на соціально-критичній світоглядній позиції виконавця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про дискретність і опосередкованість висвітлення питань феноменології соулу — особливостей голосоутворення, звуковедення, дихання, агогіки, динаміки, артикуляції, пластики, комунікації з аудиторією та сценічного іміджу. Так, публікації, присвячені соул-виконавцям, розміщені переважно в мережі Internet, подають інформацію біографічного змісту в публіцистичному стилі, нечисленні розвідки, у яких окреслено специфіку соулу, висвітлюють його в контексті естради [4], джазу та року [6]. Формування професійної вокальної естрадної освіти й вивчення естрадного вокалу сучасною українською вокально-педагогічною школою [1; 2] фактично не змінили дослідницької ситуації, пов'язаної з проблематикою соулу, оскільки специфіка соул-виконавства не виокремлюється із загального контексту естрадного співу. Проте вихід друком праць, зокрема дисертаційних [7], у яких дослідники звертаються до соулу у зв'язку зі спорідненими з ним явищами масової

музики, свідчить про формування тенденції виокремлення зі сфери поп-музики найяскравіших компонентів і спеціального їх дослідження.

Об'єкт статті — соул як явище сучасної масової поп-культури, предмет — виконавська специфіка соулу.

Мета статті — висвітлити особливості виконавства відомих соул-співаків Р. Чарльза та Дж. Брауна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соул є «відповіддю» мистецтва на зміни в культурі США кін. 1950-х рр. — активізацію процесу національної самоідентифікації, боротьбу за соціальні права негритянської спільноти та формування нового образу її представника, який ставав серцевиною художньої рефлексії й відбивав пошуки ціннісних орієнтирів, що відповідали новим ідеалам епохи [5, с. 29]. На їх декларативне вираження була спрямована діяльність Р. Чарльза, Дж. Брауна, С. Кука, У. Піккета, Р. Томаса, О. Реддінга, А. Франклін тощо. Проте соул, ще за часів свого становлення маючи потенційно прогресивний демократичний зміст [6, с. 72], виявив здатність до змістовної двоїстості та парадоксальної переорієнтації за умов комерціалізації мистецтва, жорстокої виконавської конкуренції та посилення значимості розважальної функції. Виразником цих тенденцій став детройтський соул — орієнтований зокрема й на «білу аудиторію», позначений послабленням соціально-протестних настроїв, розважальністю, семантично й образно близький до поп-культури, що характерне для творчості Д. Росс, М. Гея, М. Джексона, С. Уандера, Дж. Майкла, Е. Уайтхауса, Адель, А. Кіз, Дж. Кокера.

Проте за певних змістовних розбіжностей і різноманіття виконавських версій соул був музичною ідеологією, «... синетичним комунікативним феноменом, у якому під значним впливом джазу «естрадність» поєднувалася з корінною аутентикою. <...> взірцем відродження цінностей афро-американського демократичного імпровізаційного мистецтва, яке в рамках джазу (вже у bebop'і) схилилося до елітарності» [7, с. 6–7], основою якої слугував комплекс характерних ознак.

Вокальна домінанта соулу, що генетично сягає госпелів, і відсутність диференціації в негритянській культурі світських і релігійних основ зумовили синтез високої духовності й масової культури, що зацікавлювало аудиторію на рівні культурної пам'яті, надавало соціально-протестним закликам особливої піднесеності та містило значний потенціал комунікативного єднання виконавця й аудиторії.

Поєднанням госпелу, джазу та ритм-енд-блюзу в 1953 р. Р. Чарльз зі своїм оркестром і жіночою групою «Рейлетс» започаткував соул [6, с. 67], а переробкою госпелу «My Jesus is all the world to me» в лірично-інтимну пісню «I've got a Women» створив його перший взірець.

Пісня «I've got a Women» — яскравий зразок значущості мікродеталей виконання, котрі надають йому виняткової неповторності

й позачасової привабливості. Невибагливість мелодики та ритміки, обмежений діапазон, що в основному відповідає середньому регістру голосу виконавця — чинники важливості змістовно-семантичного значення комплексу засобів виразності на всіх рівнях виконання — звукодобування, звуковедення, артикуляції, агогіки, динаміки та драматургічного рельєфу.

Вокальна манера Р. Чарльза ґрунтується на мовному положенні співацького апарату, слабкому імпедансі, що створюється за допомогою нейтрального положення гортані [1, с. 7; 13] та широкій палітрі засобів: розмовне звукодобування («oh yeah», «night», «right»), зокрема наприкінці слів; носовий призвук; фальцет (на інтонаційних вершинах імпровізаційного характеру, «money», «she's my baby»); співкрик (shout), поєднаний із фальцетом; горловий, «відкритий» звук; гроулінг (частково) в кульмінації («She saves her lovin', just for me. Yeah, she loves me»); відсутність vibrato. Звуковедення у виконанні характеризується домінуванням глісандо — висхідних і низхідних мікропід'їжджань до звука, що утворюють нерозривну інтонаційну лінію; перериванням звучання наприкінці слів з глісандуванням та розмовністю. «Неакадемічність» цих прийомів — ефекивний засіб усунення меж між виконавцем й аудиторією та формування емпатичної комунікаційної атмосфери.

Стилі фрази в мелодії водночас із розмовним голосоутворенням спонукають виконавця до короткого дихання, фактично позбавленого опорності. Тривала імпровізація саксофона також є підставою для безопорного дихання, надаючи виконавцеві можливості відновити дихання.

На відміну від орієнтованого за фонемою «о» академічного співу [2, с. 54], естрадний характеризується формуванням голосних за фонемою «е» [там само], артикуляційною свободою й індивідуалізованістю. У виконанні Р. Чарльзом пісні «I've got a Women» індивідуалізованість артикуляції виявляється в: пришвидшеному співі-промовлянні («early in the morning», «way over town»); редукції голосних і приголосних наприкінці слів; підкресленому подовженні приголосних наприкінці слів («lover man»).

Динамічні коливання створюють хвилеподібну лінію — посилення динаміки до кульмінацій та послаблення з фактичним розчиненням звучності стають важливими чинниками драматургії.

Суттєвими драматургічними елементами в пісні є:

– початкове протягнене «Well» з висхідним мікроглісандо знизу до звука та подальшими філіруванням динаміки, низхідним мікроглісандо та паузою, що активізує увагу аудиторії. Цей «знак» початку виконання й багаторазові, семантично нейтральні, проте емоційно навантажені вигуки «oh yeah» використовувалися ще в госпелах,

у котрих священник такими закличками активізував процес спільної молитви;

– дві кульмінації («She saves her lovin', just for me. Yeah, she loves me» та «Oh, she's my baby, oh don't you understand. Yeah, and I'm her lover man»);

– імпровізація саксофона, яка створює респонсорну структуру, атрибутивну для госпелу. Це пробуджує культурну пам'ять аудиторії та максимально наближує співака до неї;

– багаторазове повторення коротких інтонацій наприкінці пісні з філіруванням звучності, що «розмиває» кордони твору та сценічну межу між виконавцем і аудиторією.

У створенні сценічного образу естрадного співака чи не найвагомішим чинником є тембр. Як «непоставлений, цілком сирий, такий, що вражає своєю немuzичністю і саме тому абсолютно надзвичайний» характеризує тембр Р. Чарльза І. Хижняк [6, с. 67].

Н. Дрожжина зазначає, що «вокальне мистецтво естради пронизане пафосом особистісного самовиразу» [1, с. 9]. Для Дж. Брауна сенс такого самовиразу був невід'ємним від долі та прав його нації. Л. Мархасев відзначає, що виконавець «рве душу піснею, як бідою, у будь-якому «госпелі», у будь-якому блюзі. Усьому він надавав характер ритуального заклинання, перед яким мають впасти всі перепони» [4, с. 195–196]. «Як найколеритніша фігура серед виконавців соул не тільки в музичному, а й у суспільно-політичному сенсі, він у потенціалі міг стати наступником Мартина Лютера Кінга й очолити боротьбу негрів за свої права. Однак поступово нав'язана масовою культурою настанова на гонитву за прибутком блокувала його соціальну активність» [6, с. 65].

Вербальний компонент соулу характеризується перевагою простої лексики, повторенням коротких фраз, словесних кліше й емоційних, змістовно нейтральних вигуків. З огляду на це, особливої важливості набувають нюанси звукодобування, звуковедення, агогіки, динаміки, акценти драматургії, що врзноманітнюють творчу інтерпретацію.

Так, виконання Дж. Брауном пісні «Please, please, please» має такі особливості: загальна близькість до белтінгу; речитативність у разі багаторазового повторення слів; розщеплення звука та драйв; фальцетна звучність, висхідні глісандо від висотно визначеного звука до звука без чітко визначеної висотності («baby», «so»), відкрите горлове звучання, розмовне звукодобування («I just wanna hear ya say») та субтони. Як до специфічних барв виконавець звертається до складного прийому вокальної техніки штробас (наприкінці пісні «Please, don't go»). Генетичні зв'язки з госпелом відбивають початковий вигук та

численні подальші вигуки «oh yea», що мають значення емоційних спонук.

Дискретність мелодики, що складається з дрібних інтонаційних структур — чинник глісандовості, слайдовості звуковедення. Ефект інтонаційного ковзання забезпечує виняткову злітність інтонацій, що компенсує нетривалість інтонаційних і ритмічних структур, спричиняє певну інтонаційну лабільність. Нетривалість інтонацій водночас із високим емоційним і динамічним тонусом, вигуками та імпровізаційними вокалізаціями зумовлюють застосування короткого, позбавленого академічної опорності, проте максимально повного дихання.

Артикуляційна специфіка виконання Дж. Брауна характеризується певною «недбалістю» вимови, пришвидшеним промовлянням слів, редукуванням складів, приголосних і голосних наприкінці слів.

Підвищений емоційний та динамічний тонус, створення загальної екстатичної атмосфери соул «успадкував» від госпелу. У пісні «Please...» високий рівень динаміки й експресії зумовлює специфіку драматургії емоційно-динамічного спаду. Повторюваність закликів «Please», дубльованих бек-вокалом, і мікроспади динаміки наприкінці кожного слова утворюють магічно-ритуальний ефект рівномірного хитання. Його потенційну нескінченність підкреслює й зниження теситури — до штробасу на піано.

Респонсорність, як ознака госпелу та соулу в цілому, виявляється в партії бек-вокалістів й утворює своєрідне відлуння «молитви» про кохання, що поділяється аудиторією та стає основою комунікацій-еднання.

На думку І. Хижняка, виконавську манеру Дж. Брауна вирізняла «нарочито груба манера виконання» [6, с. 63], основою якої був хрипливатий тембр з «драпанням».

Інша, соціально активна, пасіонарна грань творчої установки виконавця виявляється в пісні «Say it loud: I am black and I am proud», яка стала своєрідним гімном національного самоствердження негритянської спільноти та водночас знаком радикальних змін у культурі США.

Декларативна позиція виконавця як національного трибуна у звукодобуванні виявлена в речитативності, лабільності інтонації; scream'і, заклинах-криках невизначеної звуковисотності з драйвом у техніці белтинг; висхідних глісандо від звука визначеної висоти до звуків без визначеної висотності; розмовному звукодобуванні, зокрема наприкінці слів.

Специфічні ознаки звуковедення в пісні «Say it loud: I am black and I am proud» зумовлені: глісандуванням, обриванням звучання наприкінці слів та інтонаційним зниженням наприкінці слів і переходом до розмовності.

Мелодика та ритміка пісні ґрунтуються на багаторазовому повторенні коротких, перерваних паузами, закличних інтонацій. Це посилює значення численних нюансів виконання на різних рівнях: артикуляційному — пришвидженої вимови й вільного словообривання, оскільки зміст словесних кліше розкривається завдяки їх повторюваності, темпоритму — прийомів агогіки, на рівні творчої позиції та іміджу виконавця — граничної енергетики, екстравертності й емоційності.

За умов дискретності мелодики та ритміки послаблюється значення техніки дихання, котре не потребує опорності й витривалості, та посилюється роль бек-вокалу. Дублювання фраз виконавця, з одного боку, віддзеркалює показове для соулу значення респонсорності. З іншого — розмовне звукодобування, граничне посилення динаміки й виняткова темброва різнобарвність бек-вокалу надають йому статусу хору — голосу народу. Загалом це формує показову для соулу комунікаційну ситуацію — злиття виконавця й аудиторії заради єдиних соціальних ідеалів.

Ліричний, комерціалізований варіант соулу з кінця 1960-х рр. демонструє виконавство С. Уандера. При домінуванні естрадної манери, воно характеризується чіткістю інтонації (на відміну від інтонаційної несталості «раннього» соулу) й артикуляції, звукоутворенням із середнім імпедансом під час дихання на опорі, плавністю голосоведення та рівністю звучання голосу в різних регістрах. Зберігаючи зв'язки з раннім соулом, співак звертається до «підтяжок» до звука, головню в імпровізаціях, мелізматичних вокалізацій-імпровізацій (*runs*) на одному складі та доволі тривалому диханні, що містять знаки культурної пам'яті як осучаснені версії юбіляцій у госпелах. На відміну від раннього соулу, співак надає меншого значення респонсорності — бек-вокал є не «відповіддю», а підтримкою виконавця. Виконавство співака також характеризується тонкою технікою філірування звука та загальною проникливою, лірично-інтимною творчою настановою, у якій соціальні, протестні спрямування не відіграють провідної ролі.

Висновки. Синтезувавши розмаїття інтонаційних і ритмічних джерел, знаків культурної пам'яті, соул у численних інтерпретаціях увійшов у культурний простір 2 пол. XX ст., зумовивши формування різноманітних спрямувань поп-культури та зберігаючи показові ознаки на всіх рівнях виконавства як у цілості, так і в часткових виявленнях. Висвітлення специфіки проявів ознак соулу у виконавській практиці 2 пол. XX ст. — поч. XXI ст. та формування уявлення щодо особливостей його онтології і взаємодії з іншими напрямками сучасної музики становить перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. ... дис. канд. мистецтвозн.: 17. 00. 03. / Н. В. Дрожжина ; ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : 2008. — 16 с.
2. Дрожжина Н. В. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. В. Дрожжина // Вісник ХДАДМ, 2009. — № 3. — С. 50–59.
3. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф дис. ... канд. мистецтвозн.: 26. 00. 01. / Т. В. Зінська. — НАКККиМ. — Київ : 2011. — 16 с.
4. Мархасев Л. В легком жанре: Очерки и заметки / Л. Мархасев. — Л. : Сов. композитор, 1984. — 280 с.
5. Уманець О. В. Проблема культурної пам'яті в художніх пошуках сучасності / О. В. Уманець // Матеріали ХІІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Людина, культура, техніка в новому тисячолітті», 20–21 вересня 2011 р., Харків. — Харків : Національний аерокосмічний університет ім. М. Є. Жуковського «ХАІ», 2011. — С. 29–30.
6. Хижняк І. Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность / И. Хижняк. — Київ : Молодь, 1989. — 296 с.
7. Яркіна І. Ю. Вокальний ансамбль у стилі фанк: автореф. ... дис. канд. мистецтвозн.: 17. 00. 03. / І. Ю. Яркіна. — ХНУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : 2016. — 17 с.

References

1. Drozhzhyna N. V. Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady: avtoref. ... dys. kand. mystetstvozn.: 17. 00. 03. / N. V. Drozhzhyna ; KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv : 2008. — 16 s.
2. Drozhzhyna N. V. K voprosu metodiki issledovaniya estradnoy tekhniki peniya / N. V. Drozhzhyna // Visnyk KhDADM, 2009. — № 3. — S. 50–59.
3. Zinska T. V. Muzychno-vykonavske mystetstvo v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolittia: avtoref dys. ... kand. mystetstvozn.: 26. 00. 01. / T. V. Zinska ; NAKKKiM. — Kyiv : 2011. — 16 s.
4. Markhasev L. V legkom zhanre: Oчерki i zametki / L. Markhasev. — L. : Sov. kompozitor. 1984. — 280 s.
5. Umanets O. V. Problema kulturnoi pam'iaty v khudozhnikh poshukakh sучasnosti / O. V. Umanets // Materialy ХІІІ Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii «Liudyna, kultura, tekhnika v novomu tysyacholitti», 20–21 veresnia 2011 r., Kharkiv. — Kharkiv : Natsionalnyi aerokosmichnyi universytet im. M. Ye. Zhukovskoho «KhAI», 2011. — S. 29–30.
6. Khizhnyak I. Paradoksy rok-muzyki: mify i realnost / I. Khizhnyak. — Kyiv : Molod. 1989. — 296 s.
7. Yarkina I. Yu. Vokalnyi ansambl u styli fank: avtoref. ... dys. kand. mystetstvozn.: 17. 00. 03. / I. Yu. Yarkina ; KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv : 2016. — 17 s.

■ UDC 784.75:78.1.6

Fisun M. N., teacher, Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy, Kharkiv
vesnyanka@meta.ua

PERFORMING SPECIFIC FEATURES OF SOUL

The aim of the paper is to consider the specific features of soul performance by the well known soul signers R. Charles and George Brown.

Research methodology. The principles of the comparative approach and musicological interpretative stylistic analysis are the methodological basis of the article.

Results. The author analyzes the features in the context of soul performance in sound levels, voice production, dynamics, articulation and drama. Such specific features as conversational status and sound phonation of signing apparatus, slight impedance, nasal side-tone, head-voice, shout way of signing, throaty open sound, growling, glissando domination, sound disruption with conversational phonation, short breathing, acceleration of words utterance, reduction of sounds in the end of words, accent on uttered vowel sounds, existence of informative neutral loud sounds, unclear limits (bounds) of performance with multiple repetition of intonations and sounds intensity and "messa di voice", characteristic features of voice quality have been specified in R. Charles's performance manner at various levels of performance art.

Active social standing (approach) of performance as well as specific features of vocal technique (closeness to belting, sung dialogue, sound spelling, heads-voice, shout, uprising glissando without vivid highness of sound interruption, conversation manner of sound phonation, sub-tones, labile intonation, short breathing) are the characteristic features of George Brown's performance art. Voice qualities (throatiness, spelling), responsory (due to back-vocal), meaningfulness of improvisational shouts, extremely high dynamic and emotional tonus, extraordinary energy and extraversion are specified as the characteristic features of the signer.

The article demonstrates the presence of ideological position for the soul of the artist and communicative atmosphere, which is the basis of unity of the artist and the audience in terms of the shared cultural memory and social ideals.

Novelty. The paper presents an attempt to examine the performing specific features of soul in Ukrainian musicology.

The practical significance. The research has important implications for further developments of phenomenology and ontology of the soul specific character and its modifications in the contemporary Ukrainian variety art.

Key words: soul, performance, creative worldview.

Надійшла до редколегії 16.08.2016 р.

■ УДК 782.1:78.071.2

Чжанчен Тан, асистент-стажист, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

ПАРТІЯ СЕНЕКИ В «КОРОНАЦІЇ ПОППЕЇ» К. МОНТЕВЕРДІ: ДРАМА В МУЗИЦІ

Розглянуто партію Сенеки з останньої опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї». Створену для баса в часи домінування на оперній сцені високих голосів, її можна вважати однією з перших у басовому репертуарі, що характеризуються цілісністю музичної концепції. Виявлено її новизну, надзвичайну для оперного жанру періоду його становлення, котра полягає в динаміці розкриття образу, складній градації почуттів, розширеній музичній характеристиці з ознаками лейтінтонаційних та лейтритмічних комплексів, спробі переосмислення оперного амплуа стосовно сценічного характеру.

Ключові слова: опера, партія, амплуа, характер, драма.

Чжанчен Тан, ассистент-стажер, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

ПАРТИЯ СЕНЕКИ В «КОРОНАЦИИ ПОППЕИ» К. МОНТЕВЕРДИ: ДРАМА В МУЗЫКЕ

Рассмотрена партия Сенеки из последней оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Созданная для баса во времена доминирования на оперной сцене высоких голосов, она может считаться одной из первых в басовом репертуаре, характеризующихся целостностью музыкальной концепции. Выявлена ее новизна, чрезвычайная для оперного жанра периода его становления, которая заключается в динамике раскрытия образа, сложной градации чувств, расширенной музыкальной характеристике с чертами лейтінтонационных и лейтритмических комплексов, попытке переосмысления оперного амплуа с акцентом на сценическом характере.

Ключевые слова: опера, партия, амплуа, характер, драма.

Zhangcheng Tang, assistant lecturer, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

THE SENECA'S VOCAL PART AT C. MONTEVERDI'S L'INCORONAZIONE DI POPPEA ("THE CORONATION OF POPPAEA"): DRAMA IN MUSIC

This article examines the Seneca's vocal part from C. Monteverdi's last opera "The Coronation of Poppaea", which was created in the days of high range operatic voices predominance. It can be considered as one of the first in the bass repertoire, which impresses with its wholeness of the musical concept's implementation. The author reveals its novelty, which is extraordinary for an opera genre period of its formation. The

novelty lies in the complex of the following components: the dynamics in the elucidation of the artistic image, subtle gradations of feelings, enhanced musical characteristic features, the traits of leit-in tonational and leit-rhythmical complexes, and the attempt to rethink the opera role as a stage character.

Key words: opera, vocal part, role, character, drama.

Постановка проблеми. Утілення музичного задуму композитора в сценічному образі — це питання й нині цікавить фахівців різних спеціальностей: від оперних виконавців до режисерів-постановників. Роль аналітичного осмислення особливо зростає в умовах «повернення» до сценічної практики багатьох творів, які вважалися або втраченими, або забутими. Імена А. Вівальді, К. Монтеверді та інших авторів були знову відкриті на зламі XIX–XX ст. завдяки інтересу до стародавньої музики, що раптово виник та надалі продовжився в автентичних дослідах другої половини XX ст., коли відбулася справжня революція в підходах щодо розуміння старовинних оперних зразків. За популярністю в слухацької аудиторії та професіоналів оперна творчість Клаудіо Монтеверді посідає одне з провідних місць. Про це свідчать не тільки численні варіанти сценічних постановок трьох його опер — «Орфея», «Повернення Улісса», «Коронації Поппеї», але і їх активне вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема опери XVII ст. й оперної творчості Монтеверді доволі широко висвітлена в працях зарубіжних дослідників — А. Аберта, Г. Вольфа, С. Ворстхорна, Г. Гольдшміда, Д. Граут, Г. Кречмара, А. Прюньєра, Р. Роллана. Деякі праці (Р. Роллана, Г. Кречмара) завдяки перекладу виявилися доступними вітчизняному читачеві [5]. У російськомовному музикознавстві роль першовідкривачів у цьому питанні належить Т. Лівановій та В. Конен [2–4]. Слід зазначити, що монографія Конен про Монтеверді, як і окремі статті, до нині не втратили своєї цінності. З посиленням інтересу до автентичного виконавства в останні десятиліття XX ст. цей список доповниться багатьма дослідженнями, найавторитетнішими серед яких визнані праці американського автора Елен Розен, котра підтвердила авторство Монтеверді в «Коронації Поппеї». Серед доступних джерел: розвідка М. Арнокура — музиканта, який здійснив справжній прорив у практичному вивченні оперних творів Монтеверді [1]; цінний з точки зору узагальненої в ньому інформації довідник з історії опери І. Мугінштейна [7]; дослідження О. Чернишова, присвячені текстологічним і стилевим питанням «Коронації Поппеї» [9]; монографія П. Луцкера та І. Сусідки, що дозволяє відтворити специфіку оперного жанру в контексті музично-театрального життя того часу [6].

Узагальнюючи перелік розглянутих авторами проблем, можна констатувати, що він доволі широкий та об'єднує питання історичного, жанрово-стильового, текстологічного, виконавсько-інтерпретаційного аспектів. Водночас, слід сконцентрувати увагу на специфіці музичного втілення образу Сенеки, представленого в драматургії твору в динаміці, невластивій першим в історії музики оперним зразкам. Цінність досліджуваного матеріалу зростає, якщо зважити на те, що роль Сенеки — перша в історії опери партія для баса, настільки масштабно розгорнута і підпорядкована ідеї драми.

Мета статті — визначити роль партії Сенеки в розкритті ідеї драми у «Коронації Поппеї» К. Монтеверді.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий шлях Клаудіо Монтеверді (1567–1643) тривав майже шістьдесят років і відображає найрізноманітніші стильові тенденції межі XVI–XVII ст. — періоду великого «зламу» в музиці, пов'язаного з витісненням поліфонічного стилю гомофонним. Монтеверді, якій відрізнявся широтою світогляду, зміг об'єднати «старе» й «нове» в музичній мові своєї суперечливої епохи. Автор дев'яти книг мадригалів, творів для церкви, композитор продемонстрував блискуче володіння поліфонічним багатоголоссям, зберігши його принципи і в операх: «"Коронація Поппеї" — унікальна пам'ятка музичному мадригалу: його архітектором міг бути тільки видатний мадригаліст, котрий на момент створення опери розглядав мадригальну техніку письма як стилетворчу» [9].

Однак Монтеверді багато в чому передбачив оперний стиль і музичну мову майбутнього. У його операх активно формується арія *da capo* в найрізноманітніших генотипах: *aria di risata* — комічна арія, *aria serenata* — арія-серенада, *aria di sonno* — арія сну, колискова, *aria di sdegno, furia* — арія гніву, *aria di vendetta* — арія помсти. Серед нововведень слід також назвати лейтмотиви, драматизовані діалоги, гнучкий вільний речитатив, рондообразність, варіювання куплетних форм, оркестрову зображальність та ін. Конен підкреслює те, що молодші сучасники композитора не використали багатьох відкриттів автора у сфері драматургії; тому не випадково інтерес до творів Монтеверді знову відродився лише наприкінці XIX ст.: його ідеї виявилися співзвучними пізнішим епохам, також позначеним переворотом у мистецтві. До речі, відродження «Коронації Поппеї» в сценічній практиці почалося з 1888 р. (Венеція). Після флорентійської¹ та віденської² вистав видатним явищем можна вважати постановку М. Арнонкура

¹ Нова редакція та інструментування Е. Кшенека, 1936 р.

² 1963 р, Віденська опера. Г. Караян продиригував «Поппею» з повнокровним романтичним оркестром

спільно з Ж.-П. Поннелем¹ (1977, Цюрих, Монтеверді-ансамбль). Її «особливістю» стала установка на автентичність, котра визначила використання старовинних інструментів і підкреслено чіткої артикуляції як у грі, так і співі. Визнана однією з найталановитіших щодо передачі духу музики Монтеверді, вона стала лише ланкою у творчому змаганні музикантів і режисерів на задану тему. Тут слід виокремити дві тенденції: барочно-стилізаторську² й позначену вільним режисерським пошуком³.

Робота з рукописами та Urtext-м «Коронації» завжди перетворюється для музикантів і постановників на справжнє наукове дослідження, народжуючи часом несподівані гіпотези. Тривалий час точилися дискусії щодо авторства твору [9]. Це питання цікавить музикантів з моменту виявлення рукопису опери під назвою «Nerone» в 1843 р⁴. Особливо вони актуалізувалися в 1920-і р., коли, по-перше, у бібліотеці Неаполітанської консерваторії був виявлений ще один варіант («неаполітанський»), який помітно відрізнявся від «венеціанського»; по-друге, було встановлено, що обидві версії зафіксовані в нотах після смерті композитора. Висловлювалися припущення про різні почерки записів партитури; про наявність у творі «Коронації» фрагментів з творів інших композиторів, сучасників автора (Ф. Каваллі, Сакраті); про «колективність» роботи (Монтеверді, Каваллі, Лауренці, Феррарі) та ін. Нарешті, у 1986 р. був відкритий документ (лист невідомого інформатора до кардинала Мазаріні), який підтвердив авторство Монтеверді. Вирішальну роль відіграли і стилістичні критерії музичного тексту — найтісніший зв'язок «Коронації Поппеї» з принципами мадригального письма композитора. Чим саме цікава ця опера для сучасних дослідників та виконавців?

¹ Жан-П'єр Поннель (фр. Jean-Pierre Ponnelle, 19 лютого 1932 Париж — 11 серпня 1988, Мюнхен) — французький оперний режисер, постановник і сценограф. Відомий своїми постановками кіноверсії опер, а також роботами на світових оперних сценах (Метрополітен-опера, Опера Сан-Франциско, Ковент-Гардені), престижних театральних фестивалях (Байротському, Зальцбурзькому та ін.).

² 1984, Глайндборн, Р. Лепард — П. Холл — її частіше за інших порівнюють з постановкою М. Арнокура; 1994 Ла Скала; 1999 року, Афіни; 2000, Лондон та ін.) [7].

³ 1993, Зальцбург, Арнокур — Флімм; 1997, Баварська опера, Болтон-Олтон-Стенберг; 1999 р., Штутгарт; 2001, Амстердам; 2002 Тель-Авів; 2003 Гамбург; 2012 «Поппея і Нерон», Мадрид та ін. [7].

⁴ Нагадаємо, що в 1843 р. у відому бібліотеку Сан-Марко Венеції надійшла приватна колекція сімейства Контаріні — найбільше зібрання рукописів старовинних опер. Автором більшості творів значився Франческо Каваллі.

«Коронація Поппеї» (1642) — остання з чотирьох опер Монтеверді¹, написаних у венеціанський (завершальний) період творчості композитора (1619–1642) для «публічного» театру, вона поєднує всі ознаки так званої «венеціанської» опери того часу. За типом драматургії — це трагікомедія з особливим типом лібрето, що характеризується епічністю, багатофігурністю, співіснуванням античних героїв і богів, цікавістю фабули, видовищністю, поєднанням комічного і серйозного. Все це показово і для лібрето «Коронації Поппеї», автором якого є Джованні Франческо Бузенелло (1598–1659), один із розробників венеціанської театральної драматургії. Так, головна лінія любовних стосунків Нерона та Поппеї пов'язана з кількома додатковими сюжетними мотивами. Вражає різноманітність персонажів: алегоричні в пролозі (Амур, Фортуна, Чеснота), історично достовірні (Нерон, Поппея, Сенека, Оттавія, Отгон) і вигадані (Паж, Годувальниця та ін.); прості смертні й боги (Амур, Меркурій). Якщо відтворення богів та міфологічних героїв поряд з людьми було типовим для більшості оперних лібрето XVII–XVIII ст., то зображення на оперній сцені історично достовірних персонажів (Нерона, Сенеки та ін.) можна вважати безумовним нововведенням. На думку дослідників, за широтою представлених людських типів і ситуацій, розкриттям психології дійових осіб «Коронація Поппеї» не має аналогів у домоцартівській опері [4, с. 54].

Однак виникає закономірне запитання: чи не пов'язана сила художнього впливу «Коронації» лише з лібрето? Не применшуючи заслуг Ф. Бузенелло, (його роботу в цьому творі Р. Роллан визнавав шедевром), підкреслимо: тільки завдяки музиці стає очевидним контраст, який діє на всіх рівнях драматургії; слова, текст — у цьому випадку лише привід. Але саме музика розкриває поліфонію змісту, справжню суть того, що відбувається в опері зі «щасливим» фіналом². В опері немало моментів, коли музика немов суперечить текстові та ситуації лібрето³. У цьому реалізується авторська позиція і стосовно героїв, і щодо того, що відбувається загалом, яка народжує музичну концепцію образу, наче паралельно до сюжетно-літературної фабули. Показовим у цьому сенсі є втілення образу філософа Сенеки, настав-

¹ Інші опери — «Адоніс» (1639); друга редакція «Аріадни» (1640); «Повернення Улісса на батьківщину» (1640); «Весілля Енея і Лавнії» (1641).

² Мається на увазі заключний любовний дует Нерона та Поппеї. Він дійсно сприймається неоднозначно після всіх трагічних перипетій сюжету. Хтось розглядає його як «поступку» традицій венеціанського театру, що передбачав обов'язкову щасливу розв'язку. Водночас занадто багато чого вказує на свідомий вибір композитора з метою посилення контрастності, а значить — і сили емоційного впливу.

³ Детально це розглянуто у В. Конен [2] та О. Чернишова [9].

ника Нерона. Цю партію композитор доручає басу, що вельми несподівано, з огляду на оперну практику того часу, зорієнтовану на високі голоси. Герой діє протягом восьми сцен, що створює в музиці наскрізний розвиток образу — виняткове явище для опери початку її існування.

Характеризуючи мелодійні прийоми ранньої опери, В. Конен підкреслює відсутність у них широкого дихання та прагнення до зовнішньої, чуттєвої краси, що асоціюється з демонстрацією можливостей сольного голосу, а також інтонаційну розрідженість [3, с. 102–103]. Поділяючи цю думку, зазначимо, що в партії Сенеки при всій декламаційності можна виокремити немало «індивідуалізованих» оборотів. Це інтервали висхідних квінти і кварта, зчеплення через квінту двох ↓ октав (переважно в кадансах). Про користь аріозності висловлювання свідчить факт наявності розспівів — колоратур (наприклад, один склад розспівається на чотири такти), що було нетиповим для речитативного стилю ранніх опер, з переважанням силабічного принципу музичного письма, а також уведення тридольного метра. Це дозволяє припустити, що Монтеверді мислив Сенеку не тільки ритором, носієм театральної декламації, але й у площині вокально-оперного вираження: колоратурні пасажі в баса можуть свідчити про настанову автора на розкриття виразно технічної сторони голосу, яка необхідна для опери як сценічного мистецтва.

Індивідуальність вокальної партії Сенеки особливо розкривається в зіставленні з партією інших персонажів, наприклад, з Оттавією та Пажем (І д., Сц. 6). Реплікам Оттавії більше властивий тип псалмодії (багаторазове повторення одного тону в силабічній організації) і спадний рух, що відображає стан глибокого суму імператриці. Паж, навпаки, є виразником комічного. У його партії відтворюються всі ознаки майбутніх образів-буффо: швидкий темп, силабіка, рух дрібними тривалостями, повтори слів і фраз, типове *parlando*. У результаті за кожною дійовою особою розглянутої сцени закріплюється свій рід музичної характеристики, що дозволяє визначити їх амплу: комічне Паж, лірико-драматичне Оттавії і філософськи-резонерське Сенеки. Ці характеристики більше закріплюються в другому монолозі Сенеки (І д., Сц. 7), де «констатуються» труднощі долі земних володарів. Так само контрастують і музичні «висловлювання» Нерона (тенор) і Сенеки в сцені їхньої суперечки (І д., Сц. 9). Не заперечуючи домінуючої ролі амплу резонера в характеристиці образу¹, відзначимо багатство емоційних відтінків у партії Сенеки. Якщо амплу, яке щойно формувалося в системі оперного спектаклю XVII ст., передбачає типізацію поведінки і психологічних реакцій, то

¹ Такої думки дотримує у своєму дослідженні Хон Чен [8].

музичне вирішення образу Сенеки більше спрямоване на відтворення характеру як виявлення індивідуальності героя, його особливого призначення в драматургії цілого. І, як це не парадоксально, найпоказовішими в цьому сенсі є сцени, на перший погляд, другорядні — з Палладою (I д., Сц. 8), Меркурієм (II д., Сц. 1), завдяки яким фінал розвитку теми Сенеки — сцена його смерті (II д., Сц. 2 і 3) — набуває такого глибокого сенсу.

У першій з них Паллада, дружина філософа, указує на знаки в небі, що передвіщають загибель Сенеки. Відповідь філософа — за природою висловлюваних думок — ще один філософський монолог з-поміж собі подібних. Але що його відрізняє? Більша людяність і тремтливість характеру музики. У попередніх сценах Сенека поставав насамперед як мудрець, резонер, уособлюючи для оточуючих гармонійне начало, знання і розуміння життя, непохитність моральних засад суспільства. У сцені з Палладою саме через музику вперше розкривається внутрішній світ його не як філософа, а людини, нехай і з філософським ставленням на буття. Цікаво, що в надзвичайно талановитій постановці М. Арнокура цю сцену вилучено, замість неї — одразу сцена драматичної розмови Сенеки з Нероном. Безумовно, такий крок зумовлений прагненням позбавити розвиток головної інтриги від другорядних ліній. Однак, на наш погляд, сцена Сенеки і Паллади надзвичайно важлива, оскільки наділяє образ і саму роль новими психологічними відтінками. Музичній стороні партії властива значна схвильованість. Якщо в Сцені 6 рельєф музичного малюнка був різноманітним, у Сцені 7 — стриманіший і однотипніший, то в Сцені 8 він характеризується одночасно й різноманітністю, і насиченістю змін: постійно проводиться мотив, відомий з першого «виходу» Сенеки, що вибудовує арку між епізодами; виникають інтонації оклику; квінта, показова для партії Сенеки, набуває сенсу «питання»; октавні інтонації, ходи на \downarrow м. 7 сприймаються саме як стрибки, поширені колоратурні пасажі в обсязі октави. Різноманітний і ритмічний аспект партії: представлені як великі, так і дрібні тривалості, останні переважають, що відображає схвильованість героя. Зіставлення різних типів ритмічного руху — динамічних і відносно спокійних — відображає мінливість його психологічного стану. Діапазон монологу в зіставленні з попередніми вокальними висловлюваннями Сенеки розширено: Fis-d1. Збільшення на півтон може здатися незначним, однак під час взаємодії всіх зазначених аспектів (інтонаційного, ритмічного, рельєфності інтонаційного малюнка) навіть підвищення на півтону сприймається істотно. Відчуття сконцентрованості музичної думки, напруженості емоційного стану виникає і завдяки стислості фрагмента — лише 19 тактів музики проти 60-ти тактів першого монологу.

Що стало причиною такого наповнення музики? Уперше в цій сцені йдеться про Смерть не як про філософську категорію, а як про реальність. При всьому стоїцизмі Сенека, як простий смертний, відчуває страх перед нею. Можливо, що саме цей момент і відобразився в деякому «сум'ятті» означеного монологу. Розуміння невідворотності долі, суто людське, трепетне відчуття цього моменту водночас із прийняттям свого Шляху надають образу героя справжньої трагічності. Ця перша важлива сходинка в розкритті духовного стану персонажа закономірно підводить до драматичного зіткнення Сенеки й Нерона в наступній сцені. Вираження людської слабкості в сцені з Палладою дозволяє сильніше відчути сміливість і велич героя в сцені викриття ним розпусного імператора.

Згідно із сюжетом Сенека отримує триразове попередження про смерть: від близької людини — жінки Паллади (I д.); богів — в особі їх посланця Меркурія (II д., сц. 1); від імператора, чию волю виголошує капітан гвардії преторіанців (II д., сц. 2). Усі ці сцени, хоча й розосереджені за часом, створюють єдину картину духовного сходження героя до вищого подвигу його земного і філософського шляху — жертовну смерть. Мимоволі виникає аналогія з євангельською історією та життєписами християнських мучеників¹. У монолозі Сенеки зі сцени з Палладою своєрідно подається мотив «моління про чашу», зокрема такий його аспект, як внутрішня боротьба, страх перед вибором. Ознаки цієї боротьби й у діалозі з Меркурієм, і, безпосередньо, у сцені смерті філософа. Крім того, сам Меркурій, будучи вісником волі богів, по суті подібний до Ангела, який з'являвся святим у найскладніші моменти їхнього життя (радше перед смертю) для зміцнення їхнього духу.

Боротьба земного й вічного, відображена в сюжетній (театральній) драматургії в особливостях словесних діалогів і контрастному чергуванні сцен, у музиці реалізується своїми засобами. Межі статті не дозволяють здійснити розгорнутий аналіз того, як відбувається ця витончена робота. Звернемо увагу лише на першу сцену II акту (з Меркурієм), де виокремлюються два тематичних комплекси, що характеризуються насамперед різною ритмічною природою. Перший, відображаючи земне життя й людські почуття героя, виражений четвертними й восьмими тривалостями. Другий — пов'язаний з усвідомленням наближення смерті, вічності — позначений використанням цілих (семібреве) і половинних, на думку самого композитора,

¹ Припустимо, що для Монтеверді, який добровільно прийняв духовний сан за десятиліття до смерті, християнська етика, принципи християнської моралі завжди мали важливе значення. Християнський світогляд автора простежується навіть у творах на античну тему («Орфей» — ідея жертовності заради кохання).

найдоречніших для спокійного, величного руху. При цьому слід підкреслити: незважаючи на відмінність ритмічної організації матеріалу, обидва тематичні комплекси об'єднує стан просвітленого смутку. Протягом усіх вокальних реплік Сенеки стиль *lamenti* реалізується в неквапливому розгортанні мелодії, переважанні поступового руху, витриманості однієї незмінної гармонії протягом декількох тактів. Останній серед названих прийомів особливо характерний для мадригалів Монтеверді¹. Другий ритмічний комплекс використаний і в сцені самогубства Сенеки, як у діалозі з Капітаном, так і в «передсмертній арії», що підкреслює його значущість.

Висновки. Аналіз партії Сенеки підтвердив відому істину про видатне драматичне дарування Монтеверді, справедливо визнаного родоначальником музичної драми. Завдяки колосальному прориву в галузі автентичного виконавства, пов'язаному з відкриттям рідкісних історичних документів та їхнім науковим осмисленням, творчість цього композитора природно вписується в сучасний музичний контекст, що передбачає множинність творчих підходів. Однак успішність сценічного буття «Коронації Поппеї» зумовлена не стільки «новомодністю» режисерських рішень, а насамперед музикою, багатомірністю якої й надихає на пошуки оригінальної сценографії. Партія Сенеки демонструє прагнення автора якомога реалістичніше передати відтінки переживань героя, показати образ у розвитку як у межах усієї вистави, так і його зміну протягом однієї сцени. Це породжує ту динамічність, без якої музична драма неможлива і яку наступні барочна і класицистська опери втратили, перетворившись на «концерт у костюмах». Складна градація почуттів героя вможливорює уникнути типізації, розширити межі наміченого амплуа і створити сценічний характер. Рівновага речитативного (інформативність як наслідок театральності) і вокально-кантиленного (віртуозність як розкриття вокально-технічного потенціалу співочого тембру) свідчать про суто оперну специфіку образу, що об'єднує театральну й музичну сторони. Значимість представлених у партії Сенеки музичних відкриттів, здійснених через сорок років після народження першої *drama per musica* (надзвичайно короткий термін в історії жанру), буде усвідомлена лише через століття, втілюючись у музичних відкриттях Глюка й Моцарта.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виконавсько-інтерпретаційною сферою. Процеси практичного й аналітичного осмислення партитури «Коронації Поппеї» К. Монтеверді чітко сформульовані у висловлюванні О. Чернишова: «Будь-якому виконавцеві все одно доведеться створювати свою редакцію, як музично-текстову, так

¹ Як паралелі вкажемо на початок мадригалу за словами Петрарки «*Hor chel ciel e la terre*» («Коли земля і небо») з Восьмої книги.

і драматургічну. <...> Ось тут і починається сфера власне виконавської інтерпретації, де не оминати складних питань і не сховатися за розхожою думкою» [9].

Список використаних джерел

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. — М. : Классика — XXI, 2005. — 352 с.
2. Конен В. Клаудио Монтеверди / В. Конен. — М. : Советский композитор, 1971. — 324 с.
3. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М. : Музыка, 1968. — 352 с.
4. Конен В. Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди / В. Конен // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. — М. : Музыка, 1968. — С. 41–56.
5. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 408 с.
6. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. — Ч. 1. : Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. — М., 1998. — 440 с.
7. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Мугинштейн. — Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2005. — 640 с.
8. Хон Чен. Феномен тембру — ампула баса в оперному співі XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Хон Чен. — Одеса, 2008. — 18 с.
9. Чернышев О. Загадка Монтеверди, или Кто написал «Коронацию Поппеи»?! [Электронный ресурс] / О. Чернышев. — Режим доступа : <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html>. — Загл. с экрана.

References

1. Arnonkur N. Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi / N. Arnonkur. — M. : Klassika — XXI, 2005. — 352 s.
2. Konen V. Claudio Monteverdi / V. Konen. — M. : Sovetskiy kompozitor, 1971. — 324 s.
3. Konen V. Teatr i simfoniya / V. Konen. — M. : Muzyka, 1968. — 352 s.
4. Konen V. Khudozhnik perelomnoy epokhi — Claudio Monteverdi / V. Konen // Konen V. Etyudy o zarubezhnoy muzyke. — M. : Muzyka, 1968. — S. 41–56.
5. Krechmar G. Istoriya opery / G. Krechmar. — L. : Academia, 1925. — 408 s.
6. Lutsker P, Susidko I. Italyanskaya opera XVIII veka. — CH. 1. : Pod znakom Arkadii / P. Lutsker, I. Susidko. — M., 1998. — 440 s.
7. Muginshteyn M. Khronika mirovoy opery. 1600–1850 / M. Muginshteyn. — Yekaterinburg : U-Faktoriya (pri uchastii Gumanitarnogo un-ta), 2005. — 640 s.
8. Khon Chen. Fenomen tembru — amplua basa v opernomu spivі XIX–XX stolit : avtoref. dis. ... kand. mistetstvovnavstva : spets. 17.00.03 — Muzichne mistetstvo / Khon Chen. — Odesa, 2008. — 18 s.
9. Chernyshev O. Zagadka Monteverdi, ili Kto napisal «Koronatsiyu Poppei»?! [el. resurs] / O. Chernyshev. — Rezhim dostupa : <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html>.

■ UDC 782.1:78.071.2

Zhangcheng Tang, assistant lecturer, National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

THE SENECA'S VOCAL PART AT C. MONTEVERDI'S L'INCORONAZIONE DI POPPEA ("THE CORONATION OF POPPAEA"): DRAMA IN MUSIC

The aim of this paper is to reveal the role of the vocal part in the implementation of drama idea at the "The Coronation of Poppaea".

Research methodology. This article is based on different methods of analysis — genre (characteristic of "Venetian" opera performance of the 17th century), stylistic (stylistic features of the era, the individual composer style), intonation (particularly, the intonation kind of Seneca's vocal part), historical and interpretive analysis (versions of "The Coronation of Poppaea" stage production, producer — N. Harnoncourt).

Results. Seneca's vocal role, that is present in eight scenes of the performance, was subjected to a holistic consideration. It has been found that creating an image of the hero is subordinated to the drama idea in its Aristotelian sense, that is indicated by the components, such as logicity, the process of formation, moving to the culmination, namely to the Scene of Seneca's suicide. It is necessary to take into account the dynamic nature of the libretto by Fr. Buzenello. The analysis of melodic and rhythmic patterns and formal features of all movements involving Seneca's role confirmed the autonomy of music in the embodiment of the drama idea. In turn, this confirms the high value of the music material, which also motivates the "revival" of "The Coronation of Poppaea" in the theatrical practice of the 20 — 21st centuries. This is the first large-scale and significant bass role, which foreshadows the vocal role of Commander at "Don Giovanni" by Mozart. Bass opera singers of the 17th century represent frequently short episodic secondary characters. Seneca performs a complete opera role which reveals different shades of hero's feelings.

Novelty. Seneca's vocal part in its total integrity of the musical characteristics of all movements is not considered in the studies. The view of the immutability of the characteristics of Seneca as a tragic sublime embodiment is common. In contrast, the dynamics of the artistic image is traced, exploring changeable condition of the hero. This indicates the presence of the features of scenic character in the vocal part apart from the operatic role.

The practical significance. An analysis of the musical text of Seneca's vocal part has enabled to elucidate this artistic image more intensively, making it more understandable for modern performers.

Key words: opera, vocal part, role, character, drama.

Надійшла до редколегії 19.09.2016 р.

■ УДК 78. 071. 1: 78. 082 (477)

С. О. Щелканова аспірант, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

ДРУГА СИМФОНІЯ В. СИЛЬВЕСТРОВА. MUSICA MUNDANA: ОНТО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ

Здійснено аналіз концепції жанру в межах історико-стильової генези української симфонії, що зумовлює нові вектори подолання типологічної нормативності. Етимон поняття симфонії (співзвуччя) не виявляє ідентичності з канонічною моделлю жанру класико-романтичного типу. Аналіз Другої симфонії В. Сильвестрова свідчить про відмову від традиційного антропоцентризму та психологізму, драматургії причинно-наслідкових зв'язків. Їх заміщає інший ціннісний об'єкт — буття як звукова реальність.

Ключові слова: симфонізм, алеаторно-сонорна композиція, проста драма драматургія, контонація, тембролінія.

С. А. Щелканова, аспірант, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

ВТОРАЯ СИМФОНІЯ В. СИЛЬВЕСТРОВА. MUSICA MUNDANA: ОНТО-СТИЛЕВЫЕ ОСНОВАНИЯ

Осуществлен анализ концепции жанра в рамках историко-стилевого генезиса украинской симфонии, который открывает новые векторы преодоления типологической нормативности. Этимон понятия симфонии (созвучие) не обнаруживает идентичности с канонической моделью жанра классико-романтического типа. Анализ Второй симфонии В. Сильвестрова констатирует отказ от традиционного антропоцентризма и психологизма, драматургии причинно-следственных связей. На их место поставлен другой ценностный объект — бытие как звуковая реальность.

Ключевые слова: симфонизм, алеаторно-сонорная композиция, пространственная драматургия, контонация, тембрелиния.

S. O. Shchelkanova, postgraduate, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

V. SYLVESTROV'S SECOND SYMPHONY. MUSICA MUNDANA: ONTOLOGICAL AND STYLISTIC FOUNDATIONS

The article deals with the analysis of the concept of genre within the historical and stylistic genesis of Ukrainian symphony, which opens up new vectors to overcome the typological normativity. The etymon of the concept Symphony (harmony) does not reveal the identity of a canonical model of the genre of the classical and romantic type. The analysis of V. Sylvestrov's Second Symphony identifies the rejection

of the traditional anthropocentrism and psychologism, the drama of causal relationships. Another axiological object takes their place — the existence as the sound reality.

Key words: symphonism, aleatoric and sonorant composition, spatial dramaturgy, contonation, timbre line.

Постановка проблеми. Жанр симфонії є константно привабливим для музикологічного аналізу, оскільки являє собою квінтесенцію відносин митця та дійсності. Досвід усвідомлення ситуації в жанрі сучасної симфонії — одному з концептуальних жанрів музичного мистецтва — актуалізує проблему «Людина — Світ» (за М. Арановським [1]) як двох взаємопов'язаних констант, діалог яких є точкою тяжіння будь-якої творчої діяльності. Симфонія унаочнює головні світоглядні настанови композитора, що віддзеркалюють ідеї історичного часу. Музика — документ епохи. Звідси актуальність аналізу Другої симфонії В. Сильвестрова, яка засвідчила зміну культуротворчої парадигми української симфонії другої половини ХХ ст. Ця одночастинна композиція є втіленням авангардного типу мислення і, згідно з нашою науковою концепцією, не тільки зовнішніми ознаками контрастує з канонічним інваріантом жанру, але репрезентує новий тип звукообразності, порушуючи традиційну кореляцію симфонії з антропоцентричною картиною світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популярність творів В. Сильвестрова зумовила значну кількість наукових концепцій її осмислення. Відзначимо праці О. Зінькевич [4], Н. Герасимової-Персидської [2], С. Савенко [7], проте системно симфонічна творчість авангардного періоду ще не описана. Винятком є стаття В. Задерацького [3], у якій проаналізована Друга симфонія Сильвестрова в аспекті протиставлення авангардних та неоромантичних тенденцій. Також досліднику стануть у нагоді тексти самого Валентина Сильвестрова. Примітно, що три монографії створені у форматі діалогу, який дозволяє охопити широке коло актуальних питань музичної творчості в живій розмові з геніальним митцем, відчути його позицію [8; 9; 10].

Мета статті — виявити онто-стильові засади симфонічного твору В. Сильвестрова раннього періоду творчості в аспекті специфіки інтерпретації жанру. Послідовне виявлення закономірностей тематичної, зокрема темброво-фактурної організації звукового матеріалу Другої симфонії, особливостей графіки її партитури, ролі просторового чинника в процесі сприйняття твору сприятиме досягненню новачності художнього мислення В. Сильвестрова

Виклад основного матеріалу дослідження. Друга симфонія (1965) належить до так званого авангардного періоду творчості композитора. Його внутрішня цілісність посилюється і тим фактом, що в 70-ті рр.

XX ст. у творчості композитора відбувається кардинальний стилістичний перелом, після якого він не повертається до суто авангардної музики. Стикаючись із сучасним музичним текстом, дослідник розуміє певну історико-стильову обмеженість методів цілісного аналізу, його невідповідність звуковій картині світу. Незважаючи на численні дослідження музичного письма в композиторській практиці XX ст. (зокрема лінарного мислення, техніки, категорії ритму і метра, фактури і тембру тощо), немає цілісної методології аналізу, ще не склався єдиний поняттєво-термінологічний апарат, відповідний композиторській практиці. Тому з метою усвідомлення музично-композиційного процесу основуватимемося на традиційних категоріях музичної мови, що «переплавлені» в принципі музичного мислення автора твору. Зважаючи на те, що в цілому молодий Сильвестров використовував новітні техніки письма (сонористику, пуантілізм, контрольовану алеаторику), визначимо весь процес аналітичного слухання й опису як алгоритм алеаторичного типу. З точки зору слухачького сприйняття в алгоритмі аналізу на першому місці ми знайдемо цілісно-сміслові одиниці тексту, які містять енергійний образ, однак складність організації нотного письма внеможливлє визначати такі побудови класичною термінологією. Критеріями виокремлення певних сегментів є слух (базування на характеристичності або впізнаваності типових оборотів музичної мови) та око (диригент, виконавці) в просторі партитури та її звуковій реалізації. Рівень слухачького сприйняття супроводжується асоціативним семантичним кодом.

Охарактеризуємо основні елементи музичної мови Другої симфонії. Це нециклічна одночастинна композиція для камерного складу оркестру. У Другій симфонії Сильвестрова немає загальноприйнятих темпових дефініцій. Однак нотний текст поділений на сегменти лігами із зазначенням точного часу виконання кожного з них у секундах — так званий умовний такт. Немає також й позначень метра і розміру:

The image shows a musical score for three instruments: Tr-lo (Trumpet low), C-III (Clarinet in C), and Vibr. (Vibraphone). The score is divided into ten numbered segments (1-10) by vertical lines with arrows pointing down. A bracket above the score spans from the beginning of segment 1 to the end of segment 10, with the number '13'' (13 seconds) written above it. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Пронумеровані вертикальні смуги зі стрілками в кожному фрагменті партитури — це лише жест диригента. Генератором ритмічної стабільності має слугувати метроритм, але цієї ритмічної стабільності немає.

Сонорність у Другій симфонії відіграє роль замітника вертикалі. Симфонія як співзвуччя — ця концепція передбачає озвучування

безліччю голосів, тембрів. Саме цей фактор є основним у композиціях сонористичного типу. Подекуди нашарування тривалих пластів-ліній утворює кластерне звучання, об'єднуючись із сонорністю й актуалізуючи техніку сонорних педалей. Така фактурна організація дозволяє говорити про основний метод сучасної композиції. Питання: чи можна вважати те, що звучить, музичним тематизмом у класичному сенсі (за принципом «рельєф — фон», який не відчувався в аналізованому творі В. Сильвестрова)? Утім, темброві поєднання, оркестрові фарби — контрапункт сонорного пласта і пуантилістичних спалахів звука — формують новий тип тематизму.

Отже, тембр та його фактурна організація — основа музичної семантики і логіки формування. Способи руху тембро-сонорних пластів створюють драматургічні функції в цілісному сприйнятті. У Другій симфонії роль тембру з особливою силою проявляється у звуковій організації та виразності. Тембrolінія є результатом де-інтеграції музичних параметрів (звуковисотності, тривалості).

Останнім наслідком «мелодичного розпаду» є пуантилізм. На рівні точки це розшарування параметрів не таке очевидне, проте на рівні композиційного цілого виникають передумови просторової організації та її визначального значення для сприйняття.

Простір — найважливіша категорія для слухачького осмислення організованого тематизму. Будь-який твір, так чи інакше, зачіпає просторову координату буття музики, принаймні як фізичний простір її акустичної реалізації. Утім, немало творів сучасних авторів належать до особливого роду музики, оскільки в них простір є топосом. Він являє собою не лише природну умову твору, а й репрезентує художній образ, поетичну і конструктивну ідею твору. Так виникає контонативна драматургія. Пропонуємо осмислювати її на новому рівні — як статично-просторову драматургію. Для цього використовуємо термін В. Мацієвського «контонація».

Сутність контонації полягає в спогляданні, вслуховуванні, усвідомленні конгломерату звуків у статистиці. Слухачька настанова на контонацію передбачає розглядати все, що звучить, на рівні елементів простору, а зв'язки між звуковими елементами цілого можна в цьому разі назвати контонативними (тобто сполученими в просторовому вимірі). В. Сильвестров подбав про це на рівні техніки письма. Графіка нотного письма сама по собі візуальна, просторова. Партитура, безпосередньо реалізуючись в тексті, передбачає участь у музичній комунікації не лише слуху, але й ока. Фактура — константно-просторовий чинник твору — традиційно слугувала цілісним взаємозв'язкам у багатоголосній композиції, проте в Другій симфонії вона виконує

синтаксичну функцію, об'єднуючи звукові «плями» та пласти в художню єдність.

У звуковій тканині Другої симфонії немає чіткої диференціації голосів, а тому вільність фактури створює quasi-просторовий ефект візуалізації космічних енергій: вухо чує сплески — згасання, розрідження — ущільнення. Усе це вловлює слух, тому що бракує впізнаних стабільних елементів. Але це не означає заперечення ролі фактури — просто вона стає іншою. Пропонуємо осмислювати її на новому рівні — як статичну драматургію, що створює не сам процес, а статику його простору. Просторові ознаки та властивості спостерігаються і на рівні графіки письма, фактури, драматургії цілого, що визначається слухачем. Простір розуміється в космічному, античному сенсі, як вмістилище природи і культури. Він сповнений живими різномірними голосами, у ньому немає ні верху, ні низу, звуки «спалахують» ніби в різних точках Всесвіту. Можна констатувати, що в музичному стилі В. Сильвестрова, при всіх еволюційних зсувах, саме в ранній період творчості закладене єдине коло ідей. Сонорика, статична форма, просторові ефекти — усе це знайдено і розроблено на хвилі авангарду, а згодом проінтерпретовано глибоко, своєрідно, збагачено пошуками духовного змісту.

Відповідно до етимона симфонії (як співзвуччя) можна констатувати, що Сильвестров — першовідкривач нової музичної мови в українській музиці. І через нову мову виникає нове ставлення до звука. Концепція жанру у творі Сильвестрова будується не на образі Людини, котра діє, мислить, грає, комунікує і визнає всі жанрові традиції, а на концепції звукового матеріалу. Йдеться про зміну першооснов структури симфонії, її серця — звукову структуру, оскільки вона детермінована автором і зашифрована як *tundana*. Надзвичайно важливою є відсутність стереотипу в сприйнятті цієї структури. З одного боку, семантична невизначеність бентежить слухача, а з іншого — відбувається долучення методу асоціативного сприйняття. Програмних документів про Другу симфонію композитор не залишив, хоча в пізніших висловлюваннях визначив семантичний модус як Космічні пасторалі, чим і підтвердив наші асоціативні інтенції. Якщо раніше людина і її функції були «мірилом» симфонічної музики, то підхід В. Сильвестрова принципово інший — композитор оснований не на психологізмі, а на звуці як об'єктивній духовній реальності, який сам по собі є універсумом. Отже, до поетики Другої симфонії ми використовуємо визначення *musica mundana*. З'ясуємо детальніше цю тезу.

Створюючи «Космічні пасторалі» — образ непізнаного, таємничого Космосу, що живе «позалюдським» буттям, — автор не міг використовувати усталені засоби музичної мови та жанрової системи. Космічна

реальність, яка постала перед людиною 60-х рр. минулого століття, з одного боку, подібна непізнаному морському простору, яким мандрував Улісс, а з іншого — Космос є сублимацією трансцендентного світу (як складова дихотомії земля-небо), категорією сакрального світу. Тут немає співвіднесеності з «людськими мірками» — мікрокосм і макрокосм не набуває пропорційної сумірності. Людина мислиться як суб'єкт, котрий пізнає.

Для розуміння важливості теми космосу для 60-х рр. минулого століття, коли мистецька парадигма зазнала впливу науки, звернемося до паралелі з кінематографом, який, за словами Ю. Лотмана, «...став центральним явищем, що диктує свої закони і прагне пофарбувати всю семіосферу у свій колір, зробився об'єктом посиленних теоретизувань на метакультурному рівні» [5, с. 104].

У 1968 р. знято культовий науково-фантастичний фільм Стенлі Кубрика «Космічна одіссея 2001». У рік виходу стрічки перспективи освоєння Космосу здавалися грандіозними. Ідея фільму полягала зовсім не у ствердженні могутності технічного розвитку людства. Основне запитання — кінцева мета й сенс людського буття.

Особливо цікавим у межах зіставлення «Космічної одіссеї» з «Космічними пастораліями» (написаними Сильвестровим трьома роками раніше) є створений до стрічки саундтрек. Оскільки музичну тему абсолюта (= космос) використано в авангардних творах Д. Лігеті: ця музика позбавлена звуковисотної визначеності, вона сприймається глядачем як музично-шумова маса. Музичним символом Людини й артефактів її буття слугує вальс Й. Штрауса «На прекрасному блакитному Дунаї». Проте С. Кубрик використовує його як вальс космічних апаратів — апофеоз розвитку техніки людства. Отже, космічне виражено в «Космічній одіссеї» авангардною стилістикою, а людське — жанром вальсу (символом романтичного минулого людини, до котрої режисер ставиться з іронією).

Зазначимо цікавий момент: кода Другої симфонії містить вражаючі акустичні збіги із записаною у відкритому космосі звуковою партитурою («космічною музикою»). Спеціально сконструйовані прилади на борту «Вояджерів» та інших космічних станцій дозволили записати коливання в діапазоні 20–20000 Гц. Відомо, що космічний простір є віртуальним вакуумом, однак це не означає, що вібрацій у ньому немає. Космос наповнений «звучанням» електромагнітних коливань: взаємодія заряджених часток сонячного вітру, магнітосфер планет і супутників створює вібраційні космічні ландшафти. Так, у Другій симфонії реалізуються принципи *musica mundana*. Згодом автор визначиться з назвою «Космічні пасторалі»: «Пастораль — це будинок

людини, це храм. Людина присутня для того, щоб цей храм споглядати» [10, с. 108].

Загалом, твори Сильвестрова не завершуються певним «матеріальним» звучанням. Це підтверджує і кода Другої симфонії (ц. 70). Крім позначення автора *ppp* (у партитурі) пласта струнних, і гранд-фермати над паузою, наявна вказівка на прорив з «людського» часу — у нескінченність.

Висновки. Друга симфонія В. Сильвестрова є яскравим зразком алеаторно-сонористичної композиції і має розглядатися не з позицій сформованого уявлення про жанровий інваріант класико-романтичного типу, а як повернення симфонії до свого генетичного коріння. Жанровий етимон «співзвуччя» (грец. *synponia*), обумовлений художнім задумом автора, збагачено космічними пасторалями, що, з одного боку, увиразнюють метафізичну природу мислення композитора як філософа, а з іншого — його ліричний Дар, поетичний світ його твору.

В. Сильвестров порушує традиційну кореляцію симфонії з антропоцентричною картиною світу, увиразнюючи власне бачення образності. Це можливо в межах нового ставлення до звука, новітнього композиторського письма, принципово нового драматургічного мислення. Якщо раніше людина була «мірою» симфонічного мислення, то підхід В. Сильвестрова до симфонії принципово інший: композитор базується не на психологізмі сприйняття та переживання, а на звуці як об'єктивній духовній реальності, який сам по собі є універсумом.

Визначальною для сприйняття симфонії є категорія простору. У контексті українського симфонізму В. Сильвестров започаткував контонативну драматургію. Просування музичного матеріалу втрачає векторність, цілеспрямованість, актуалізуючи самоцінність найменшого моменту часу, що звучить, та його споглядання. Цілісність таких композицій можна відчути тільки постскрипtum.

Сонорно-алеаторна композиція є статичною: можна припустити, що саме споглядач рухається всередині звукового простору. Тому не можна недооцінювати роль слухача, оскільки його «долученість» до цього процесу слугує запорукою буття музичного твору, консолідації автора і слухача. Отже, розгляд онто-стильових засад докорінної трансформації жанрового інваріанту в Другій симфонії В. Сильвестрова віддзеркалює онтологічну настанову автора, замість психологічної, і таким чином устанавлює іншу культурну парадигму свого історичного часу. Цю симфонію фактично можна інтерпретувати як першу серед новаторських витворів українського симфонізму останньої третини ХХ ст. У цьому полягає новаційна сутність музичного мислення композитора як видатного інтерпретатора не лише жанру

симфонії, але й історії свого часу — складової українського культурного Топосу.

Перспектива подальших досліджень. Завдяки новій методиці аналізу вможливлене розуміння зміни парадигми в оцінці існуючих історико-типологічних засад симфонії та симфонізму. Наступним кроком у дослідженні звукових якостей *musica mundana* в українському культурному просторі є Четверта симфонія, на прикладі якої слід визначити онто-стильову динаміку симфонічного жанру, а також розглянути метод моделювання дійсності в умовах зміни культурної парадигми композиторської творчості жанру другої половини ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 288 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Музыка. Время. Пространство / Нина Герасимова-Персидская. — Київ : Дух і літера, 2012. — С. 264–274.
3. Задерацкий В. Век XX. Звуковые контуры времени / В. Задерацкий. — М. : Композитор. — 2014. — С. 415–431.
4. Зинькевич Е. Пение мира о самом себе / Елена Зинькевич // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. — Київ : За друга. — 2007. — С. 377–379.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — С. 13–287.
6. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація / І. Мацієвський. — Тернопіль : Астон. — 2002. — 172 с.
7. Савенко С. Рукотворный космос В. Сильвестрова / С. Савенко // Музыка из бывшего СССР. — М. — 1994. — Вып. 1. — С. 72–90.
8. Сильвестров В. Дождаться музыки: Лекции-беседы / Валентин Сильвестров. — Київ : Дух і літера, 2010. — 368 с.
9. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны : Беседы, статьи, письма [сост. М. Нестьева] / Валентин Сильвестров. — Київ, 2004. — 262 с.
10. Симпозион. Встречи с Валентином Сильвестровым [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов]. — Київ : Дух і літера. — 2012. — 408 с.

References

1. Aranovskiy M. Simfonicheskiye iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov. Issledovatel'skiye ocherki / M. Aranovskiy. — L. : Sov. kompozitor. 1979. — 288 s.
2. Gerasimova-Persidskaya N. Novoye v muzykalnom khronotopie kontsa tysyacheletiya // Muzyka. Vremya. Prostranstvo / Nina Gerasimova-Persidskaya. — Kyiv : Dukh i litera. 2012. — S. 264–274.

3. Zaderatskiy V. Vek XX. Zvukovyye kontury vremeni / V. Zaderatskiy. — M. : Kompozitor. — 2014. — S. 415–431.
4. Zinkevich Ye. Peniye mira o samom sebe / Yelena Zinkevich // Zinkevich Ye. MUNDUS MUSICAE. Teksty i konteksty. — Kyiv : Zadruga. — 2007. — S. 377–379.
5. Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta / Yu. M. Lotman // Ob iskusstve. — SPb. : Iskusstvo — SPB. 2000. — S. 13–287.
6. Matsiievskiy I. Ihry i spivholossia. Kontonatsiia / I. Matsiievskiy. — Ternopil : Aston. — 2002. — 172 s.
7. Savenko S. Rukotvornyy kosmos V. Silvestrova / S. Savenko // Muzyka iz byvshego SSSR. — M. — 1994. — Vyp.1. — S. 72–90.
8. Silvestrov V. Dozhdatsya muzyki: Lektsii-besedy / Valentin Silvestrov. — Kyiv : Dukh i litera. 2010. — 368 s.
9. Silvestrov V. Muzyka — eto peniye mira o samom sebe... Sokrovennyye razgovory i vzglyady so storony : Besedy. stati. pisma [sost. M. Nestyeva] / Valentin Silvestrov. — Kyiv. 2004 . — 262 s.
10. Symposion. Vstrechi s Valentinom Silvestrovym [sost. A. Vaysband. K. Sigov]. — Kyiv : Dukh i litera. — 2012. — 408 s.

■ UDC 78. 071. 1: 78. 082 (477)

Shchelkanova S. O., postgraduate, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv
cvetonka@ukr.net

V. SYLVESTROV'S SECOND SYMPHONY. MUSICA MUNDANA: ONTOLOGICAL AND STYLISTIC FOUNDATIONS

The aim of the paper is to analyze the concept of genre within the historical and stylistic genesis of Ukrainian symphony, which opens up new vectors to overcome the typological normativity.

Research Methodology. The study is based on the ontological method, historical and typological approach, and semiotic analysis, structural and functional method, highlighting the multilevel structure of a musical composition.

Results. V. Sylvestrov's Second Symphony takes pride of place in the historical and stylistic genesis of Ukrainian Symphony, opening an intensive process of inter-genre differentiation and new vectors in overcoming typological standards. While searching the deep structure of the modern Symphony and its semantic invariant the study showed the etymology of the notion Symphony. The etymon of the concept Symphony (harmony) does not reveal the identity of a canonical model of the genre of the classical and romantic type. It is claimed that the essence of the notion "Symphony" is very close to those phenomena that are observed in the modern orchestral music. The Second Symphony represents a special kind of symphonism which is called "Cosmic pastorals".

Novelty. The author suggests a new approach to the analysis of V. Silyvestrov's Second Symphony. The rejection of the traditional anthropocentrism and psychologism, the drama of causal relationships are specified. Another axiological object takes their place — the existence as the sound reality. The study has enabled a better understanding of the sound quality mechanism of the Fourth Symphony of *musica mundana* in the Ukrainian cultural space. It is an example of ontological and stylistic dynamics of the genre.

The practical significance. The Second Symphony opens new prospects for the interpretation of the genre models in the context of evolving society and immanent laws of musical expression (composing technique). The introduction of the proposed analysis contributes to the understanding of the essence of modern music.

Key words: symphonism, aleatoric and sonorant composition, spatial dramaturgy, contonation, timbre line.

Надійшла до редколегії 17.08.2016 р.

■ УДК 781.22:78.071.1 КЕЙДЖ ДЖ.

Н. О. Рябуха, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ОНТО-СОНОЛОГИЯ ЗВУКОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ДЖ. КЕЙДЖА

Розглядаються особливості звукомузичної свідомості культури другої половини ХХ ст. в контексті нової онтології звукового образу світу. Надається обґрунтування онто-сонологічного підходу до вивчення звукообразного мислення Дж. Кейджа, що відображає специфіку звуковідчуття митця крізь призму концептів звука й образу інструмента. Вивчено процеси і тенденції формування концепції Дж. Кейджа «all sound music», що передбачають «омузичнення» акустичних подій навколишнього середовища, усвідомлення безмежних можливостей репрезентації світу у звуковому образі препарованого фортепіано.

Ключові слова: звук, звуковий образ світу, звуковий образ фортепіано, звукообразне мислення, звуковідчуття, звукомузична свідомість культури.

Н. А. Рябуха, кандидат искусствоведения, доцент, докторант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОНТО-СОНОЛОГИЯ ЗВУКОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ДЖ. КЕЙДЖА

Рассматриваются особенности звукомузыкального сознания культуры второй половины ХХ в. в контексте новой онтологии звукового образа мира. Предлагается обоснование онто-сонологического подхода к изучению звукообразного мышления Дж. Кейджа, отражающего специфику звукоощущения композитора сквозь призму концептов звука и образа инструмента. Изучены процессы и тенденции формирования концепции Дж. Кейджа «all sound music», которые предполагают «омузыкаливание» акустических событий окружающей среды, осознание безграничных возможностей репрезентации мира в звуковом образе препарированного фортепиано.

Ключевые слова: звук, звуковой образ мира, звуковой образ фортепиано, звукообразное мышления, звукоощущение, звукомузыкальное сознание культуры.

N. O. Riabukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ONTO-SONOLOGY OF SOUND-IMAGINATIVE THINKING BY J. CAGE

The author considers the features of the sound-music consciousness of culture in the second half of the twentieth century in the context of the new ontology of the sound image of the world. The article proposes the substantiation of onto-sonological method of studying J. Cage's

sound-imaginative thinking which reflects the specific features of the composer's tone perception from the perspective of the concepts of sound and image instrument. The paper deals with the exploration of the processes and tendencies of formation of the conception of J. Cage's «all sound music», which suggests «music coverage» of acoustic events in the environment, awareness of the infinite possibilities of representing the world in the sound image of the prepared piano.

Key words: sound, sound image, piano sound image, sound-imaginative thinking, tone perception, sound-music consciousness of culture.

Постановка проблеми. У музичному мистецтві США ХХ ст. відбулася активна фаза експерименталізму, що супроводжувалася калейдоскопічною зміною стильових новацій. Після Е. Вареза, котрому вдалося розширити виразову та звукову колористику, надзвичайно новаторськими досягненнями відзначилася творчість Ч. Айвза, Г. Коуела, Дж. Крамба й особливо Дж. Кейджа. Радикальні зміни у сфері музичної мови, засобів виразності, у системі музичних жанрів і форм трансформували загальноновизнані принципи звукообразного мислення, що розширили уявлення про «мистецтво звуків». Прагнучи не обмежуватися традиційними мовленнєвими засобами, авангардисти зверталися до нових «звукових технік» композиторського письма різних стильових спрямувань. Цей процес супроводжувався пошуками альтернативних джерел звукового матеріалу, залученням традиційних і винайденням нових музичних інструментів з використанням акла-сичних прийомів гри.

Творчість Дж. Кейджа репрезентує нову онтологію звукового образу світу в контексті музичної культури ХХ ст., сформовану на ґрунті нових принципів звукопізнання та звуковідображення дійсності, об'єднаних загальною ідеєю експерименталізму та розширенням художньо-акустичного потенціалу інструмента. Отже, актуальність дослідження звукообразного мислення митця зумовлена звукомузичною свідомістю культури і, відповідно, зміною провідних парадигм методології аналізу Новітньої музики. У зв'язку із цим пропонуємо застосування онто-сонологічного підходу до вивчення специфіки концептуальних настанов трансформації засадничих механізмів музичної творчості ХХ ст. на прикладі творчості Дж. Кейджа.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну роль у виявленні феномена композиторської індивідуальності Дж. Кейджа відіграють дослідження Ю. Холопова [10], С. Павлишин [6], М. Переверзевої [7], О. Григоренко [4], К. Зенкіна [5], А. Тимошенко [9], у яких розкриті проблеми мистецької особливості й творчої самотності митця. Але слід зазначити, що в цих працях не порушувалася проблема пізнання онто-сонологічного змісту та значущості звукообразного сприйняття

й відтворення дійсності, які зумовили новаторські пошуки композитора у сфері трактування звука та образу фортепіано.

Мета статті — розкрити онто-сонологічну специфіку звукообразного мислення Дж. Кейджа, що відображає особливості нового звуковідчуття світу крізь призму концептів звука й образу інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для виявлення специфіки звукообразного мислення Дж. Кейджа розкриємо сутність онто-сонологічного підходу до вивчення музичних феноменів. Його поява зумовлена прагненням знайти загальну закономірність еволюції самосвідомості музичної культури, що розкриває глибинний онтологічний смисл — взаємозв'язок духовного світу людини зі звуковим Буттям. Розуміння цього зв'язку відбулося через усвідомлення звука-тону як «першоатома» музичного Буття/творення/мислення. Функціонально-структурне моделювання художньої цілісності (Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Ю. Холопов), семіотичний опис засобів музичної виразності (Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Холопова), систематизація жанрових і стильових засад музичної творчості (С. Скребков, В. Медушевський, Є. Назайкінський) здійснюються на основі переосмислення самої онтології музичного звука та пов'язаних із цим способів звукообразного відображення смислової моделі світу. Онто-сонологічний підхід зумовлений міждисциплінарним поняттєво-категоріальним синтезом двох наук — онтології та сонології культури. Нова онтологія звукового образу світу в музичній культурі ХХ ст. свідчить про формування нових орієнтирів звукотворчості митців і когнітивних обріїв самосвідомлення та самопізнання духовного досвіду особистості. Сонологія культури в контексті культурології, соціології, гуманітаристики як метасистемне пізнання виявляє світомоделююче, символічне та семантичне значення звука в структурі філософської моделі світу. «Звуковий зріз» вивчення життєтворчості людини в соціумі вможливує перспективи осмислення специфіки формування звукомузичної свідомості культури.

Онто-сонологічна специфіка дослідження звукообразного мислення Дж. Кейджа пов'язана з поняттям звуковий образ. Звуковий образ музичного твору можна розуміти як гештальт, цілісне розмаїття звукообразних уявлень, закодованих у багатовимірній структурі музичного тексту, що корелюється із психо-семантикою творчої особистості й звуковими архетипами як символами (метазнаками) звукомузичної свідомості культури. Звуковий образ в онтологічному статусі детермінується різними типами сприйняття — зовнішніми та внутрішніми каналами звуковідчуття світу: акустичним, візуальним, кінестетичним (або сенсорно-тактильним) і ментальним.

Звукообразне мислення — це процес звукоінтонаційного споглядання/переживання, що передбачає цілісне бачення майбутнього твору. Воно ґрунтується на одномоментному поєднанні слухо-зорових, психо-моторних, просторово-об'ємних і рухово-тактильних звуковідчуттів, які в процесі інтонаційного розгортання перетворюються на емоційно-значеннєвий образ звучання. «Звертаючись до твору, — вважає С. Вартанов, — піаніст своїми руками на клавіатурі, зазвичай, чітко відчуває епоху, у яку він був створений» [3, с. 108]. Звуковий зміст музичного твору репрезентує не лише предмет суб'єктивних рефлексій, а й віддзеркалює «живу плоть» багатовимірною буття, регламентовану онто-сонологічними настановами звукообразного сприйняття світу.

Нова концепція Дж. Кейджа «all sound music», що передбачає «омузичнення» акустичних подій навколишнього середовища, виявила безмежні можливості композитора акустично візуалізувати світ у звуковому образі. Композитор як носій творчих ідей і духовних смислів сучасної культури прагнув, щоб музика «слугувала засобом і умовою винайдення й розгортання сущого, для чого необхідно приймати всі звуки природи, які щохвилино супроводжують нас» [7, с. 12].

Авангардизм декларував відмову від будь-якої літературної сюжетності, генеруючи маніфести, концепції та теорії, що ґрунтувалися на інтелектуальній грі абстрактного уявлення. У процесі «визволення звука», обстоювання права створювати музику з будь-якого «смыслу, замкненого у звуці», на будь-якому інструменті чи «звуковому агрегаті» у творчості Дж. Кейджа відкрилося нове відчуття звукофери Землі — гіперсенсубелізоване звуковідчуття. Поняття «*hyper-sensibilisation*» у розумінні Ж.-Ф. Ліотара [2, с. 105] а priori позначає позасвідомий процес сприйняття звукової матерії (*sonorous matter* — частота, тривалість, ритм, тембр, висота, амплітуда коливання), що передує асоціативним зв'язкам. Важливим є усвідомлення зміни форми сприйняття звука стосовно свідомості суб'єкта. Музика стає «чистою звуковою матерією», у якій «немає нічого, окрім відношень між інтенсивностями, тембрами та тривалостями» [1, с. 44]. Мета сучасного композитора — не лише створення нової форми, а максимальне розкриття, «оголення», «перевершення» темброколеристичних властивостей звукового матеріалу.

Звукообразне мислення відбувається поза межами асаф'євської структури «i:m:t». «Переродження музики з мистецтва тонів у музику звукових барв» (згідно з висловом І. Шабунової) потребує формування сприйняття окремого тону як звукової структури, яка відповідає принципам структуралістського бачення світу (відповідно до поглядів Ф. де Сосюра, Р. Барта, М. Фуко) — реконструювання нової

дійсності як смислової моделі буття, поданої в єдності автономної значимості її елементів.

Музичний твір сприймається як звукова подія (*sonorous event*, за Ж.-Ф. Ліотаром, або «*Theatre Píeso Кейджа*», «*Musique Kagel*»), що позбавляє музичне переживання/сприйняття наративної функції значень, слухових відчуттів і стереотипів. В експерименталізмі позначилися дві тенденції — прагнення до звукового нюансування, тяжіння до контролю над усіма акустичними процесами, а також автономність звукових подій, що увиразнюється через поняття контонації (за І. Мацієвським). Континуальність змін параметрів звучання — безпосереднє відображення звукових уявлень експериментальних творів на рівні інтонаційних зв'язків. Звук, що має мікротоновий компонент, як відомо, зумовлює подолання меж темперованої системи. Тому вирішальне значення мають не звуковисотні відношення, а акустичні, темброво-колеристичні та просторові параметри звучання:

1) акустичні — відбивають психологічні та когнітивні настанови звукосприйняття та музичного слухання, на основі яких створюється цілісний звуковий образ світу;

2) темброво-колеристичні — зумовлені спектрально-обертоновими якостями звукової матерії та темброво-інструментальним способом звукодобування і фоноартикуляції;

3) просторові — регулюють звукові співвідношення в рельєфно-фоновій структурі звукового образу (фактурно-регістрове розміщення тембрових комплексів, співзвуч), розподілення енергії, частоти й маси тонової структури звука (тонову насиченість звукових подій, тембро-колерит) та їх вплив на закономірності сприйняття й виконавської репрезентації.

Специфіка звукообразного мислення Дж. Кейджа відбиває зміну феноменології слухового сприйняття/уявлення, оскільки базується на «складному та комплексному сприйнятті музичних подій» (за визначенням Дж. Кейджа), зумовленому синестезіологічним осмисленням звукового простору. Сакральньо-метафізичний рівень музичної самосвідомості композитора виявляє холістську (від грец. «холос» — цілісне, єдине) метапарадигму музичного мислення [8], яку становить триелементний логосний принцип — *ontos* — *sonos* — *logos* (буття — звук — мислення). Залучення феномену звука — трансцендентного «Принципу-Джерела» (за висловом К. Штокгаузена) — до суб'єкт-об'єктної системи музичного мислення виявляє позаіндивідуальний (*inhuman*), трансцендентний, метафізичний вимір музичного смислу як свідчення присутності Іншого («набуття Іншого») в духовно-матеріальній сутності твору. Безумовно, це відкриття засвідчує перехід музики в нову якість, формує інші критерії, що трансформують

ціннісну семантику звукового образу світу, втілену в сонорно-алеаторних творах.

Фактори, що вплинули на трансформацію звукового образу світу, такі: експерименталізм, інтелектуалізм, нігілізм, революційний пафос, провокаційний дух епох, пошук філософських основ буття та творчості в різних художньо-стильових напрямках (урбанізм, футуризм, конструктивізм, концептуалізм) та релігійних концепцій (дадаїзм, дзен-будизм), акумуляція та поєднання різноетнічних явищ культури — європейської, південноазійської, африканської, латиноамериканської. Поряд із футуристичними, раціоналістично-конструктивістськими поглядами в експерименталізмі існувала й інша спрямованість щодо розуміння онтологічної сутності музичного звука, пов'язана з переживанням його як процесу — народження соноімпульсу, його вібрація та згасання в тиші. Говорячи про нову звукомузичну свідомість, американський композитор Г. Кауелл наголошував на тому, що «нова свідомість тону» підкреслює кардинальні відмінності від західноєвропейської концепції звука, яка ґрунтується на ідеї тон-психології та розглядає звук-тон як «фонологічну одиницю» (О. Нікітенко). В умовах звукового простору американської культури відчувається близькість композиторів до орієнтального (позаєвропейського) звуковідчуття [9, с. 46]. Тому Дж. Кейдж неодноразово наголошував на тому, що джерело звукового матеріалу необхідно шукати в навколишньому середовищі. Звук існує сам по собі, разом з іншими першоелементами втілює внутрішню сутність буття.

З одного боку, своєрідність звукообразного мислення Дж. Кейджа як композитора-концептуаліста зумовлена поліетнічною специфікою звукового середовища, у якому співіснують різні національні й етнічні культури. В американській музичній культурі авангарду першої половини ХХ ст. (під впливом футуризму) відчувалася зацікавленість композиторів відкриттями нових способів репрезентації звукового образу світу позаєвропейськими цивілізаціями. З іншого боку, чутливість до звукового середовища — від звуків природи до звучання урбаністичного міста — є першопричиною експериментів Г. Кауелла, Дж. Кейджа Е. Херрісона. Наприклад, Дж. Кейдж прагнув створити нові звукові ландшафти, що відповідали футуристичній меті озвучити й образно відтворити весь навколишній світ. Культ звукового експерименту, переважання трансценденталізму, інтуїтивного начала у вирішенні творчих завдань стали головними ознаками музичної свідомості американських композиторів різних поколінь.

У творчості Дж. Кейджа відчувається «американський дух», що своєрідно віддзеркалив трансцендентний принцип «довіри собі», своїй творчій інтуїції в моделюванні власної концептосфери й філософії

звукового макрокосму. Прагнення «стенографувати» буття «звукового соціуму» відрізняло новації Дж. Кейджа від інших композиторів. Звільняючи свою свідомість від «художнього смаку», нав'язаного попередньою культурою, а також від власних психологічних інтенцій, композитор-експерименталіст здійснює інтуїтивні дії, результати яких неможливо передбачити. Дж. Кейдж лише внутрішньо уявляє майбутню звукову ідею як винахід, певний можливий шлях відмежування від традиційних рішень. Властивий експерименталізму потяг осмислити звук як самостійну та самоцінну субстанцію — творча позиція, що пояснює немало новаційних відкриттів і в сучасній практиці.

Постать композитора трактується так: винахідник нових інструментів, майстер, котрий удосконалює існуючі інструменти, та «колекціонер звукових ефектів» (вислів Дж. Кейджа), які допомагають реалізувати надлюдське звуковідчуття світу. Винахід інструмента, його реконструкція або модифікація стають важливою складовою творчого процесу композитора. «Препароване фортепіано» Дж. Кейджа є результатом пошуку особливих звукових ефектів, що не обмежуються рівномірно темперованим строем інструмента й уможливають відтворити потрібний звуковий образ — «африканський колорит», як, наприклад, у танцювальній композиції «Вакханалія».

Метод композиції Дж. Кейджа — «інтуїтивно-імпрізаційний» [4, с. 17] з домінуванням новаційних принципів фрагментації, репетитивності та комбінаторики. Важливу роль у розробленні авторського методу композиції відіграли загальнокультурні ідеї конструктивізму та футуризму, які позначилися на: структурній чіткості та заданості форми; розширенні інструментальної звукоsfери, що відповідають урбаністично-футуристичному мисленню — «омузичненню» різноманітних акустичних подій навколишнього звукового середовища; домінуванні ритмо-ударного та шумового аспектів у трактуванні звукообразу фортепіано; зверненні до архаїчних традицій музикування (синкретизму гри, співу, танцю).

Усе це стало основою концепції «усезвученневої музики» Дж. Кейджа. Під музичним інструментом розуміється будь-яке «звучне тіло», зокрема не тільки успадковані від футуристів релікти урбаністичної цивілізації (мотори, електричні дзвінки, друкарські машинки, пропелери, паровозні та автомобільні гудки), але й озвучені побутові предмети (меблі, книги, папір, вікна, стіни, двері та ін.).

Ідея розкриття звукового потенціалу предмета побуту вплинула на сприйняття Дж. Кейджом музичного інструмента, який також мислиться як «джерело звучання» (sound source). Музичний інструмент є звуковою конфігурацією, у якій будь-яка складова конструкції може

бути джерелом звучання — корпус, внутрішні механізми, смичок, клапанні механізми, сурдина, мундштук тощо.

Долучення позамузичного до сфери виконавської діяльності відображає одну з найхарактерніших особливостей експериментального мислення — це винахід індивідуальної композиторсько-виконавської техніки гри на музичному інструменті, позбавленої стереотипів тієї культури, у якій цей інструмент раніше функціонував. Власні дослідження звукових якостей і виражальних можливостей інструмента набувають більшого значення, ніж уміння відтворювати ті чи інші артикуляційно-динамічні прийоми, зумовлені традицією. Подібне «порушення» норм традиційного трактування звукообразу інструмента особливо помітне під час звернення до етнічних традицій, коли він по суті втрачає свій темброво-національний колорит, перетворюючись на «поле звукових можливостей» (С. Губайдуліна). Дух незалежності від канонів виконавської традиції з особливою наочністю постає в способах трактування роаяля, який у Дж. Кейджа є відкритим для будь-яких модифікацій і експериментів.

Розширення звукообразу інструмента зумовлене світоглядними орієнтирами композитора, котрий реалізовував ідеєю космізму — тяжіння до всеохоплюючого багатозвуччя Всесвіту. Для вираження ідеї вищого порядку духовної реальності необхідне винайдення індивідуальної техніки письма й інструментальної лексики. Новаторство Дж. Кейджа пов'язане з прагненням запозичити інструмент з іншого культурного середовища або винайти раніше не відомий чи трансформувати існуючий немuzичними засобами, що відповідає концепції твору. Переосмислення інструментальної природи музики як звукового феномену іноді зводилося до того, що «немuzичні інструменти» як звукові об'єкти збагачують палітру інструментальних фарб. Наприклад, експериментування з нетрадиційними прийомами звукодобування зумовлює нові звукообразні амплуа фортепіано: ординарне, препароване, розширене, мікроінтервальне (за класифікацією В. Радвиловича). Серед існуючих в американській культурі різновидів фортепіано (мікроінтервальне чвертьтонове фортепіано, винайдене І. Вишнеградським, або струнне фортепіано Г. Кауелла) Дж. Кейджа зацікавила ідея створити «підготовлене» або «препароване» фортепіано, що пов'язано з відтворенням африканського колориту для виконання сольного танцю. Для препарації композитор використовував металеві шурупи, цвяхи, пластини, дерев'яні предмети, папір тощо. Концепція препарованого фортепіано належить американській школі композиторів-експерименталістів, котрі також мали на меті пристосувати «звуковий організм» (інструмент) до потрібного образу звучання.

Фортепіано, що слугувало для Дж. Кейджа «інструментом його первинних проб», «джерелом необмежених тембрових експериментів» [4, с. 63], є найважливішим об'єктом звукового експериментування, спрямованого на пошук нових технік та технологій, методів і прийомів композиції, способів їх виконавської репрезентації й інтерпретації. Трансформуючи традиційну клавішну геометрію темброво-акустичного простору фортепіано, Дж. Кейдж здійснив прорив у сфері позамузичних нетрадиційних джерел, ритмів та звучань навколишнього середовища. Результатом звукового експерименту Дж. Кейджа стало підтвердження думки про те, що фортепіано є дійсно універсальним інструментом, який увиразнює безмежну кількість прийомів, способів вираження звукообразного сприйняття дійсності. Звукообраз препарованого фортепіано збагачує значення артефакту суто європейського мистецтва, оскільки увиразнює слуховий досвід композитора, набутий з ландшафту різних культурних середовищ.

Ударно-шумова інструментальна сонорика позначилася і на концепції звука у творчості Дж. Кейджа, котрий трактує інструментальний звук як звук-тон, звук-шум, звук-ілюзію. Звукова матерія — це складний комплекс взаємодії музичних тонів, шумів та призвуків, які об'єднуються в цілісний акустичний образ. Звук є амбівалентною автономною одиницею звукової матерії, головною дійовою особою у звуковому театрі, що розгортається перед слухачами. Тому і поняття звукообразу набуває значення філософського концепту.

Якщо концепція звука-тону продовжує спадкоємний зв'язок із темперованим строем то звук-шум протистоїть інтонаційно-перцептивній естетиці звукообразного мислення. Звук-шум виокремлює акустичні, ритмічні формоутворюючі параметри звучання з фіксованою та нефіксованою звуковисотністю. Поява концепту звука-ілюзії віддзеркалює перелом у свідомості композитора, що відбувався протягом 1942–1951 рр. у зв'язку з особистісною драмою, зверненням до східної філософії (Індії та Китаю). Абстрактна образність багатьох фортепіанних творів («Викинуте як непотривожене», «Недосяжна пам'ять», «Небезпечна ніч», «Причина неспрофокуваності», «Спонтанна земля») свідчить про усвідомлення метафізичного виміру звуковідчуття дійсності. Саме фортепіано стало в період творчої кризи зосередженням креативної активності композитора [4, с. 61], що характеризується новачійними ідеями в ритмічній, темброво-інструментальній сферах.

Висновки. Інтерпретація звукового образу світу як смислової моделі, що сформувалася в класико-романтичному мистецтві, трансформується в Новітній час. Спостерігаються розширення меж психоакустичного сприйняття дійсності, а також оновлення засад інструменталізму як способу репрезентації та комунікації в соціокультурному

середовищі. Усвідомлення звука як першоджерела буття (у єдності макро- та мікросвітів) позначилося і на розширенні темброво-акустичного потенціалу музичного інструмента. Це підтверджують творчі новації Дж. Кейджа, у яких реалізувалися новітні орієнтири звукотворчості другої половині ХХ ст. В умовах стильового плюралізму та зміщення акцентів на творчо-виконавський процес звуковий образ набуває значення метаструктури, що відображає ідею багатозвучної множинності звукового Буття в авторській концептосфері. Новий онтологічний статус музичного звука, не обмежений темперованим строем, зумовлений пошуками вищого сенсу звукового буття, сприйняття й виконавського відтворення, що увиразнює символічне відображення взаємозв'язку людини зі Світобуттям.

Онто-сонологічний вимір звукомузичного буття у творчості Дж. Кейджа вможливило осягнення смислових орієнтирів звукотворчості композиторів наступних поколінь (наприклад, Л. Ноно, Д. Лігеті, В. Сильвестрова, С. Губайдуліної та ін.), що є перспективою подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Lyotard J. A Few Words to Sing: «Sequenza III» Luciano Berio's / J. Lyotard // *Musique en Jeu*. — 1971. — № 2. — P. 30–44.
2. Lyotard J. *Libidinal Economics* / J. Lyotard. — Bloomington: Indiana University Press, 1993. — 275 p.
3. Вартанов С. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова / С. Вартанов. — М. : Изд-во «Композитор», 2013. — 576 с.
4. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Е. Григоренко. — Київ : Муз. Україна, 2012 — 226 с.
5. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. Зенкин // *Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского* : сб. ст.; Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. — М., 2004. — С. 67–79.
6. Павлишин С. *Музыка двадцатого столетия: навч. посібник* / С. Павлишин. — Львів : БаК, 2005. — 232 с.
7. Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. Переверзева. — М., 2005. — 21 с.
8. Просняков М. Парадигма сферы в творчестве К. Штокгаузена // *Ad musicum*. К 75-летию со дня рождения Ю. Холопова : статьи и воспоминания [под. ред. В. Холоповой]. — М. : НИЦ «Московская консерватория», 2008. — С. 48–59.
9. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины ХХ века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. Тимошенко. — СПб., 2004. — 254 с.

10. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX в. / Ю. Холопов // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского : сб. ст. [К 90-летию со дня рождения]. — М., 2004. — С. 79–90.

References

1. Lyotard J. A Few Words to Sing: «Sequenza III» Luciano Berio's / J. Lyotard // *Musique en Jeu*. — 1971. — № 2. — P. 30–44.
2. Lyotard J. *Libidinal Economics* / J. Lyotard. — Bloomington: Indiana University Press, 1993. — 275 p.
3. Vartanov S. *Kontsepsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom Frantsa Lista i Sergeya Rakhmaninova* / S. Vartanov. — М. : Izd-vo «Kompozitor», 2013. — 576 s.
4. Grigorenko Ye. *John Cage. Tvorchestvo* / E. Grigorenko. — Kyiv : Muz. Ukraïna, 2012 — 226 s.
5. Zenkin K. *John Cage i «chas nul» kultury* / K. Zenkin // *Nauchnyye trudy Moskovskoy gos. konservatorii im. P. I. Chaykovskogo : sb. st. ; John Cage. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya*. — М., 2004, — S. 67–79.
6. Pavlyshyn S. *Muzyka dvadtsiatoho stolittia: navch. posibnyk* / S. Pavlyshyn. — Lviv : BaK, 2005. — 232 s.
7. Pereverzeva M. *John Cage: zhizn. tvorchestvo. estetika : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 «Muzykalnoye iskusstvo»* / M. Pereverzeva. — М., 2005. — 21 s.
8. Prosnayak M. *Paradigma sfery v tvorchestve Karlheinz Stockhausen // Ad musicum. K 75-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. Kholopova : stati i vospominaniya [pod. red. V. Kholopovoy]*. — М. : NITs «Moskovskaya konservatoriya». 2008. — S. 48–59.
9. Timoshenko A. *Amerikanskiy muzykalnyy eksperimentalizm pervoy poloviny XX veka: predstavleniya o zvuke. kontsepsiya instrumenta. kompozitsii (Henry Cowell, John Cage, L. Harrison): dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 «Muzykalnoye iskusstvo»* / A. Timoshenko. — SPb., 2004. — 254 s.
10. Kholopov Yu. *Vklad John Cage v muzykalnoye myshleniye XX v. / Yu. Kholopov // Nauchnyye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P. I. Chaykovskogo : sb. st. [K 90-letiyu so dnya rozhdeniya]*. — М., 2004. — С. 79–90.

■ UDC 781.22:78.071.1 КЕЙДЖ ДЖ.

Riabukha N. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
ralnat@rambler.ru

ONTO-SONOLOGY OF SOUND-IMAGINATIVE THINKING BY J. CAGE

The aim of this paper is to explore the musical creative work by American avant-garde composer J. Cage, where the new ontology of the sound image of the world is reflected.

Research methodology. The article develops the methodology of the sound-image research in the context of the onto-sonological approach which integrates the interdisciplinary links between the musical studies and cultural studies.

Results. The author considers the basic principles of the sonological conception of culture that reveals the deep grounds of being and the sound-musical consciousness of the age. It is proved that the sonological approach widens the methodological intentions of the contemporary dialogue between the theoretical comprehension of the sound-image and the instrumentalism as the way of the sound representation of the world-image.

Novelty. It is concluded that the sound-image is the semantic model which generalizes the phonological, intonational, logical, and stylistic principles of musical thinking by J. Cage. The article develops the characteristic features of sound-imagery thinking that reflect the sound ideal of culture of the given period by means of the sound-perception features and the type of musical expression (the means of emotional enunciation).

The practical significance. Ukrainian specialists in music art may find the information contained in the article useful for teaching the piano musical compositions of foreign and Ukrainian composers. The materials in this article can be used in the academic courses «Music Aesthetics», «History of Musical Culture», «Music Cultural Studies».

Key words: sound, sound image, piano sound image, sound-imaginative thinking, tone perception, sound-music consciousness of culture.

Надійшла до редколегії 20.09.2016 р.

■ УДК 780.616.432.071:001.891(477.54-25) «195/199»

А. Ю. Рум'янцева, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКИХ ПІАНІСТІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Виявлено детерміновані певними соціокультурними тенденціями особливості науково-методичної роботи піаністів Харкова в др. пол. ХХ ст. Підкреслено вплив наказів та постанов Міністерств культури й освіти на вектор розвитку теоретичної діяльності в музичних навчальних закладах України. Визначено інноваційні започаткування, які вплинули на інтенсифікацію методичної творчості харківських педагогів-піаністів у зазначених хронологічних межах. Здійснено компаративний аналіз науково-методичної роботи педагогів у др. пол. ХХ ст. і попередні періоди.

Ключові слова: науково-методична діяльність харківських піаністів, теоретичний доробок харківських піаністів, друга половина ХХ ст.

А. Ю. Румянцева, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХАРЬКОВСКИХ ПИАНИСТОВ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.

Виявлені детерміновані певними соціокультурними тенденціями особливості науково-методичної роботи піаністів Харкова во втор. пол. ХХ в. Підчёркнуто вплив приказов и постановлений Министерств культуры и образования на вектор развития теоретической деятельности в музыкальных учебных заведениях Украины. Отмечены инновационные начинания, которые повлияли на интенсификацию методического творчества харьковских педагогов-пианистов в обозначенных хронологических рамках. Осуществлен компаративный анализ научно-методической работы педагогов во втор. пол. ХХ в. и предыдущие периоды.

Ключевые слова: научно-методическая деятельность харьковских пианистов, теоретическое наследие харьковских пианистов, вторая половина ХХ в.

A.Yu. Rumyantseva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

RESEARCH ACTIVITY OF KHARKIV CITY PIANISTS IN TERMS OF SOCIAL AND CULTURAL PARADIGM OF THE SECOND HALF OF 20TH CENTURY

The specific features of research and procedure development of pianists of Kharkiv City in the second half of the 20th century determined by certain social and cultural tendencies are found out. The influence

of decrees and resolutions of the Ministry of Culture and Education on the development vector of the theoretical activity in music educational institutions of Ukraine has been emphasized. Innovative initiatives are highlighted, which influenced the intensification of methodological creativity of Kharkiv City teachers-pianists within the defined chronological frameworks. The comparative analysis of research and procedure development of teachers in the second half of the 20th century and in the previous periods has been conducted.

Key words: research and procedure development of Kharkiv City pianists, theoretical heritage of Kharkiv City pianists, the second half of the 20th century.

Постановка проблеми. Реформи в системі вищої музичної освіти, запроваджені після набуття Україною статусу незалежної держави, зумовили зміни в дослідницькій сфері роботи викладачів виконавських факультетів. Нині науково-методична діяльність стала невід'ємною складовою викладацької практики, зокрема у сфері фортепіанної освіти, оскільки фактично всі педагоги фортепіано в процесі дослідницької роботи опановують другу — музикознавчу спеціалізацію. Процес розвитку науково-методичної діяльності харківських педагогів-піаністів у різні історичні періоди не був однаковим. Але навіть ті негативні моменти, які перешкоджали еволюції теоретичної практики музикантів, потребують ретельного вивчення, дозволяючи уникнути помилок у майбутньому. Саме це зумовлює актуальність проблематики статті та її мету — виявити особливості науково-методичної діяльності харківських піаністів у другій половині ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичний доробок харківських піаністів вивчений недостатньо, адже зазвичай перебував поза увагою музикознавців.

Дослідники піаністичної культури Харкова О. В. Кононова, Н. Ю. Зимогляд побіжно розглядали зазначену проблематику, а такі музикознавці, як Г. А. Тюменева, Ю. Л. Щербінін, В. Ф. Кравець, І. І. Польська та ін., у своїх працях висвітлювали переважно виконавську та педагогічну спадщину харківських піаністів. Отже, їх науково-методична практика потребує ретельного вивчення.

Виклад основного матеріалу дослідження. На відміну від періоду становлення піаністичної культури Харкова (в Україні запроваджувалася конкурсна практика й основна увага приділялася вдосконаленню виконавства) та першого повоєнного десятиріччя (науково-методична діяльність відновлювалася надто повільно), у другій половині ХХ ст. теоретична творчість харківських піаністів у музичних навчальних закладах розвивалася активно і стала важливою складовою професійної діяльності.

Вектор розвитку дослідницької діяльності музикантів у радянську добу зумовлений своєрідністю функціонування державних музичних освітніх установ, якими керували централізовано. Діяльність музичних навчальних закладів регламентувалася такими нормативними актами, як накази та постанови Міністерства освіти та Міністерства культури, що детермінувало ідентичність тенденції розвитку української фортепіанної культури в різних регіонах країни.

Головною тенденцією дослідницької діяльності педагогів-піаністів у музичних закладах України в зазначену добу була інтенсифікація саме методичної практики. Зокрема, вдосконалення методів навчання на фортепіанних відділеннях музичних закладів країни інтенсифікував ухвалений у 1958 р. Закон «Про зміцнення зв'язку школи з життям і подальший розвиток системи освіти в СРСР», згідно з яким необхідність усунення відірваності навчального процесу від реалій майбутньої професійної діяльності в музичних навчальних закладах передусім полягала в посиленні ролі педагогічної практики.

Так, із 60-х рр. ХХ ст. на фортепіанних факультетах Харківського музичного училища (далі — ХМУ) і Харківської державної консерваторії (далі — ХДК) педагогічна практика стала найважливішою дисципліною, а музичні школи, створені в зазначених навчальних закладах Харкова, були справжніми творчими лабораторіями з набуття майбутніми фахівцями першого професійного педагогічного досвіду [2, с. 11]. Зростання ролі педагогічної практики зумовило збільшення попиту на методичну літературу з проблем фортепіанної педагогіки.

Популяризація та масове поширення фортепіанного мистецтва у другій половині ХХ ст. також потребували методичної літератури, що водночас зумовило необхідність створення численних збірників статей з проблем піанізму. Саме тому в другій половині ХХ ст. започатковане видання великого обсягу методичної літератури. Так, з 1955 р. існує збірник «Очерки по методике обучения игре на фортепиано», з 1958 р. — «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», з 1963 р. — «Вопросы фортепианной педагогики», з 1965 р. — «Вопросы фортепианного исполнительства», з 1979 р. — «Вопросы музыкальной педагогики», з 1988 р. — «Музыкальное исполнительство и современность», з 1991 р. — «Музыкальное исполнительство и педагогика» та ін. Означені збірники містили публікації, які висвітлювали весь спектр проблем фортепіанної педагогіки та виконавства. Статті в них написані на основі узагальнення досвіду відомих педагогів, котрі репрезентували власні педагогічні принципи та методичні напрацювання.

У другій половині ХХ ст. на фортепіанних відділеннях музичних навчальних закладів Харкова набула поширення ще одна новітня

тенденція — вивчення теоретичного доробку видатних майстрів фортепіанного мистецтва. Викладачі-піаністи вивчали статті, а також монографії відомих музикантів. Особливо популярними в 60-80-ті рр. були методично-дослідницькі праці Й. Гата «Техніка фортепіанної гри», К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка» та ін. [5, с. 56]. Архівні документи свідчать про регулярні доповіді на фортепіанних відділеннях музичних навчальних закладів Харкова, отже, методична практика здійснювалася на належному рівні. Зважаючи на назви доповідей, викладачі-піаністи цікавилися специфікою роботи над поліфонічними творами, творами великої форми, удосконаленням техніки, педалізацією та ін. [263, с. 56].

У зазначені хронологічні межі започаткована й інноваційна практика надання методичної допомоги. Педагоги музичних училищ були наставниками районних і сільських шкіл, а викладачі консерваторій консультували музичні училища. Так, викладачі музичного училища Л. М. Попова консультувала педагогів та учнів фортепіанного відділу харківської музичної школи № 9, А. В. Голуб — № 5, Н. С. Радченко — № 7.

Роботою фортепіанного відділу ХМУ керували професори ХДК (з 1963 — Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського) Б. О. Скловський, М. С. Хазановський та доценти Р. С. Горовиць, Р. П. Папкова, В. Є. Крамаренко, В. І. Лозова, В. Ф. Шукайло та ін.

Харківські педагоги-піаністи надавали консультативну методичну допомогу багатьом музичним училищам України, зокрема В. І. Лозова і В. Ф. Шукайло — Полтавському, Кременчуцькому; В. Є. Крамаренко — Артемівському, Криворізькому, Дніпродзержинському [6, с. 37–39].

Водночас, наставниками педагогів Харківської консерваторії були професори Московської консерваторії (В. Горностаєва, Д. Башкіров та ін.).

У др. пол. ХХ ст. почали регулярно проводитися методичні об'єднання, семінари, лекції з питань фортепіанного виконавства. Запровадження цих заходів сприяло поліпшенню методичної обізнаності педагогів і стало обов'язковою частиною викладацької діяльності. Так, подальшому розвитку методичної бази з проблем піанізму сприяли «Перші педагогічні читання», організовані Міністерством культури УРСР для педагогів-піаністів дитячих музичних шкіл і відбулися в Києві в червні-липні 1961 р. На семінарах цих читань обговорювалися актуальні питання методики викладання фортепіано. А головне — на основі матеріалів «Перших педагогічних читань» у 1964 р. видавництво «Мистецтво» опублікувало збірник статей під назвою «Виховання піаніста в дитячій музичній школі». У ньому висвітлювалися

найважливіші положення фортепіанної педагогіки радянських часів на основі узагальнення досвіду роботи педагогів-піаністів музичних шкіл, училищ і консерваторій України.

Збірник містив статті педагогів усіх трьох ланок системи професійної фортепіанної освіти, а саме: начальника Управління навчальних закладів Міністерства культури УРСР А. С. Сокальського, доцентів Київської консерваторії Б. Є. Мілича і Г. В. Бурковського, професора Одеської консерваторії Є. В. Вауліна, викладача Дніпропетровського музичного училища М. Л. Обермана, доцента Одеської консерваторії Г. І. Лейзеровича, викладача Київської музичної школи-десятирічки М. Н. Карафінки та ін. Харківську фортепіанну школу в цьому збірнику представляла стаття професора В. Б. Шапіро «Виховання навичок педалізації в учнів-піаністів».

У заключній статті збірника авторів А. А. Александрова, Л. А. Вайнтрауба і Б. Є. Мілича зазначено, що характерною ознакою програми педагогічних читань є зв'язок теоретичних положень доповідей і співдоповідей з практичними заходами — тематичними уроками і семінарськими заняттями. Тематика цих занять присвячувалася таким питанням фортепіанної педагогіки, як робота над поліфонією, великою формою, технікою, педалізацією [1, с. 205].

Після 1961 р. в Україні набула поширення практика проведення не тільки республіканських, а й обласних педагогічних читань, зокрема вони відбувалися під час шкільних канікул у Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті.

На фортепіанному факультеті Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (далі — ХІМ) також постійно читалися доповіді й лекції, присвячені питанням фортепіанної педагогіки та виконавства, а в 60-70-ті рр. розроблено нові тексти лекцій з таких дисциплін, як історія і теорія піанізму, методика фортепіанної гри. Зокрема в 70-ті рр., продовжуючи справу проф. Б. О. Скловського, доц. В. О. Сирятський створив і викладав власний курс з історії та теорії піанізму «Філософія та історія фортепіанного виконавства». Курс методики викладання фортепіанної гри, започаткований у першій половині ХХ ст. проф. Л. Й. Фаненштилем, у 60-ті рр. читав проф. В. Б. Шапіро, а в 70-80-ті рр. його колишній вихованець — доц. Ю. Ф. Вахраньов розробив оригінальний курс лекцій, який передбачав не тільки заучування матеріалу з підручників, а й креативне мислення студента.

Якщо методична практика в другій половині ХХ ст. інтенсифікувалася в усіх трьох ланках системи професійної фортепіанної освіти, то наукова робота, як і раніше, педагогів-піаністів Харкова не зацікавлювала. У 1954 р. захистила кандидатську дисертацію М. О. Єщенко («Этюды Ф. Шопена и некоторые вопросы их интерпретации»), після

чого протягом тривалого часу харківські викладачі фортепіано дослідницьких праць не репрезентували. Тільки в 70-80-ті рр. серед педагогів-піаністів Харківського інституту мистецтв активізувалася науково-дослідницька діяльність. Захистили дисертації: у 1971 р. Ю. Ф. Вахраньов («Фортепианне пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов»); у 1984 р. О. В. Кононова («Пианистическая культура Харькова последней трети XIX — начала XX веков»); у 1987 р. Н. В. Смоляга («Русско-украинские связи в фортепианном образовании и исполнительстве на Украине XVIII — начала XX века»); у 1987 р. В. І. Приходько («Проблемы исполнительского анализа музыкальной фактуры (на примере фортепианных произведений С. Прокофьева и Д. Шостаковича)». На відміну від повоєнного часу, захист дисертації не містив виконавської частини, проблематика досліджень також змінилася. Якщо дисертація М. О. Єщенко мала методико-виконавську спрямованість, то праці, захищені в 70–80-ті рр., були з музикознавчих проблем.

Висвітлюючи методичну практику харківських піаністів-педагогів, слід відзначити ту особливу роль для розвитку науково-методичної роботи на фортепіанному факультеті ХДК у др. пол. XX ст., яку відіграв студентський науковий гурток, створений у 1948/1949 навч. р. за пропозицією проф. Н. Б. Ландесман.

Заснування гуртка мало на меті ознайомлення з маловідомими фортепіанними творами і набуття студентами навичок самостійної роботи над твором. Першу доповідь на тему «Радянський патріотизм і музична педагогіка» прочитав один з кращих студентів фортепіанного факультету, котрий очолював гурток — О. Снегірьов, згодом він став професором і завідувачем кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії.

У перші роки свого існування керівництво студентським науковим гуртком було доручено асистенту М. Єщенко, потім (у 1949/1950 навч. р.) — асистенту В. Лозовій. Змінювалися викладачі, котрі керували роботою гуртка (Р. С. Горовиць, Б. О. Скловський, Л. Й. Фаненштиль), але засідання відбувалися несистематично: «складно було зібрати студентів, у яких через велике навчальне навантаження бракувало вільного часу» [3, арк. 132, 133].

Тільки з 1951/1952 навч. р. відновлено повноцінну роботу гуртка. У цьому навчальному році відбулося п'ять засідань, на яких кращі студенти репрезентували доповіді на теми з проблем фортепіанної педагогіки й виконавства. Так, студентка Колпакова доповідала на тему «Психологічний аналіз роботи піаніста над твором», Поломанова, активістка гуртка, — доповідь «Музична освіта і шляхи розвитку піаністичного мистецтва в СРСР», Яркова — доповідь «Педагог і учень.

Проведення уроку», Ратман — «Про роботу з учнем над музичним твором», а Сотнікова — «Початкове навчання гри на фортепіано» [4, с. 85].

Студентський гурток відіграв значну роль у започаткуванні й розвитку в студентів навичок наукової роботи. Розпочавши свою роботу з метою ознайомлення з маловідомою фортепіанною літературою, він поступово перетворився на центр наукової творчості серед студентів-піаністів. Згодом (у 70-ті рр.) цей гурток став фортепіанною секцією Студентського наукового творчого товариства (СНТТ), де набули першого наукового досвіду: доктор мистецтвознавства, професор С. В. Тишко, котрий очолював раду СНТТ у 70-ті рр.; керівник фортепіанної секції СНТТ у 1974–1978 рр., нині доктор мистецтвознавства, проф. І. І. Польська; доктор педагогічних наук, проф. Г. Ю. Ніколаї; кандидат психологічних наук, доц. Т. І. Маслова; кандидати мистецтвознавства, доценти О. В. Кононова, Н. Ю. Зимогляд, Ж. В. Дедуценко, В. М. Щепакін та ін.

У 90-ті рр. з відомих причин почалася стагнація піаністичної культури, а також дослідницької сфери діяльності педагогів-піаністів. Методична робота в усіх трьох ланках системи професійної фортепіанної освіти здійснювалася регулярно, але кандидатську дисертацію захистила тільки в 1996 р. Н. Ю. Зимогляд («Піаністична культура України 30–50-х рр. XX ст.»).

Важливою подією 90-х рр. для розвитку дослідницької діяльності харківських піаністів стало заснування в 1992 р. Асоціації піаністів-педагогів України (далі — АППУ), президентом якої була харківська піаністка Н. Б. Казиминова. Ця асоціація належала до складу загальноєвропейського об'єднання ЕРТА. Під егідою АППУ з 1992 р. проводилися щорічні міжнародні науково-практичні конференції, на яких сучасні проблеми фортепіанної педагогіки та виконавства обговорювалися не тільки вітчизняними дослідниками, а й представниками української діаспори [191, с. 3].

Висновки. Дослідження теоретичної діяльності харківських піаністів у др. пол. XX ст. дозволяє дійти висновку про певні інноваційні тенденції в цьому процесі, а саме: інтенсифікація методичної творчості; започаткування видання методичної літератури (збірників статей); запровадження методичних читань, семінарів, лекцій; вивчення методичних принципів видатних вітчизняних і зарубіжних фортепіанних педагогів; посилення ролі науково-дослідницької роботи і як результат — захист кандидатських дисертацій. Означені інноваційні започаткування стали основою для прориву в дослідницькій сфері діяльності педагогів-піаністів Харкова на початку XXI ст. Отже, друга

половина ХХ ст. — це період акумуляції новітніх тенденцій у теоретичній практиці харківських піаністів.

Перспективи подальших досліджень. За 16 років третього тисячоліття педагоги-піаністи Харкова захистили кілька десятків дисертацій з різних проблем музикознавства, тому подальші дослідження можуть бути пов'язані з вивченням специфіки теоретичної діяльності піаністів-педагогів Харкова у ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Воспитание пианиста в детской музыкальной школе / ред. А. Александров, П. Вайнтрауб, Г. Курковский и др. — Київ : Мистецтво, 1964. — 216 с. [39, с. 205].
2. ДАХО, ф. р 5743, оп. 1. спр. 285, арк. 11. Звіт про роботу ХМУ за 1959/1960 навч. р. [232, арк. 11]
3. ДАХО, ф. р 5795, оп.1. спр. 356, арк. 132, 133. Протоколи засідань Художньої Ради ХДК за 1950/1951 навч. р.
4. ДАХО, ф. р 5795, оп.1. спр. 409, арк. 85. Протоколи засідань Художньої Ради ХДК за 1951/1952 навч. р.
5. ДАХО, ф. р 6362, оп. 3. спр. 75, арк. 56. План навчально-виховної роботи ХССМШі на 1975/1976 навч. р. [263, арк. 56].
6. Кононова О. Спадкоємність поколінь : кафедра спеціального фортепіано / О. Кононова // Pro Domo mea. Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. — ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджан, Г. Я. Ботунова та ін. — Харків : ХДУМ, 2007. — С. 20–56.
7. Українська фортепіанна педагогіка і виконавство : стилеві особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи : мат-ли III конф. Асоціації піаністів-педагогів України. — Львів : ВДМІ, 1994. — 116 с.

References

1. Vospitaniye pianista v detskoj muzykalnoj shkole / red. A. Aleksandrov, P. Vayntraub, G. Kurkovskiy i dr. — Kyiv : Mistetstvo, 1964. — 216 s. [39. s. 205].
2. DAKhO, f. r 5743, op. 1. spr. 285, ark. 11. Zvit pro robotu KhMU za 1959/1960 navch. r. [232, ark. 11]
3. DAKhO, f. r 5795, op.1. spr. 356, ark. 132, 133. Protokoly zasidan Khudozhnoi Rady KhDK za 1950/1951 navch. r.
4. DAKhO, f. r 5795, op.1. spr. 409, ark. 85. Protokoly zasidan Khudozhnoi Rady KhDK za 1951/1952 navch. r.
5. DAKhO, f. r 6362, op. 3. spr. 75, ark. 56. Plan navchalno-vykhovnoi roboty KhSSMSHi na 1975/1976 navch. r. [263, ark. 56].
6. Kononova O. Spadkoiemnist pokolin : kafedra spetsialnoho fortepiano / O. Kononova // Pro Domo mea. Narisy. Do 90-richchia z dnia zasnuvannia Kharkivskoho derzhavnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — red. T. B. Verkina, H. A. Abadzhan, H. Ya. Botunova ta in. — Kharkiv : KhDUM, 2007. — S. 20–56.

7. Ukrainska fortepianna pedahohika i vykonavstvo : stylovi osoblyvosti, zvi-azky z muzychnoiu kulturoiu zakhidnoi Yevropy : mat-ly III konf. Asotsiatsii pianistiv-pedahohiv Ukrainy. — Lviv : VDMI, 1994. — 116 s.

■ UDC 780.616.432.071:001.891(477.54-25) «195/199»

Rumyantseva A. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

allarum 13@mail. ru

RESEARCH ACTIVITY OF KHARKIV CITY PIANISTS IN TERMS OF SOCIAL AND CULTURAL PARADIGM OF THE SECOND HALF OF 20TH CENTURY

The aim of the article is to find out the specific features of research and procedure development of teachers-pianists of Kharkiv City in the second half of 20th century.

Research methodology. Comparative analysis method as well as historical and culturological methods of research are used in this paper.

Results. The publications follow a series of articles devoted to the retrospective interpretation of research and procedure development of pianists of Kharkiv City. The specific features of this practice determined by certain social and cultural tendencies have been found out. The influence of decrees and resolutions of the Ministry of Culture and Education on the development vector of the theoretical activity in music educational institutions of Ukraine has been emphasized. Innovative initiatives are highlighted, which influenced the intensification of methodological creativity of Kharkiv City teachers-pianists within the defined chronological frameworks. In particular, the following tendencies have been specified: interest in scientific research (80s), publication of the great amount of methodological literature (collected works); holding of methodological readings, seminars, lectures; study of methodological principles of outstanding native and foreign pianoforte teachers. The comparative analysis of research and procedure development of teachers in the second half of the 20th century and in the previous periods has been conducted.

Novelty. Research and procedure development of Kharkiv City pianists in the second half of the 20th century has been analyzed for the first time.

The practical significance. The results of the paper can be used in "Ukrainian Music Culture", "Ukrainian Culture" courses of lectures.

Key words: research and procedure development of Kharkiv City pianists, theoretical heritage of Kharkiv City pianists, the second half of the 20th century.

Надійшла до редколегії 15.09.2016 р.

■ УДК 784.3 : 781.68.09

О. Д. Склярів, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК, м. Харків

РОМАНС М. ЗУБОВА «НЕ ЙДИ, ПОБУДЬ ЗІ МНОЮ» В ЧАСОПРОСТОРІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Розглянуто основні етапи життєвого та творчого шляху М. В. Зубова, історію створення найпопулярнішого романсу композитора «Не йди, побудь зі мною». На основі порівняння виконавських інтерпретацій романсу виявлено провідні тенденції його виконання в історичній ретроспективі (XX — початок XXI ст.). Проаналізовано специфіку виконавських засобів і прийомів, які застосовують співаки академічного (О. Давидов, А. Ейзен, І. Крутова та ін.) або естрадного (В. Паніна, Ж. Бічевська, О. Малінін та ін.) спрямування в процесі роботи над цим твором. Досліджено зміни в ставленні виконавців до авторського тексту протягом століття, пов'язані з важливістю імпровізаційного начала.

Ключові слова: романс, музичне виконавство, акомпанемент, ансамбль.

А. Д. Склярів, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК, г. Харьков

РОМАНС Н. ЗУБОВА «НЕ УХОДИ, ПОБУДЬ СО МНОЮ» ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Рассмотрены основные этапы жизненного и творческого пути Н. В. Зубова, история создания наиболее популярного романса композитора «Не уходи, побудь со мною». Путем сравнения исполнительских интерпретаций романса выявлены наиболее существенные тенденции его исполнения в исторической ретроспективе (XX — начало XXI вв.). Проанализирована специфика исполнительских средств и приемов, которые применяют певцы академического (А. Давыдов, А. Эйзен, И. Крутова и др.) или эстрадного (В. Панина, Ж. Бичевская, А. Малинин и др.) направления в процессе работы над этим произведением. Исследованы изменения в отношении исполнителей к авторскому тексту на протяжении столетия, связанные с важностью импровизационного начала.

Ключевые слова: романс, музыкальное исполнительство, акомпанемент, ансамбль.

O. D. Skliarov Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Head of the Department of Musical Theory and Piano Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

M. ZUBOV'S ROMANCE "DON'T LEAVE, STAY WITH ME" IN THE CHRONOTOPOS OF PERFORMERS' INTERPRETATIONS

The article deals with the main stages of M. V. Zubov's life and art, as well as the history of creating the most popular composer's romance of "Don't Leave, Stay with Me." By comparing the performers' interpretations, the article reveals the main tendencies of its performance in historical retrospective (20th and early 21st centuries). The particular performance devices and methods employed by the academic art (O. Davydov, A. Eyzen, I. Krutova, and others) and variety art (V. Panina, Zh. Bichevska, O. Malinin and others) singers in working with the piece are analyzed. The article emphasizes the changes in the performers' attitude to the author's lyrics during the century, related to the growth of improvisation in importance.

Keywords: romance, musical performance, accompaniment, ensemble.

Постановка проблеми. У музичному просторі є жанри, що нагадують фотоальбоми. Кожний дотик до них подібний до того дивного відчуття, котре виникає, коли перегортаються пожовклі сторінки, на яких закарбовані обличчя й будівлі минулих часів. До таких жанрів належить класичний романс. Саме в романсах найбільше відбивається певна епоха, зокрема — межі XIX–XX ст. Незважаючи на простоту та лаконічність музичного викладу, цей жанр є одним із найскладніших жанрів для виконання. Найчастіше співаки та піаністи надають виконанню зайвого пафосу та підвищеної чуттєвості, котрі зовсім не притаманні романсу. Слухачі відчувають при цьому брак щирості та природності.

Отже, традиції виконання романсів потребують ґрунтовного, уважного вивчення. Цікаво простежити, як змінювались ці традиції протягом століття та порівняти різні виконавські версії того самого романсу. Таким чином, матеріалом цього дослідження стали романс М. Зубова «Не йди, побудь зі мною», котрий є одним з найпопулярніших зразків означеного жанру, а також — найвідоміші інтерпретації цього твору, які належать до різних історичних епох і репрезентують різні виконавські тенденції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, романс М. Зубова «Не йди» ще не був предметом ретельного музикознавчого дослідження. Лише історію створення романсу та долю композитора активно обговорюють на інтернет-форумах, присвячених жанру російського класичного романсу.

Мета статті — дослідити специфіку виконання творів романсового жанру та провідні тенденції їх трактування на основі порівняння виконавських інтерпретацій романсу М. Зубова «Не йди».

Виклад основного матеріалу дослідження. Ім'я Миколи Володимировича Зубова (1867–1908) — композитора-аматора, автора романсу «Не йди, побудь зі мною», а також близько 165 різноманітних салонних і циганських романсів, фортепіанних творів (елегій, вальсів, баркарол, маршів тощо), на жаль, нині невідоме багатьом музикознавцям. Але на межі XIX–XX ст. М. Зубов був надзвичайно популярним композитором. Його твори видавали величезними тиражами, котрі значно перевищували звичні тиражі академічних музичних творів. Друкувались як окремі нотні зошити М. Зубова, так і твори композитора в збірках, які швидко розкуповували: «Романси та пісні Миколи Володимировича Зубова», «Новітні циганські пісні», «Циганський світ», «Циганські вечори», «Музичні новини», «Нувеліст» тощо [2]. Свій перший романс композитор написав у 1892 р., а останній — у 1902 р.

Відомостей про життєвий шлях композитора також обмаль. Переважну більшість із них у 1995 р. виявила двоюрідна правнучка М. Зубова Ніна Володимирівна Лукіна. З формулярного списку дворянина М. Зубова, котрий зберігається в Російському державному історичному архіві, Н. Лукіна з'ясувала, що її родич М. Зубов народився 22 липня 1867 р. в сім'ї губернського секретаря Володимира Олексійовича Зубова. Його дитинство минуло у Вологодській губернії, у маєтку діда Олексія Олександровича Зубова. З дитячих років він захоплювався музикою, любов до якої «розбудив» у ньому дядько, котрий часто запрошував до свого маєтку хор. «Оскільки сім'я Зубових жила дуже бідно, Микола Володимирович не зміг здобути музичної освіти та навіть не знав нот. При цьому він був на диво талановитим, мав чудову пам'ять і все, що чув, міг відразу зіграти «наслух», заспівати будь-яку мелодію з багатьох опер, а свої твори виконував на роялі напам'ять, і його товариші записували їх нотними знаками» [4]. Значно вплинув на формування музичного світогляду М. Зубова його кузен — співак Михайло Зубов, котрий виступав протягом семи років на сцені «La Scala» в Італії, а потім — на сценах Київського, Одеського та Харківського оперних театрів [1].

Із формулярного списку відомо, що М. Зубов «<...> витримав екзамени при Олександрійському кадетському корпусі для осіб, які бажають вступити добровольцями 3-го розряду: з'явився для виконання військового обов'язку і зарахований ратником ополчення 2-го розряду в 1888 р.; призначений на службу до канцелярії Санкт-Петербурзького градоначальника писарем у 1889 р.; призначений канцелярським

служителем 2-го розряду тієї самої канцелярії в 1892 р...» [1]. Серед реліквій сімейного архіву — родовідного древа, листів, віршів — Н. Лукіна знайшла декілька музичних творів композитора, зокрема романс «Не йди», музичне й поетичне авторство котрого належить власне М. Зубову. Майже півстоліття автором поетичного тексту романсу «Не йди» вважали Михайла Пойгіна, на вірші якого М. Зубов впродовж 1898–1903 рр. створив сім романсів, зокрема романс «Не йди, не покидай», з котрим часто плутають романс «Не йди, побудь зі мною».

Свій найзнаменитіший романс «Не йди» М. Зубов написав у 1899 р., після знайомства з відомою російською співачкою Анастасією Вяльцевою, котра стала своєрідною музою композитора, відкрила нову сторінку в його творчості. На думку її сучасників, «співачка була сліпуче красивою і чарівною жінкою, її фігура — тонка, вишукана, вона завжди мала чарівну посмішку. <...> А. Вяльцева володіла не тільки красивим голосом, але й блискучою театральною майстерністю, що простежувалося у злитті «мелодії» і слів, музики і сценічного жесту, точної акторської інтонації і фразування <...>» [1].

М. Зубов, зачарований співачкою, створив і присвятив їй романси, які стали шедеврами російської любовної лірики: «З тобою вдвох», «Під чаруючою ласкою твоєю», «Не йди, побудь зі мною», «Нехай це сон», «Здогадайтеся самі». Упродовж шести років майже всі романси М. Зубова — ніжні, інтимні, камерні — присвячені А. Вяльцевій. Н. Лукіна припускає, що композитор написав і присвятив співачці 22 романси [1]. Останній з романсів «Я хотів би тебе забути» М. Зубов створив, коли А. Вяльцева поїхала на Далекий Схід до пораненого на російсько-японській війні гвардійського офіцера Василя Біскунського, котрий став її чоловіком. Після її від'їзду М. Зубов не створив жодного твору.

Незважаючи на те, що романс «Не йди, побудь зі мною» присвячений А. Вяльцевій, він став «візиткою» Варвари Паніної, котра виконувала й інші романси композитора. Рядок «Не йди, побудь зі мною» Олександр Блок узяв епіграфом до свого вірша «Дим від багаття струменем сизим» (1909). Своєрідною відповіддю на «Не йди, побудь зі мною» став романс композитора П. Дельме «У найніжніших слів немає сил...».

Романс М. Зубова «Не йди, побудь зі мною», як зазначалося, з незмінним успіхом більше століття звучить у концертній залі. Його охоче долучали до свого репертуару сопрано, мецо-сопрано, тенори, баси, баритони. Романс «Не йди» звучав у супроводі гітари, фортепіано, інструментального ансамблю, в естрадній обробці тощо. Серед співаків, котрі виконували цей твір, — Олександр Давидов, Іоаким

Карташов, Варвара Паніна, Артур Ейзен, Олег Погудін, Валентина Пономарьова, Жанна Бічевська, Олександр Малінін, Ірина Крутова та ін. Розглянемо деякі із цих інтерпретацій. Більшість з них представлена на сторінці інтернет-бібліотеки classic-online (<http://classic-online.ru/ru/production/24265>).

Під час прослуховування різних виконавських версій одразу привертає увагу цікавий нюанс: виявляється, на початку ХХ ст. романс «Не йди» виконувався у розмірі 3/4, на відміну від пізніших інтерпретацій у розмірі 4/4. Так, петербурзький оперний співак баритон Іоакім Карташов (1882–?), котрий записав романс М. Зубова в 1908 р., точно дотримував від композиторський текст. Його виконанню притаманне точне слідування метричній пульсації, за окремими винятками у вигляді фермат на мелодійних вершинах, де співак прагне продемонструвати красу свого голосу. Так само точно інтерпретує текст романсу концертмейстер. Ця виконавська версія створена відповідно до тексту романсу у виданні П. Юргенсона. Згідно із цим виданням, у романсі представлені дві образні сфери, які віддзеркалені у двох фактурних формулах: меланхолійна сфера відтворюється в повільних ламаних арпеджіо (гітарний перебір), настрої пристрасного пориву розкривається через типовий вальсовий виклад «бас — акорд». Обидва виконавці чітко дотримуються нечисленних авторських позначень щодо темпу, агогіки та характеру виконання.

Дещо вільний підхід до авторського тексту ілюструє інтерпретація романсу російським тенором українського походження Олександром Михайловичем Давидовим (Ізраїлем Левінсоном; 1872–1944). В основі виконавської концепції — відтворення особливостей звучання палкого монологу закоханої людини. Безпосередність, щирість музичного висловлення створюються завдяки використанню комплексу виконавських засобів. Співак зовсім не використовує жорстку схему метричної пульсації: тридольний метр, котрий переважає в загальній схемі метричної пульсації, несподівано чергується з чотиридольним та дводольним, завдяки агогічному подовженню або скороченню затактів, частому використанню фермат, динамічних контрастів, темпових зіставлень. Піаніст перебуває в комплементарному діалозі зі співаком: акцентує окремі ключові слова вокаліста, окреслює за допомогою засобів агогіки фразові межі, «подає» вступ соліста, прискорюючи інтермедійні епізоди та уповільнюючи темп перед вступом співака. Фортепіанна партія тут подібна до імпровізації. Концертмейстер лише зберігає послідовність акордів, пропонуючи вільний підхід до фактурного втілення тексту. Фортепіанна партія, сповнена різноманітними фактурними формулами, відображає всі нюанси образного плану, пропонуючи певні відтінки настрою: від ніжності, витонченості — до

бурхливості, нестримності. Отже, виконання О. Давидова побудоване за законами мовлення, що надає романсові природності й ширості.

Розмір 4/4 використовує на початку романсу Варвара Василівна Паніна (1872–1911), котра виконує його в супроводі дуету гітаристів (К. Васильєва й М. Шишкіна). Запис здійснено в Москві в 1905 році. Розмір 4/4 виникає, знов-таки не прогнозовано, на початку куплетів (супроводжує головну фразу романсу «Не йди, побудь зі мною») та під час вокального філірування. У цій інтерпретації підсилюється образний контраст: томління — пристрасний порив. Стан томління створюється завдяки подовженню довгих тривалостей на початку тактів, стан пориву — через прискорення коротких тривалостей у закатах. Отже, різниця між уповільненими та прискореними епізодами виконавського тексту стає важливою. Відмінна ознака цієї інтерпретації базується на традиції виконання циганських «жорстоких» романсів, надзвичайно популярних на початку ХХ сторіччя. До цієї традиції належить і виконавський прийом глісандування довгих тривалостей на ферматі.

У пізніших виконавських версіях романсу набуває поширення розмір 4/4 як результат подовження довгої тривалості, яка в кожному такті міститься на сильній долі.

Окрім естради, романс М. Зубова «Не йди» часто звучить у виконанні академічних співаків на оперній сцені. Одним із прикладів такого трактування романсу є його виконання басом Артуром Ейзенем у супроводі оркестру. Цій інтерпретації притаманний академічний тип вокального звуковидобування, на опорі, у високій позиції піднебіння. Характеризувати такий спосіб виконання доречніше такими епітетами: шляхетний, стриманий, задушевний. А. Ейзен дотримує розмір 4/4. Але при цьому романс звучить природно й невимушено, без зайвої патетики. Ефект камерності створюється специфічними виконавськими прийомами, серед яких: *diminuendo* на мелодійних вершинах, філірування тривалих звуків із подальшим переходом на *piano*, зіставлення звучання повним голосом із *sotto voce* на важливих за змістом словах. Крім того, А. Ейзен майстерно використовує всі виражальні засоби дозовано, без перебільшень, застосовує прийоми мікродинаміки та мікроагогії.

Починаючи з останньої третини ХХ ст., виконавці романсу М. Зубова «Не йди» часто долучають до виконання ностальгічний елемент. Романс ніби огортається ореолом прекрасних часів, які безповоротно минули. Апелюючи до жанру «жорстокого» романсу, співаки одночасно додають до виконання асоціативний шлейф образів, пов'язаних з темою «білої еміграції».

Жанна Бічевська, котра акомпанує собі на гітарі (1980), виконує романс М. Зубова дещо відсторонено, ніби створюючи образ дистанції

в часі (<https://www.youtube.com/watch?v=Gp-Fn6UzdSI>). У її виконанні романс нагадує неспішну розповідь, сповідь, музичний лист. Він виконується метрично майже однаково, лише в перерваних кадансах використовуються фермати. Значна роль у цій інтерпретації належить імпровізаційному компоненту. Співачка змінює й поетичний текст, і мелодію, й акомпанемент. Три куплети являють три різні варіанти виконавського прочитання. Оголошуючи назву твору, співачка називає його «російським романсом», немов ототожнюючи його популярність з народністю. Цікаво, що у виконанні Ж. Бічевської романс М. Зубова набуває народних ознак, що проявляється в характерному звукодобуванні (на опорі, з нейтральною позицією піднебіння), активній мелізматичі, яка характерна для вокальної та інструментальних партій.

Подібні інтерпретації романсу М. Зубова — як чудового спомину, прагнення до недосяжної мрії — ілюструє виконання Олегом Погудіним і Валентиною Пономарьовою. Вокалу В. Пономарьової притаманні: мовленнєва позиція, ідеальна артикуляція, вишуканість і природність звукодобування, насиченість виконання мікронюансування, бездоганна мелізматика. Прозоре вокальне звукодобування О. Погудіна також цілком відповідає означеній тенденції — осмислення романсу як «старовинного», з підкресленням часової дистанції. Отже, виконавська тенденція кінця ХХ ст. засвідчує зміну виконавських орієнтирів: якщо співаки початку ХХ ст. виконували романс від першої особи, підкреслено емоційно, ніби безпосередньо звертаючись до улюбленої людини, то співаки кінця ХХ ст. — відсторонено, елеґійно, створюючи естетизований образ минулого.

У ХХІ ст. у творчості Ірини Крутової (концертмейстер — Оксана Петриченко (https://www.youtube.com/watch?v=nxyu0Z_WPoU) спостерігається відродження традицій початку ХХ ст. щодо виконання романсів. У її виконанні зникає часова дистанція: співачка звертається до кожного слухача в залі, виявляючи при цьому немало відтінків голосу та неперевершену емоційну палітру. І. Крутова поєднує акторську майстерність з вокальним професіоналізмом. Стосовно звукодобування слухача зацікавлює синтез мистецтва мелодекламації з неймовірною вокальною технікою. Концертмейстер О. Петриченко, насичуючи фактуру акомпанементу емоційними пасажами, створює приголомшливу емоційну атмосферу твору. Бездоганний ансамбль виконавців, продумана наскрізна виконавська драматургія створюють незабутнє враження.

На жаль, іноді співаки, орієнтуючись на смаки невибагливої публіки, значно спрощують зміст романсу М. Зубова. Йдеться про виконання «Не йди» Олександром Малініним (https://www.youtube.com/watch?v=Pa-dpKZsuhg_), котрий вніс у романс латиноамериканську

ритмічну основу, що надало твору механістичності, зруйнувало його контекстуальне жанрове поле.

Висновки. Понад століття романс М. Зубова «Не йди, побудь зі мною» не втрачає популярності. Є невід’ємною складовою репертуару багатьох співаків, які репрезентують різні вокальні напрями — оперні, камерні або естрадні. Протягом тривалого часу виконавського «життя» романсу естетика його виконання значно змінювалася. Вокальним інтерпретаціям початку ХХ ст. притаманне емоційне висловлення від першої особи, у другій половині ХХ ст. романс осмислюється крізь завісу часу, як прекрасний спомин, початок ХХІ ст. характеризується, з одного боку, синтезом означених тенденцій, з іншого — численними експериментами, інколи привертає до себе увагу тенденція піаністів створювати власний виразний образ твору, насичувати його драматургічним розвитком. Значну роль відіграє при цьому імпровізація.

Список використаних джерел

1. Лукина Н. В. Забытый композитор / Н. В. Лукина // Вечер памяти композитора Н. В. Зубова. Русский романс. — № 7. — М.: Изд. Клуба любителей русского и цыганского романсов «Изумруд» Центрального Дома Ученых РАН, 1999. — С. 4–12.
2. Николай Владимирович Зубов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. — Загл. с экрана.
3. Николай Васильевич Зубов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://rusklarom.narod.ru/zubov.htm>. — Загл. с экрана. // Русский классический романс.
4. Семенова Е. В. Побудь со мной. Зубов и Вяльцева / Е. В. Семенова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/07/11/328>. — Заглавие с экрана.
5. Филипецкий Н. «Не уходи, побудь со мною» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://oleg-pogudin.elegos.ru/forum/18-344-1>. — Загл. с экрана. / Н. Филипецкий.

References

1. Lukina N. V. Zabytyi kompozitor // Vecher pamiati kompozitora N. V. Zubova. Russkii romans. — № 7. — М.: Izd. Kluba liubitelei russkogo i tsyganskogo romansov "Izumrud" Tsentralnogo Doma Uchenykh RAN, 1999. — S. 4-12.
2. Nikolai Vladimirovich Zubov. — [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
3. Nikolai Vladimirovich Zubov // Russkii klassicheskii romans. — [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <http://rusklarom.narod.ru/zubov.htm>
4. Semenova Ye. V. Pobud so mnoi. Zubov i Vialtseva / Ye. V. Semenova. — [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <http://www.proza.ru/2009/07/11/328>
5. Philipetskii N. "Ne ukhodi, pobud so mnoiu" / N. Philipetskii. — [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupa: <http://oleg-pogudin.elegos.ru/forum/18-344-1>

■ UDC 784.3 : 781.68.09

Skliarov O. D., Professor, Honoured Art Worker of Ukraine, Head of the Department of Musical Theory and piano Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

proskliarov@mail.ru

M. ZUBOV'S ROMANCE "DON'T LEAVE, STAY WITH ME" IN THE CHRONOTOPOS OF PERFORMERS' INTERPRETATIONS

The aim of the article is to study the particular features of the romance pieces' performance and the main tendencies of their interpretation by comparing the performers' interpretations of M. Zubov's romance "Don't Leave."

Research methodology. M. Zubov's romance "Don't Leave" has not become a subject of a thorough study. Only the history of the romance's creation and the fate of the composer are actively discussed on online forums related to the genre of the Russian classical romance.

Results. M. Zubov's romance "Don't Leave, Stay with Me" was popular for more than a century. It became an indispensable part of repertoires of a huge number of singers representing various vocal genres: opera, chamber music, or variety art. For a long time, during the romance's performance "life," the aesthetics of its performance was transforming to a significant extent. The vocal interpretations of the early 20th century are characterized by emotional first-person statement, during the second half of the century the romance is interpreted as being behind the curtain of the history, as a beautiful memory, and the early 21st century, on the one hand, synthesizes all these tendencies and, on the other hand, is characterized by multiple experiments, sometimes taking the romance to the pop culture field. From the aspect of accompaniment, the author demonstrates the tendency of the pianists to create their own expressive image of the piece, to charge it with dramaturgic development. Improvisation is very significant in this aspect.

Novelty. The paper is the first attempt for identifying the tendencies of interpretation of romance genre in the 20th and 21st centuries.

The practical significance. Despite the simplicity and succinctness of musical performance, the genre of romance is one of the most difficult genres in terms of performance. Singers and pianists infuse their performance with unnecessary pathos and excessive sensuality, which are totally inappropriate in case of romance. In such cases, listeners feel the lack of honesty and spontaneity. Thus, the study on particular features and traditions of romances' performance has a great significance for contemporary musicians, both singers and accompanists.

Keywords: romance, musical performance, accompaniment, ensemble.

Надійшла до редколегії 26.08.2016 р.

■ УДК 781.63 : 784

Ма Цзяцяця, аспірант, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків

ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

Здійснено концептуальний аналіз інструменталізму як складової вокального твору. Структуровано рівні прояву інструментальних якостей вокального образу. Розглянуто інструменталізм як музичне явище — усталену систему тембро-артикуляційних і жанрово-стилістичних механізмів смислоутворення; як універсалию — один із можливих способів міжкультурної комунікації. Виявлено «акцент» у форматі «Схід — Захід» (вокальний цикл А. Рудяньського на поезію Бо Цзюї). **Ключові слова:** інструменталізм, вокальна музика, Китай, когнітивна модель.

Ма Цзяцяця, аспирант, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, г. Харьков

ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Осуществлен концептуальный анализ инструментализма как составляющей вокального произведения. Структурированы уровни обнаружения инструментальных качеств вокального образа. Рассмотрен инструментализм как явление музыки — исторически сложившаяся система тембро-артикуляционных и жанрово-стилистических механизмов смыслообразования; как универсалия — один из возможных путей культурной коммуникации. Выявлен «интерпретологический акцент» в формате «Восток — Запад» (вокальный цикл А. Рудяньского на стихи Бо Цзюйи).

Ключевые слова: инструментализм, вокальная музыка, Китай, когнитивная модель.

Ma Jiajia (Chinese), postgraduate, prize-winner of the international competition I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

INSTRUMENTALISM IN VOCAL MUSIC: THEORETICAL MODELING

The paper deals with the conceptual analysis of instrumentalism as a part of a vocal composition. Levels of instrumental qualities of the vocal image are structured. Instrumentalism is considered to be a music phenomenon, namely the established system of sound colour and articulation as well as genre and stylistic mechanisms of sense forming, and a universal, namely one of the possible ways of intercultural communication. The author identifies the "interpretological emphasis" in the "East — West" format (O. Rudianskyi's vocal cycle based on Bai Juyi's poetry).

Key words: instrumentalism, vocal music, China, cognitive model.

Постановка проблеми. Людина — подоба Бога, який створив світ. Так само музикант-інструменталіст, завдячуючи своєму природному дарові, за допомогою руки, слуху і розуму оспівує Красу світу, мистецтвом звуковираження наслідує людський голос, мову, поезію, рухи.

Історична ґенеза європейського вокального мистецтва, пов'язана з молитовним способом буття людини (*homo credens*), виявила смислову тотожність поняття «музика» з інструментальним звучанням (на відміну від співу). Г. Бесселер здійснив поділ музичної творчості в дефініціях «музика зі словом» (вокальна) та «музика з рухами» (інструментальна) [10]. Етномузикологи на основі вивчення ґенези музичної культури західної та східної цивілізацій наполягають на первинності інструментальної музики [4]. З одного боку, саме в єдності співу й інструментального звучання народжується повнота музичного творіння (космос). З іншого — «...безперечна схожість інструментальної та вокальної музики не змінює сутності кардинальних відмін, що існують між ними <...> Сама акустика й фізіологія співу, характерне співоче інтонування сприяли виборові на роль найголовніших, засадничих — середнього регістру й динаміки людського голосу, переважанню довгих, протяглих звуків над короткими, безперервності над дискретністю. Протяжність стає синонімом вокальності, кантиленності» [3, с. 14]. Отже, актуальність аналізу взаємодії вокалу й інструменталізму як складової творчості композиторів Нового часу полягає у виявленні «інтерпретологічного акценту» у форматі «Захід — Схід» (творчість композиторів на тексти давньокитайської поезії).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Інструменталізм як спосіб музичного мислення розглянуто в працях багатьох істориків і культурологів музики ХХ ст. Серед перших базових розробок — інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, який визначає першість співу в онто-і філогенезі музичної культури Західної Європи. В. Конен розглядає вплив оперних засобів на засоби інструментальної виразності в барокову добу, зокрема на жанр симфонії [2]. Інструментальна гра переносить досвід інтонування «із середини» співацького організму назовні — на знаряддя звукотворчості, — указує І. Мацієвський [3, с. 7]. (Цікава дихотомія: внутрішня форма звуковираження — спів; зовнішня — інструментальні способи звуковибудування. Геніальний синтез — «Вокаліз» С. Рахманінова.)

Культурологічне порівняння співу та гри здійснює в праці «Древо музики» Г. Орлова [5]. Одна з важливих тез — роль «активного слухацького сприйняття музики європейської традиції — зумовлена природою мелодії та становленням музичної форми через співучість» [5, с. 276]. Властивості інструментального музикування — рухливість,

кінетика, просторовість, контонація — протилежні вокальній культурі, яка завжди є спорідненою зі словом та поезією.

Музикологічні проєкції щодо інструменталізму у вокальній музиці наявні в дисертації О. Симонової [7]. Проте нині музична інтерпретологія, зважаючи на композиторський досвід та виконавську практику минулого, по-новому осмислює діалектичні зв'язки інструменталізму з вокальним інтонуванням, їхні взаємовпливи й очевидну трансформацію в добу Новітнього часу, зокрема через створення когнітивних методик навчання співаків з Китаю.

Мета статті — здійснити моделювання теоретичних засад інструменталізму як складової вокального твору в історико-стильовому аспекті. Запропонована методика аналізу інструменталізму як складової вокальної музики становить одну з можливих когнітивних моделей формування професійної підготовки вокалістів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з нашою гіпотезою, прояви інструменталізму у вокальному творі простежуються на певних семантико-структурних рівнях. Вони становлять певну структуру (модель), яка відбиває процесуальність психологічних механізмів сприйняття (хоча в актах співацької творчості вони діють симультанно). Змоделюємо рівні системних проявів інструменталізму як усвідомлення його сутнісних характеристик на певних рівнях об'єктивації звучання:

- акустико-фізичний — феномен звучання інструмента, штучно створеного матеріального носія звука, що як факт буття виконавця (слухача) збігається в часопросторі з об'єктивною реальністю життя;
- темброво-динамічний — якість звучання інструмента, що порівнюється з людським голосом в аспекті його відмінностей, природно зумовлених гендером (чоловік/жінка), віком (наприклад, спотикання в п'єсі К. Дебюссі «Кроки на снігу»), національними архетипами культури (гітара — символ іспанської; кобза — української землі) тощо;
- звуковисотний (модусний) — діапазон голосу, супідрядний ладовому слуху (під час переходів від одного регістру до іншого), на відміну від мовленнєвих моделей, що надзвичайно важливо для технології співу. Саме на звуковисотному рівні відбувається функція «згортання» горизонталі у вертикаль і проявляється зумовленість мелодії гармонією як якістю багатоголосся інструментального мистецтва. Гармонія — резонанс мелодії, її функційна підтримка (прикладом є супровід будь-якого романсу: від «глінкінської доби» до розвинених фортепіанних партій романсів П. Чайковського та С. Рахманінова);

- мелодико-континуальний — звучання від тону до тону, типове для процесуально-динамічної суті європейської аудіальної культури;
- звуконаслідування — імітація звучання інших природних або штучних джерел звуку (інструментів, об'єктів природи): наприклад, пастораль із Шостої симфонії Бетховена; рух на воді (перша тема Другої балади для фортепіано Ф. Шопена);
- моторно-рухлива віртуозність — «відбиття» молитовно піднесеного стану (алілуйний спів); завдяки тембро-артикуляційним засобам (гамоподібні пасажі, трелі, коли звук бринить, мерехтить, подібно до світла).
- формотворення — вищий рівень інструментального мислення виявляє аналітично-композиційні закони, їх типологізацію та розрізняється засобами музикування на Сході та Заході (багатоголосся — монодія), відчуттям Часу і Простору (інтонація — контонація) [4].

Отже, інструменталізм — це історично усталена система тембро-артикуляційних і жанрово-стилістичних механізмів смислотворення, що базується на органофонічних можливостях інструмента, набуває певних інтонаційних стереотипів мислення щодо моделювання образів людини та світу. Проекції інструменталізму наявні в будь-якому вокальному творі. Наведемо приклади. Починаючи з доби бароко, інструменталізм набуває істотного розвитку. Серед ранніх за походженням — «алілуйний спів» у церковній культурі [7]. Характерні ознаки інструментальності співу: мело-формули, відмінні від мовленевих, із широким амбітусом, інтервально-регістровими стрибками; необмежений діапазон; вокалізація як засіб віртуозної рухливості (розспів гамоподібних пасажів у швидкому темпі на окремі склади)¹.

Чуттєвість душевних переживань європейської людини XVIII — XIX ст. засвідчує у вокальних творах (Ф. Шуберт, Р. Шуман) зміну духовної матерії на психічну, вічності на дискретність часу. Інструменталізм у камерно-вокальних жанрах доби романтизму розглядається в партії супроводу *santo* як підтримка, зовнішній світ, у контексті якого особистість пізнає кохання, розчарування, біль, утрату (рефлексійна свідомість Я=Я). Приклади численні, їх усі поєднують міжособистісні зв'язки героя (горизонтальна комунікація). Духовна

¹ Звукообразальний ефект перебування людської душі в стані екстазу пов'язаний з ефектом перетворення, світла, радості. Роль музичної емблематики відіграє вібрато людського голосу, що ніби випромінює енергію світла. Для прикладу вкажемо на виконання славнозвісної Чечилії Бартолі, котра відновила в концертній практиці арії з опер А. Вівальді, стилістика яких позначена алілуйним співом [9].

вертикаль (Богоспівкування) залишає камерну музику (хоча винятки існують: наприклад, цикл пісень Бетховена на слова Х. Ф. Геллерта, де інструменталізм не відіграє головної ролі). Утім, західноєвропейська Lied сформувала модель образу людини душевної (*homo animus*).

Вокальний цикл Андрія Рудянського «Фрагменти» на слова Бо Цзюї (2001) — одна з перших спроб інтонаційного втілення китайської поезії у форматі міжкультурного діалогу «Схід–Захід». Слухач сприймає шість музичних фрагментів як роздуми Поета. Звукообраз кожної мініатюри має відносні завершеність, самодостатність, що апелює до романтичної програмності: семантичні зв'язки і стилістичні прийоми між розділами становлять узагальнену сюжетність.

Поезія Бо Цзюї характеризується образним паралелізмом і символікою, пов'язаною з природою (лотос, лютня, озеро, флейта, храм) та китайською філософією. На цій основі формується семантика сконцентрованого музичного втілення поетичних архетипів з притаманним культурному «генокоду» цієї нації психоментальним комплексом (тяжіння до гармонії «всередині себе», відмова від соціуму, типова для філософії дао, магічна роль слова та звука у зв'язку з їх належністю до вищих вібрацій). Звідси — містико-трансцендентні мотиви, що виявилися спорідненими з європейською свідомістю.

Так, у першій мініатюрі «Лотос» тема фортепіано звучить як настройка по струнах піпи (національна назва лютні): $a - d - e - a$. Розвиток вокальної партії характеризується інтервальною та ладовою семантикою (чиста квінта в партії *santo*, великий септаккорд (6.7) у супроводі), порушуючи стилізований образ далекого Сходу. У репрізі пентатонний мотив ($d-h-a-h$) розкриває образ квітки. Завершальний тон *santo* є найвищим (e_2): це кульмінація, що звучить дещо екстатично. Якщо інтонації *santo* належать Поетові, то лютня — звуковий образ краси Божого світу. Філософський мотив («нащо мені струни торкати рукою? Їх вітер ударить, і самі вони зазвучать») розкрито через зіставлення «спів – інструмент»: фактурно-лінійний комплекс чергується з імітацією акордів на струнах (дихотомія «Поет — Світ»). Слухач відзначає емоційну відстороненість, контонаційну спрямованість ієрархії духовного світу (людина — Бог = природа), що містяться у звуковому образі Сходу.

Образ вокальної мініатюри «Ніч у човні» (*Moderato*) — звуковий пейзаж, що увиразнює психічний стан героя, партія фортепіано містить звуконаслідування — водний потік (специфічно сформовані метроритмічні та фактурно-темброві фігурації, що становлять колористичний фон для соліста). Серед інших символів — завершальний вокаліз, де функції флейти та голосу взаємозамінені: *santo* звучить

подібно флейті (на темі інструментального вступу), відбиваючи не природну стихію, а екстатичний стан душі. Амбівалентність образу і драматургічна модуляція від зовнішнього до внутрішнього характеризують інструментально-вокальну діалектику авторської ідеї твору.

Третій фрагмент «Флейта на річці» — розгорнутий діалог фортепіано¹ та голосу («хто там уночі грає на флейті?»). Важливу роль відіграє імпровізація, яку виконує флейта-соло, враховує варіантність інструментального мелосу і потім передається голосу. Висхідна мелоформула *santo* в подальшому розгортанні поширюється, оновлюється. При цьому тональна основа мелосу (до мінор) «порушується» хроматичними ладоінтонаційними лініями в партії флейти, що існують ніби в іншому часопросторі. Хроматична тональність задіяна як сучасна презентація давньої культури². Загалом поетичний концепт (спів флейти) дорівнює образу романтичного типу та слугує символом туги за далекою рідною землею. Арфоподібний пасаж у фортепіано імітує природний рух (дмухає вітерець), єдність людини та природи.

Таким чином, в інтонаційно-стильовій системі вокального твору А. Рудянського поєднано музичні символи звукового світу далекого Китаю та європейський досвід музики ХХ ст. Символічне звуковираження створюється передусім завдяки інструментальним засобам виразності (тембро-фактурно-ритмічним формулам), що разом з голосом становлять духовну вертикаль через конфронтацію/єдність зовнішнього і внутрішнього світів. Рівні музичної символізації у вокальному циклі А. Рудянського: 1) темброва характерність звучання китайських народних інструментів (піпа, флейта) та звуконаслідування гри на інших інструментах; 2) лаконізм музичної форми як наслідок внутрішньої концентрації на станах свідомості (присутність замість самовираження); 3) символізація поетичних архетипів, що сприймаються узагальнено, як своєрідний «ієрогліф» через стабільні чинники формотворення:

- мелоформули (секунди, терції, кварта, квінти, септими) як «атоми» увиразнення буття, наявності психоматичного «жесту»;
- звукоряд пентатоніки, поєднаний з хроматикою розширеної тональності;
- орієнталізм — мелізми, метроритмічна свобода, *quasi*-імпровізаційність (нерегулярність, агогіка), непередбаченість розвитку.

¹ «... краще, якщо його партію виконає флейта», — пише автор у коментарі [6].

² тембро-артикуляційний комплекс теми А. Рудянського подібний до давніх наспівів обрядової української культури (приклади за К. Квіткою).

Буття музичного звуку в культурі Сходу (на прикладі проаналізованого твору А. Рудянського) вказує на іншу світоглядну систему, домінантою якої є художній простір та контонація як принцип його звукообразної організації¹. Інструментальна семантика вокального твору зумовлена такими параметрами: тембріка звучання в розмаїтті аналогій та порівнянь з інструментальною сферою (зазвичай, ці тембри пов'язані з крайніми регістрами, широким діапазоном); мелодія моторно-рухливої природи; віртуозність і технічність співацького апарату, відповідного ментально-психологічним настановам стилю.

Висновки. 1. Етимон виразу «музика зі співом» вказує на «ген культурної спорідненості» музичного й інструментального компонентів, який становить органіку вокального мистецтва на різних етапах розвитку. Проте нині відзначається відродження цього «гена» в розвитковій аудіовізуальній культурі XXI ст.

2. Інструменталізм — музична універсалія, зміст якої увиразнює один із можливих способів міжкультурної комунікації як західної, так і східної цивілізацій. В онтологічному сенсі — це спосіб звуковираження за допомогою мислення тембровозвуковими образами на ґрунті відтворення мовними (інтонаційно-когнітивними) стереотипами просторово-кінетичних уявлень про світ зовнішній (Буття) та внутрішній (психологія Я). Етичний вимір інструменталізму як явища взагалі скеровує на пізнання онтологічної вертикалі «Бог — Людина» в семантичних структурах музики, що моделюють світ.

3. Становлення академічного співу як звукової форми самовираження європейської культури Нового часу зафіксувало «ген» спорідненості вокальної та інструментальної форм мислення. Завдяки ментальним відмінностям вокального й інструментального звуковираження виникає онтологічна вертикаль комунікації: спів homo cantor (людини, котра співає) — musica instrumentalis (космос, що звучить, Буття). Усвідомлення цього ментально-психологічного закону музичної когнації надзвичайно важливе для носіїв виконавської культури XXI ст. Так, у сучасній практиці вокалістів суттєвою є пам'ять про «інтерпретаційний слід» алілуйного співу, що зберігає своє значення під час виконання старовинних арій, у яких інструментальний тип інтонування — основа стилістики.

¹ Її параметри, за І. Мацієвським: тон як першоелемент, у який можна вслуховуватися впродовж «мікро- та макросвіту» (на відміну від мотиву або теми в інтонаційній системі координат); суголосся тонів, відмінних за мотивно-синтаксичними, ритмічними та темброво-артикуляційними характеристиками; просторовий об'єм фактури, форми; тяжіння до сонористики, пуантилізму, політембрового звучання [4, с. 33–34].

4. У вокальному творі А. Рудянського простежується тенденція до міжстильового синтезу. Романтична модель є затребуваною, коли зумовлює поетичний текст з високим рівнем семантизації внутрішнього стану Поета; проте двосвіття, роздвоєність свідомості, чуттєвих перебільшень наявні меншою мірою. Філософські мотиви виражені за допомогою мовних мелоформул співака й медитативних роздумів інструменталіста, які загалом наближають рефлексію та психологічну експресію до романтичної символіки.

Нерідко вокальна експресія пов'язана з імпресіоністичною стилістикою; при цьому інструменталізм відіграє засадничу роль через звуконаслідування (водний потік, вітер, дощ, пташиний спів, звук флейти) та темброво-артикуляційну колористику супроводу. Символізація проінтонованого слова позначена такими ознаками, як концентрація звукотону; стислість вислову на стадії показу образу (експозиції); динамізм та інтенсивність його розгортання (*motus*) і «згортання» в цілісний знак-символ на завершенні (інструментальна постлюдія).

Інтерпретація проаналізованого твору буде неповною, якщо співак не відчуває і не відтворює онто-психологічної структури вокального твору. Її ментальне «ядро» — єдність проспіваного слова з інструментальним звукообразом — розгортається й діє: 1) через синергію мелодії (лінійної енергії) і гармонії (= резонанс мелосу); 2) через збіг метроритмічних акцентів, що наявні в інструментальній партії, надаючи можливості співаку дихати, агогічно розширювати часопростір інтонованого Логоса на кульмінаціях або в моменти «тихої» (сакральної) коди призупиняти рух думки.

Підсумовуючи, наведемо висновок корифея музикознавства ХХ ст. С. Скребкова, дотичний до означеної проблеми: «...якби не існувало <...> універсальних законів музичного мислення, ми не могли б розуміти мистецтво далеких предків, побратимів інших національних культур і стилів, ми опинилися б віч-на-віч з войовничим модернізмом, що заперечує спадкоємність традицій та ігнорує досвід народного і класичного мистецтва <...> Ось чому справді науковий історизм у вивченні музики неможливий без фундаментальної теорії основних принципів музичного мислення» [8, с. 12].

Перспективи подальших досліджень. Запропоновану методика вивчення інструменталізму як складника вокальної музики буде опрацьовано на матеріалі вокальних циклів ХХ ст. (зокрема М. Пейка, Е. Денісова, А. Рудянського, Цзо Чженьгуаня). У них висвітлена рецепція давньокитайської поетики композиторами різних генерацій. Проте їх твори об'єднують спільні інструментальні ознаки

(звуконаслідування, звукова символіка тощо), підтверджуючи видовий синтез гри та співу як архетип самосвідомості камерно-вокальної культури ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Кн. 1 и 2. — 2-е изд. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
3. Мацієвський І. В. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. В. Мацієвський. — Тернопіль : Астон, 2002. — 172 с.
4. Мациевский И. В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной современной) / И. В. Мациевский // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы междунар. науч. конф. [ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто]. — М. : Московская консерватория, 2008. — Вып. 1. — С. 9–56.
5. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. — Вашингтон-СПб., 1992. — 400 с.
6. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов : для голоса в сопровождении фортепиано [ред. В. Григоренко, пер. Б. Васильев, Ю. Щуцкий и др.]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 80 с.
7. Симонова Е. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Елена Симонова. — М., 2007. — 23 с.
8. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1978. — 618 с.
9. Чечилия Бартоли [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/bartoli.html>. — Загл. с экрана; Barocchisti (Baroque Ensemble) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barocchisti.html>. — Загл. с экрана.
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. — S. 13-58.

References

1. Asafyev B. V. Muzykalnaya forma kak protsess. — Kn. 1 i 2. — 2-e izd. / B. V. Asafyev. — L. : Muzyka. 1971. — 376 s.
2. Konen V. Teatr i simfoniya (rol opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii) / V. Konen. — M. : Muzyka. 1975. — 376 s.
3. Matsiievskiy I. V. Ihry i spivholossia. Kontonatsiia. Muzykolohichni rozvidky / I. V. Matsiievskiy. — Ternopil : Aston, 2002. — 172 s.
4. Matsiyevskiy I. V. Intonatsiya, kontonatsiya i formoobrazovatelnyye universalii v muzyke (evropeyskoy i vneyevropeyskoy, traditsionnoy, sovremennoy) / I. V. Matsiyevskiy // Muzyka narodov mira: problemy izucheniya. Materialy mezhdunar. nauch. konf. [red.-sost. V. N. Yunusova. A. V. Kharuto]. — M. : Moskovskaya konservatoriya. 2008. — Vyp. 1. — S. 9–56.
5. Orlov G. Drevo muzyki / G. Orlov. — Washington-SPb.. 1992. — 400 s.

6. Romansy sovetskikh kompozitorov na stikhi kitayskikh poetov [: dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano [red. V. Grigorenko. per. B. Vasilyev. Yu. Shchutskiy i dr.]. — M. : Sov. kompozitor. 1991. — 80 s.
7. Simonova E. Pevcheskiy golos v zapadnoy kulture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. / Elena Simonova. — M.. 2007. — 23 s.
8. Skrebkov S. S. Khudozhestvennyye printsipy muzykalnykh stiley / S. S. Skrebkov. — M. : Muzyka. 1978. — 618 s.
9. Chechiliya Bartoli [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.belcanto.ru/bartoli.html>. — Zagl. s ekrana; Barocchisti (Baroque Ensemble) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barocchisti.html>. — Zagl. s ekrana.
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. — S. 13-58.

■ UDC 781.63 : 784

Ma Jiajia (Chinese), postgraduate, prize-winner of the international competition I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv refleksia@list.ru

INSTRUMENTALISM IN VOCAL MUSIC: THEORETICAL MODELING

The aim of this paper is to substantiate the issue of interaction of instrumentalism and vocal music including historical and genetic as well as genre and stylistic aspects of the study. Their relationship on the stage of vocal art development in Western Europe (Baroque culture that caught up the prayerful singing of the Middle Ages) is embodied in the archetype of Hallelujah singing.

Research methodology. The main methods of the research include the theoretical modeling and reflection of the historical and style experience of West European vocal culture in the early modern period. The proposed method of the analysis of instrumentalism as a component of vocal music is one of the possible cognitive models of professional training of vocal singers.

Results. The instrumental components of the vocal image are systemized in a systemic unity: the timbre structure of sounding and richness of sonorous and coloristic effects; the versatile nature of melos with a wide range and extreme registers; virtuosity and skill, specific techniques of sound production. Instrumentalism as a music phenomenon is considered to be a historically established system of timbre and articulation as well as genre and stylistic mechanisms of sense forming based on organic and phonic possibilities of a musical instrument.

Novelty. The author presents the definition of instrumentalism as a music phenomenon and a music universal, the contents of which determines

one of the possible ways of intercultural communication of both western and eastern civilizations. The analysis of the interpretation of ancient Chinese poetry in O. Rudianskyi's vocal cycle (based on Bai Juyi's poetry) shows a significant effect of instrumentalism on music semantics of the composition. The signs of romantic, impressionistic stylistics and symbolism of the elements of musical language demonstrate the fruitfulness of the interstyle synthesis.

The practical significance. The analysis of the functions of instrumentalism as a part of the vocal composition belongs to "culture — a sign/symbol — consciousness" onto-cognitive system according to its content. Implementation of the proposed model presenting the components of instrumentalism in the structure of the vocal work expands a vocal singer's consciousness, forms the thesaurus of modern art in the format of "East-West" cultural dialogue.

Key words: instrumentalism, vocal music, China, cognitive model.

Надійшла до редколегії 29.08.2016 р.

РОЗДІЛ 2

**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО,
ХОРЕОГРАФІЯ**

PART 2

**THEATRE, CINEMA, TV-ART,
CHOREOGRAPHY**

■ УДК [792.241.071.2.027:821.161.2КУЛ.]:792.2(477.54-25)"1929/1933"

В. Д. Мізьяк, викладач, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ВИСТАВИ ЗА П'ЄСАМИ М. КУЛИША В РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЇХ СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

Розглянуто стильові й ідейні зміни в постановці п'єс М. Куліша «Патетична соната», «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «Маклена Граса», поставлених Лесем Курбасом на сцені театру «Березиль» у 1929–1933 рр. та їх сучасні трактування в харківському театрі української драми ім. Т. Шевченка в другій половині ХХ ст. У зв'язку з цим проаналізовано творчий доробок режисерів Б. Мешкіса, А. Стародуба та О. Беляцького, С. Пасічника, М. Яремківа, які запропонували засоби власного прочитання творів видатного українського драматурга залежно від змін у соціумі, актуальності проблематики, а також із загальними тенденціями театральної культури. Визначено причини стильових та ідейних змін у прочитанні драматургічних текстів Куліша та оновлення виражальних засобів театральних вистав.

Ключові слова: драматургія М. Куліша, творчий метод Леся Курбаса, театр «Березиль», українська режисура другої половини ХХ ст., Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка.

В. Д. Мизьяк, преподаватель, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СПЕКТАКЛИ ПО ПЬЕСАМ Н. КУЛИША В РЕПЕРТУАРЕ ТЕАТРА ЛЕСЯ КУРБАСА И ИХ СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ХАРЬКОВСКОЙ СЦЕНЕ

Рассмотрены стилевые и идейные изменения в постановке пьес Н. Кулиша «Патетическая соната», «Мина Мазайло», «Народный Малахий», «Маклена Граса», поставленных Лесем Курбасом на сцене театра «Березиль» в 1929–1933 гг., и их современные трактовки в харьковском театре украинской драмы им. Т. Шевченко во второй половине ХХ в. Проанализирован творческий опыт режиссеров Б. Мешкиса, А. Стародуба и А. Беляцкого, С. Пасечника, Н. Яремківа, которые предложили собственное прочтение произведений выдающегося украинского драматурга в зависимости от изменений в социуме, актуальности проблематики, тенденций театральной культуры. Показаны причины стилевых и идейных изменений в прочтении драматургических текстов и обновлении выразительных средств театральные спектаклей.

Ключевые слова: драматургия Н. Кулиша, творческий метод Леся Курбаса, театр «Березиль», украинская режиссура второй половины ХХ в., Харьковский украинский драматический театр им. Т. Шевченко.

V. D. Miziak, lecturer, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLAYS BY M. KULISH IN THE REPERTORY OF LES KURBAS THEATRE AND THEIR MODERN INTERPRETATION ON KHARKIV STAGE

The paper considers the stylistic and ideological changes in the staging of M. Kulish's "Pathetic Sonata", "Myna Mazaylo", "Narodny Malakhiv", "Maklena Grasa" by Les Kurbas in the "Berezil" theater in 1929–1933 and their modern interpretations in the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre in the latter half of the 20th century. The author analyzes the creative experience of the directors B. Meshkis, A. Starodub, O. Bieliatskyi, S. Pasichnyk, M. Yaremkiw who suggested their own interpretation of the works of the outstanding Ukrainian playwright, depending on the changes in the society, the relevance of issues, the general trends of theatrical culture. The reasons of stylistic and ideological changes in the interpretation of dramaturgical texts and makeover of expressive means of theatrical performances are demonstrated.

Key words: M. Kulish's playwriting, Les Kurbas' creative method, "Berezil" theater, Ukrainian stage direction of the latter half of the 20th century, Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre.

Постановка проблеми. Сучасне трактування п'єс М. Куліша, головного драматурга театру «Березиль» 1920 — початку 1930-х рр., з режисурою Леся Курбаса та пов'язані з цим явищем істотні проблеми інтерпретації потребують наукового аналізу, оскільки естетична будова моделей театральної культури часів тоталітаризму є недостатньо дослідженою в критичному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найзмістовнішим дослідженням, у якому почасти розглядається означена проблема, є колективна монографія «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття», яку підготували співробітники Академії мистецтв України та Інституту проблем сучасного мистецтва у 2006 р. Незважаючи на значний обсяг видання, у ньому не відображено всіх постановок п'єс Куліша, здійснених Курбасом на березильській сцені, а також їх подальших інтерпретацій, не надано вичерпної оцінки. Новітні трактування цієї теми здійснили за останнє десятиліття дослідники Н. Єрмакова, В. Муқан, але вони теж стосуються лише деяких аспектів проблеми.

Мета статті — виявити аспекти режисерського доробку Леся Курбаса в постановці творів М. Куліша на березильській сцені та їх подальшу інтерпретацію українськими режисерами останньої чверті ХХ ст. в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твори М. Куліша, пов'язані з режисерською практикою Леся Курбаса, були заборонені аж до реабілітації митців як безпідставно засуджених. Проте до ідеологічного базису п'єс Куліша та змістовного підтексту режисури ставлення ще тривалий час залишалося незмінним. Це можна спостерігати на прикладі постановки Б. Мешкісом культової за радянських часів п'єси М. Куліша «Патетична соната» (1971).

Опис вистави в книзі А. Горбенка свідчить, що назва «Патетична» і жанр вистави сприймалися постановниками буквально, відповідно до теми бетховенської сонати, акорди якої нібито символізують велич революції. «Становлення революції в серцях людей — такий наскрізний лейтмотив вистави», — зазначав сучасник. — Ідучи за авторським задумом, художник В. Кравець показав розріз будинку, в якому жили люди різних соціальних верств, різних політичних поглядів.

Високо на мансарді мешкав поет Ілько Юга. Романтичний світ високих мрій про красу, чудову незнайомку, яка грала роль у «Патетичній сонаті», відводить Ілька від реальної дійсності. Але Марина, дочка запеклого націоналіста Ступай-Ступаненка (так у тексті — В. М.), виявлялась зовсім не мрією, а злісним політичним ворогом. Тануть ілюзії, залишається гіркота розчарувань. Герой усвідомлює необхідність революційної боротьби. Ілько (В. Івченко) неймовірним зусиллям волі намагався перемогти руйнацію людських душ. Двобій з Мариною гартував Ілька, виводив із наївно-романтичної «країни вічного кохання», в чому допомагали, згідно з трактуванням режисера, більшовики Гамар і Лука» [1, с. 178].

На думку сучасного дослідника творчості М. Куліша В. Мукана, «Патетична соната» парадоксальним чином поєднує два антагоністичні поняття — християнського свята та більшовицької революції. Ідеться про час громадянської війни, що, як і революція, у радянській історичній міфології стає часовою точкою відліку нової ідеологічної системи, нового устрою, світогляду та нової влади.

Насправді, наголошує В. Мукан, про ліричну драму можна говорити як про радянське «життя», де на прикладі одного з учасників більшовицького руху автор продемонстрував взірць подвижництва, перемоги обов'язку над спокусою кохання, складні процеси міфологізування людської свідомості, а на рівні підтексту, подібно до французьких абсурдистів, зміг деміфологізувати комуністичний режим.

Інший парадокс — життя різних верств суспільства під одним дахом, в одному будинку. Цю особливість В. Мукан розглянув у комплексі з іншими формантами «абсурдної драми» — простору, часу та символів. Драма Куліша дотримує принципу єдності місця і дії: дії завжди відбуваються в будинку на незначній площі навколо нього. Сам

будинок є наочним утіленням системи образів персонажів з різними ідеологічними позиціями. Отже, перед реципієнтом «постає ієрархізована структура, де співіснують протилежні сили. Структура складається з чотирьох рівнів: горище, підвал, перший і другий поверхи. Кожен рівень має свою тему, яку презентують парні персонажі» [2].

До речі, у київській постановці «Патетичної сонати» М. Куліша (режисер Д. Алексідзе, 1966) сценограф-філософ Данило Лідер вибудував не просто кількаповерховий будинок Пероцьких, а подобу вертепної скриньки, що надало виставі масштабності і відповідної значущості [3, с. 574].

Розглядаючи багатовимірну композицію п'єси, В. Муқан аналізує черговий парадокс, на який режисура не звертала уваги як на такий, що суперечить реалістичним принципам: «сусіди по будинку не можуть спілкуватися між собою». Він приходиться до висновку, що це одна з головних ознак поетики «театру абсурду» — неможливість спілкування героїв між собою — вони не чують, не розуміють одне одного. Навіть тоді, коли персонажі перебувають на одному поверсі, в одному й тому самому вимірі, вони не здатні до діалогу тому, що сповідають різні ідеї.

Час у «Патетичній сонаті» — для кожного персонажа свій — відповідає всім канонам «драми абсурду» — мінливий, невизначений. Тобто йдеться про повну ізоляваність персонажів. Незважаючи на те, що вони перебувають у спільному будинку, їхній час різний. Єдиною точкою перетину часу всіх персонажів є Великдень. Кожен сподівається на воскресіння чогось близького йому.

Герої Миколи Куліша, подібно до персонажів європейських абсурдистів та екзистенціалістів, є образами-ідеями. Ілько сподівається на відродження щирого кохання у світі. Він є втіленням ідеї любові. Його товариш Лука — виразник ідеї соціалістичної революції. Його монологи відповідають критеріям мови абсурдистських персонажів. Спостерігаються повтори та змішання мовних пластів. Парадоксальним є те, що Лука, будучи фанатичним прихильником більшовизму, жодного разу конкретно не говорить про власні цінності й ідею [2].

Елементи, що наближували дію до сюрреалістичної або абсурдистської, дозвано, але були використані у виставі. Про це зазначає А. Горбенко, називаючи такі прийоми «ілюстративними», наприклад, поява Луки у фіналі з червоним місяцем за плечима або лубочні малюнки на вікнах Пероцького і Ступай-Ступаненка. Дослідник слушно зауважує, що «подібні прийоми не відповідали загальному звучанню цієї оригінальної вистави». У київській інтерпретації Д. Алексідзе виявилася аналогічна ситуація: його «Патетична соната» теж була

«грандіозним видовищем з явним засудженням українських націоналістів — ніяк інакше тоді ставити було не можливо» [3, с. 574].

Слід детальніше розглянути вистави, які раніше входили до репертуару театру Курбаса, а в останній чверті ХХ ст. були інтерпретовані на сцені театру ім. Т. Шевченка.

У 1988 р. місце заступника директора з питань репертуару в театрі ім. Т. Шевченка посів актор, театральний педагог та режисер А. Стародуб. Ситуація з підбором репертуару в драматичних театрах України була неоднозначною. Українські драматурги ще творили в умовах застою і шукали продовження магістральних шляхів там, де, в основному, рухалися російські автори. Оголошена свобода репертуарної політики насправді була удаваною. А. Стародуб скаржився в одному з інтерв'ю як на відсутність проблемних п'єс, так і на обмеження самостійності в їх доборі: «Спочатку виставу заборонили до постановки, потім дозволили — в ідеологічних інстанціях ще не могли прийти до певного висновку, які твори є корисними у справах так званої «перебудови», які — ні» [4]. Міфологізація радянської історії продовжувалася в дотриманні «ленінського курсу» в його чистому вигляді, нібито не спотвореному сталінізмом.

Своєрідною відповіддю на такий стан сучасної драматургії як за собу впливу на суспільну думку стало звернення до творів класика сучасної української драматургії М. Куліша з репертуару театру «Березіль», зокрема «Мини Мазайла».

Відразу після прем'єри в 1989 р. відомий дослідник українського театру Н. Єрмакова писала: «нагромадження національних проблем, що багато років не вирішувалися, а лише замовчувалися або спотворювалися, сьогодні стало тягарем для усієї країни. Світло ідей відродження національної культури для України важко, хоча і наполегливо, пробивається крізь жахливий натовп безкультур'я та національного нігілізму. Саме зараз творчість, ідеї М. Куліша та Л. Курбаса отримують нове життя, особливий сенс» [5].

Починаючи роботу над виставою (вона була дипломною для випускників Харківського інституту ім. І. Котляревського 1989 р., а потім увійшла до репертуару театру), О. Беляцький та А. Стародуб поділяли багато переконань своїх видатних попередників. На їх розуміння вистави 1929 р. значною мірою вплинули спогади учасників тієї роботи Л. Сердюка та Р. Черкашина. Моральна оцінка національного міщанства у виставі 1989 р. не змінилася, наслідування не було надто очевидним, але гострий зір у великих майстрів вони наслідували. Вочевидь, сучасні постановники бажали домислити «Мину Мазайла» з точки зору нового історичного бачення.

Ближче до фіналу осміяних Мину й інших героїв п'єси буквально знищують завзяті молодики, які вважають їх перешкодою для «світлого майбуття». Логічним є епілог вистави (що перегукується з прологом), коли «розстріляні» герої виходять до глядача та читають тексти класиків і вождів революції, а також надають розгорнуту енциклопедичну довідку про автора п'єси М. Куліша, його долю та спотворену оцінку творчості. Таким чином, зазначає Н. Єрмакова, «... театр руйнує споглядальність глядацького сприйняття та своєю наполегливою, вимогливою позицією буквально вимагає чітко висловленого відгуку. У відповідь на цей заклик неможливо залишитися байдужим. Почуття провини, що виникає, відчувається як особисте, а не історично віддалене» [5, с. 47].

Отже, успіх «Мини Мазайла» зумовлений не стільки самою постановкою твору М. Куліша на малій сцені «Березоля», скільки його актуальним трактуванням, гостротою режисерської думки, своєрідністю акторських робіт. У цьому розумінні не мало особливого значення, який саме сценічний твір емоційно вплинув на глядача, змінив його уявлення про звичайне. Важливими були сам вплив, його ідейна спрямованість, культурний потенціал, хоча саме репертуарна афіша, безумовно, визначає творче обличчя театру.

Майже через 75 років після першої постановки Лесем Курбасом (1929), режисер М. Яремків відновив виставу «Реформатор» за п'єсою М. Куліша «Народний Малахій» на сцену Харківського академічного українського театру ім. Т. Шевченка (2003).

Як і в «Патетичній сонаті» (1971), «Мині Мазайло» (1989) та «Маклені Грасі» (1993) М. Куліша, що були представлені на березільській сцені, «Народний Малахій» теж відбивав основну ідею твору згідно з розумінням у новий проміжок часу. У 2003 р. загострилися суперечності щодо пошуку українцями національної ідентичності та моделі розбудови держави. У соціумі теж залишилися остаточно не визначеними суспільні та аксіологічні орієнтири.

Режисер М. Яремків обрав для своєї вистави головною темою не просто взаємини людини та суспільства. Він наголосив на вдаваному місіонерстві Малахія Стаканчика, тобто утопічності його ідей «блакитної далі» й можливості вирішити цю проблему виданням наказу про «негайну реформу людини». При тому, що Курбас та автор п'єси М. Куліш жили в епоху масової, колективної свідомості, виконати таке завдання було апріорно неможливо. Щоб показати джерела мрій Стаканчика та довести божевілля його ідей, автор зазначає в тексті, що після революції головний герой два роки жив у комірці і читав Євангеліє та Маркса. Суттєво, що Куліш використав у п'єсі ім'я пророка Малахії, згаданого в Біблії. Той Малахія осуджував народ за

відсутність старанності в жертвопринесенні, священників — за ухилення від віри, загрожував їм Судом Божим за різні пороки і богохульство; водночас він провидів славу Другого храму та пророкував прихід Месії, явище Предтечі й прийдешній Суд Божий.

Звичайно, Куліш не просто використав та обіграв ім'я провидця, а надав його пророкуванням нового, несподіваного змісту — того, що громадяни радянської країни не могли збагнути в умовах жорсткої атеїстичної пропаганди. М. Яремків побачив сучасний аспект ідей мрійника 1920-х рр. Малахія в подовженні його «життя» до початку ХХІ ст., коли нестримне технічне збагачення суспільства суперечить гуманітарним завданням.

Режисер за допомогою художника О. Зиньківського замислив складну просторово-часову будову вистави з кількома вимірами «внутрішнього» і «зовнішнього», об'єктивного й суб'єктивного, реального та підсвідомого. У реалізації сценографічного задуму використовувалася побутова атрибутика: тин, курятник, соняшники — символи, що пояснюють етнічне та суспільне походження самого Малахія. Разом із сусідами, доньками, що складають символічний триумвірат Віри, Надії та Любові, прагматичним Кумом вони не вписуються в паралельний світ урбаністично-конструктивної сценографії, створений як ілюстративний символ «світлого майбуття» та складеного зі сходів, шестірень, пружин та інших складових відлагодженого механізму.

Вистава починалася з пластичного прологу — танцю «людей-роботів» у яскраво-червоних променях світла, що був загрозливим, оскільки уніфікував усіх і кожного окремого учасника дії. Однак винахідливо вирішений, пролог не мав переконливого продовження або розвитку.

Наявний конфлікт «внутрішнього» і «зовнішнього» переносився, тим не менше, у психологічні стосунки персонажів, пояснював його трагікомічну сутність: адже те, що потребує змін у суспільних процесах, має реформуватися протягом життя багатьох поколінь, а не наказом «згори».

Як свідчить один з рецензентів вистави, її репетиції відвідав представник української діаспори, меценат Мар'ян Коць (1922–2011), однодумець та друг березильців Й. Гірняка та О. Добровольської. Гість зі США наголосив, що «режисура та акторське втілення вистави продовжують традиції Л. Курбаса, розставляючи власні акценти й інтерпретуючи драматургічний матеріал по-своєму. М. Коць підкреслив актуальність твору, обраного театром для постановки, і виокремив натхненну акторську майстерність виконавців головних ролей» [6].

Творчі ідеї Курбаса вкотре слугували каталізатором розвитку як класичної, так і посткласичної театральної культури (умовний театр,

театр-трансформація та ін.). Та якщо в Москві, Ленінграді «відлига» й справді стала «ковтком свободи», то в Україні бурхливість оновлюючих процесів була значно меншою, оскільки ідеологічний тиск і контроль були надто сильними. Нових театрів не виникало. Спроби реанімувати на сцені драматургію Миколи Куліша та мистецькі принципи «Березоля» не відбувалися.

Вистава Леся Танюка з режисерського курсу Київського театрального інституту (майстерня М. Крушельницького) «Маклена Граса» в 1960 р. привернула надмірну увагу партійних чиновників та глядачів з різних, відтак не культосвітніх, установ. Перед тим Танюк «довго лабораторно відновлював утрачений у ежовські часи текст п'єси — за російським перекладом репресованого Павла Зенкевича». «Останню редакцію тексту робили мені ще живі на той час виконавці Курбасової вистави (Крушельницький — Падур, Ужвій — Маклена, Романенко — Граса, Мілютенко — Зарембський, Чистякова — Анеля: кращі свої репліки актори пам'ятали, і це теж була добра поміч). Так мені вдалося майже відновити оригінальний текст п'єси», — зауважує Л. Танюк. Цей текст як «український сценічний варіант Леся Танюка» був затверджений (залітований) і виданий у Міністерстві культури. Випускниця режисерського факультету Римма Степаненко (майстерня В. Неллі) поставила «Маклену Грасу» в Херсоні. З успіхом ставилася «Маклена Граса» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1967 р.) в постановці молодого Сергія Данченка. Режисер не сповідував брехтівської естетики, але доречно використав принцип «зонгів» у виконанні молодих музик — пролетарів (мандоліна, гітара, баян) [7, С. 354].

Слід зазначити, що прем'єра вистави Куліша — Курбаса «Маклена Граса» відбулася в театрі «Березіль» у 1933 р. під час Голодомору. На спектаклі була присутньою вся партійна верхівка України, що вирішило долю режисера і його театру.

Відродження «Маклени Граси» в 1993 р. відбувалося в театрі ім. Т. Шевченка з урахуванням того, що для неї потрібно були знайти інший художній ключ, надати нової соціально-історичної оцінки. Таку спробу здійснив актор і режисер С. Пасічник, запропонувавши власну інтерпретацію п'єси в одному з репетиційних приміщень, призначених для демонстрації вистав (кількість глядачів була обмеженою, і вони були наближені до місця дії).

Сумна театральна клоунада на теми знаменитого твору і легендарного спектаклю була поставлена передусім для тих, хто добре знає текст п'єси і її сценічну історію. Герої спектаклю С. Пасічника існували у вузькому коридорі, сплетеному з товстих канатів, на дотик пересувалися в напівтемному просторі, обмеженому двома рядами

глядачів. «Усе це галюцинації. Голодні галюцинації», — ці слова одного з героїв стали відправною точкою постановочного задуму і викликом з достопамятного 1933 року. Хоча подібне трактування лише незначною мірою розкривало проблематику твору М. Куліша, його зміст, відображений у виставі Леся Курбаса, і горезвісну долю цієї вистави.

Висновки. Сучасні трактування п'єс М. Куліша з репертуару «Березоля» (постановник Лесь Курбас) у харківському театрі української драми ім. Т. Шевченка в другій половині ХХ ст. істотно відрізнялися одна від одної, і від першопрочитання в 1929–1933 рр. Так, у постановці «Патетичної сонати» Б. Мешкісом акцентовано на революційній патетиці, зашифрованої у назві твору і актуальній у період фальшованої брежнєвської ідеології, а також на «викритті» соціальної сутності «буржуазного націоналізму», а конфлікт антагоністичних понять — християнського свята та більшовицької революції — проігнорований. Таким чином, зовнішні ознаки радянської історичної міфології відповідали старій ідеологічній системі, світогляду комуністичної влади.

У виставі «Мина Мазайло» (постановка А. Стародуба та О. Беляцького) в іронічно-сатиричній формі продемонстровано, як ідеї відродження національної культури складно, хоча й наполегливо, долають крізь жах безкультур'я та національного нігілізму. Ідеї М. Куліша та Леся Курбаса набули нового звучання у виставі «Народний Малахій» (режисер М. Яремків) саме в той час, коли в радянське суспільство прийшла «перебудова», отже, мрії героя Куліша Малахія Стаканчика театр розглядав через призму нових соціальних (але таких само нездійснених) завдань. «Маклена Граса» в постановці С. Пасічника витримала естетично-стильові зміни, щоб незвичайним чином представити зашифровану ідею Леся Курбаса про реалії Голодомору 1933 р.

Режисери харківської сцени вочевидь запропонували засоби власного прочитання творів видатного українського драматурга залежно від змін у соціумі, актуальності проблематики, а також загальних тенденцій театральної культури.

Перспективи подальших досліджень. Означена тема статті потребує подальшої розробки й аналізу на основі долучення до матеріалів дослідження постановок творів М. Куліша в інших театрах України (паралельно з Харківським), що надасть широких узагальнень та висновків.

Список використаних джерел

1. Горбенко А. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка / А. Горбенко. — Київ : Мистецтво, 1979. — 196 с.
2. Мукан В. С. Поетика «драми абсурду» у п'єсі М. Куліша «Патетична соната» / В. С. Мукан [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://>

- philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/457_463.pdf. — Назва з екрана.
3. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
 4. Советов І. Антракт — час для роздумів / І. Советов // Вечірній Харків. — 1988. — 7 черв.
 5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова ; Ін-т екранного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. — Київ : Фенікс, 2012. — 512 с.
 6. Чернета М. Утопія та антиутопія реформатора / Микола Чернета // Слобідський край. — 2003. — 11 груд.
 7. Танюк Л. Слово, театр, життя / Л. Танюк // Вибране : в 3-х т. Т. 2. — Київ, 2003. — С. 581.

References

1. Horbenko A. Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka / A. Horbenko. — Kyiv : Mystetstvo, 1979. — 196 s.
2. Mukan V. S. Poetyka «dramy absurdu» u piesi M. Kulisha «Patetychna sonata» / V. S. Mukan [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: http://philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2012_35/457_463.pdf. — Nazva z ekrana.
3. Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia / Akad. mystetstv Ukrainy, In-t problem suchasnoho mystetstva. — Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. — 1054 s.
4. Sovetov I. Antrakt — chas dlia rozдумiv / I. Sovetov // Vechirnyi Kharkiv. — 1988. — 7 cherv.
5. Yermakova N. Berezilska kultura: Istoriia, dosvid / Natalia Yermakova ; In-t ekrannoho mystetstva Nats. akad. mystetstv Ukrainy. — Kyiv : Feniks, 2012. — 512 s.
6. Cherneta M. Utopiia ta antyutopiia reformatora / Mykola Cherneta // Slobidskiyi krai. — 2003. — 11 hrud.
7. Taniuk L. Slovo, teatr, zhyttia / L. Taniuk // Vybrane : v 3-kh t. T. 2. — Kyiv, 2003. — S. 581.

■ UDC [792.241.071.2.027:821.161.2КУЛ.]:792.2(477.54-25)"1929/1933"

Miziak V. D., lecturer, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
v.mizyak@mail.ru

PLAYS BY M. KULISH IN THE REPERTORY OF LES KURBAS THEATRE AND THEIR MODERN INTERPRETATION ON KHARKIV STAGE

The aim of this paper is to consider some aspects of M. Kulish's heritage staged by the director Les Kurbas in the "Berezil" theater in 1929–1933

and their modern interpretations in the Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre in the latter half of the 20th century.

Research Methodology is based on historical and comparative methods that enable to explain the difference of the means of interpretation of the works of the outstanding Ukrainian playwright by the Kharkiv stage directors.

Results. The author argues that in the play "Pathetic Sonata" by B. Meshkis external signs of the triumph of the Soviet historical mythology corresponded to the old ideological system of the communist world government philosophy. In the play "Мyna Mazaylo" (staged by A. Starodub and O. Bieliatskyi) the idea of the revival of national culture despite the resistance of national nihilism was shown in the ironic and satirical reflection. The ideas of M. Kulish and Les Kurbas were given renewed momentum in the play "Narodny Malakhii" (staged by M. Yaremkiv) when Restructuring started in the Soviet society. "Maklena Grasa" staged by S. Pasichnyk demonstrated the aesthetic and stylistic changes to the form encrypted by Les Kurbas' horrors of Holodomor in 1932–1933 in an unusual way. Conclusions concerning M. Kulish's dreams of the hero theater considered in the light of the new social (but also non realistic) tasks are drawn.

Novelty. The author suggests a new non-standard approach to performing arts not only as a system of expressive means of the Drama Theater, but as practical guidelines and ideas of the imitation of predecessors that are constantly updated with the changes in the society.

The practical significance. The evidence from this study suggests a variety of supplementary stories to the well-known facts in the history of theater studies and artistic culture that have been received in a number of previous papers on this subject.

Key words: M. Kulish's playwriting, Les Kurbas' creative method, "Berezil" theater, Ukrainian stage direction of the latter half of the 20th century, Taras Shevchenko Kharkiv Ukrainian Drama Theatre.

Надійшла до редколегії 18.08.2016 р.

■ УДК 793.322:378.147](477)

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогічних наук, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

ПРОБЛЕМА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИМ ІНСТРУМЕНТАРИЄМ ДИСЦИПЛІНИ «ТАНЕЦЬ КОНТЕМПОРАРІ» У ВНЗ УКРАЇНИ

Порушено проблему викладання у вищих навчальних закладах України дисципліни «Танець контемпорарі» у зв'язку з недостатнім забезпеченням цього курсу навчально-методичним інструментарієм. Проаналізовано український навчальний посібник Д. І. Шарикова «Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві», визначено його переваги та недоліки, а також навчальні програми з контемпорарі французьких педагогів. Для створення програми з викладання танцю контемпорарі запропоновано використовувати досвід французьких хореографів-викладачів з урахуванням особливостей вітчизняної хореографічної педагогіки.

Ключові слова: танець контемпорарі, методичний інструментарій, методика викладання, хореографи.

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогических наук, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРОБЛЕМА ОБЕСПЕЧЕНИЯ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИМ ИНСТРУМЕНТАРИЕМ ДИСЦИПЛИНЫ «ТАНЕЦ КОНТЕМПОРАРИ» В ВУЗАХ УКРАИНЫ

Рассматривается проблема преподавания в высших учебных заведениях Украины дисциплины «Танец контемпорари» в связи с недостаточным обеспечением этого курса учебно-методическим инструментарием. Проанализировано украинское учебное пособие Д. И. Шарикова «Contemporary dance в балетмейстерском искусстве», определены его преимущества и недостатки, а также учебные программы танца контемпорари французских педагогов. Для создания программы по преподаванию танца контемпорари предложено использовать опыт французских хореографов-преподавателей с учетом особенностей отечественной хореографической педагогики.

Ключевые слова: танец контемпорари, методический инструментарий, методика преподавания, хореографы.

O. Yu. Khendryk, Candidate of Pedagogical Sciences, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PROVIDING THE COURSE «CONTEMPORARY DANCE» WITH LEARNING AND TEACHING MATERIALS AT THE HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS OF UKRAINE

The paper considers the issue of teaching the course «Contemporary Dance» at the higher educational institutions of Ukraine due to the

insufficient provision of the course with teaching and methodological tools. The author analyzes the Ukrainian study guide "Contemporary Dance in the Ballet Dance Art" by D. I. Sharykov and specifies its advantages and disadvantages. The article also deals with the educational programs of the Contemporary dance by the French teachers. In order to provide the training programs of the Contemporary Dance it is offered to use the experience of French choreographers, teachers, taking into account the features of the national choreographic education.

Key words: contemporary dance, methodological tools, methods of teaching, choreographers.

Постановка проблеми. Розвиток танцю контемпорарі за кордоном та його популяризація в останні роки в програмах українського телебачення, конкурсних танцювальних проектах та майстер-класах посилили інтерес аматорських хореографічних колективів, студій, а також спеціалізованих шкіл, училищ, вищих закладів хореографічної освіти до роботи з творами в цьому напрямі.

З огляду на затребуваність професійного підходу до роботи з танцем контемпорарі, студенти-хореографи як майбутні викладачі фахових дисциплін прагнуть не тільки до поглиблення знань з історії і методики виконання цього хореографічного напрямку, але й до опанування балетмейстерської практики, оскільки головною метою освоєння танцю контемпорарі є створення власного хореографічного стилю, що в майбутньому забезпечить молодому хореографові конкурентоспроможність на ринку праці, а отже, і власну мистецьку незалежність та створення унікального творчого проекту.

Вітчизняна балетмейстерська школа має сформовану систему, яка побудована на досвіді відомих балетмейстерів класичної та народної хореографії, але їх методи та форми навчання не передбачають створення нових рухів, оскільки як класична, так і народна хореографія лексично канонізовані і мають на меті передусім виховання високої виконавської культури та збереження історично сформованої системи рухів і найкращих зразків хореографічного мистецтва, що не є основоположним для танцю контемпорарі, який передбачає постійне оновлення та переосмислення суті танцю. Саме тому молодим хореографам, котрі опанували школу класичного танцю, складно відчувати вільність руху свого тіла та ментально «вийти за межі» традицій вітчизняної хореографічної педагогіки. Отже, актуальним питанням є створення методичного інструментарію для викладання танцю контемпорарі у внз України (у цьому разі інструментарій (від лат. *instrumentum* — знаряддя для роботи) — сукупність педагогічних цілей, методичних і технічних прийомів, спрямованих на набуття необхідних технічних навичок).

Ще однією проблемою вітчизняної педагогічної системи є те, що кожний вищий навчальний заклад працює за своїми програмами, не маючи єдиного методичного референційного інструментарію. Накази Міністерств не надають програми з хореографічних дисциплін. Обласні навчально-методичні центри, які підвищують кваліфікацію спеціалістів — викладачів танцю, також не отримують таких програм. Навіть якщо єдиної загальної методики контемпорарі не існує, викладачеві все ж необхідно опанувати широкий навчально-методичний інструментарій для забезпечення точного та модульованого процесу навчання, що надасть майбутньому хореографові не тільки тренувальний, мобільний та скоординований тілесний апарат, але й свободу пошуку нового руху, нових форм сучасного танцю.

Прикладом може слугувати західна європейська хореографічна педагогіка, у контексті якої сформувалися основні форми та методи роботи, що з модерністської та еволюційної точок зору впливають не тільки на розвиток відповідальності за творчу діяльність майбутнього хореографа, але й сприяють відкритості для пізнання світу, засвоєнню необхідних засобів адаптації, оскільки естетичний простір танцю контемпорарі містить безліч стилів, які утворюють сучасну хореографію [5, 8, 9]. Показовим результатом такої практики є творчість хореографів С. Гійєм (Sylvie Guillem), О. Нахаріна (Ohad Naharin), М. Мерзукі (Mourad Merzouki) та ін., котрі постійно створюють нову пластику, прийоми, переглядаючи свої попередні ідеї. Так, зважаючи на розвиток музичного та образотворчого мистецтва, танцювальної моди, вони трансформують пластичну мову, щоразу надаючи їй актуальності.

В Україні така форма творчості ще не набула поширення, оскільки інноваційні форми реалізації балетмейстерської думки танцю контемпорарі зумовили розрив між теоретичними дослідженнями (художніх методів, філософії, естетики) та практикою його створення. Крім того, зміст фахових дисциплін, які нині викладаються у ВНЗ, не розвиває навичок пошуку нових рухів та прийомів їх створення, змушуючи студента самостійно осмислювати рухові можливості свого тіла. Тому у вітчизняній хореографічній педагогіці слід розпочати розробку нових або вдосконалити існуючі методи викладання сучасного танцю.

Мета статті — визначити шляхи розробки методичного інструментарію для викладання танцю контемпорарі у ВНЗ України на прикладі французької хореографічної педагогіки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика професійної підготовки майбутніх хореографів висвітлювалася в дослідженнях Г. Березової, Т. Благової, Л. Бондаренко, К. Василенка, С. Забрєдовського, Л. Івлевої, С. Легкої, Т. Пуртової, Ю. Станішевського, А. Тараканової, Т. Ткаченко, Л. Цветкової та ін. Методичні аспекти

викладання безпосередньо сучасного танцю досліджено в працях В. Баскакова, А. Гіршона, В. Панфьорова, О. Плахотнюк, С. Полякова, Д. Шарикова, В. Нікітіна, Н. Шереметьєвської. Але проблема розробки методичного інструментарію для викладання танцю контемпорарі у внз України окремо не розглядалася.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині в Україні наявні розробки програми викладання танцю контемпорарі, зокрема Д. Шариков у підручнику «Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві» достатньо аргументовано пов'язує історичний процес неокласичного та постмодерного балету з методикою та практикою сучасного балетмейстерського мистецтва і танцю контемпорарі. Досліджуючи проблематику запровадження танцю контемпорарі у внз України, він адекватно оцінює сучасний стан практичної діяльності хореографів: «Викладання техніки contemporary dance у балетмейстерській практиці відбувається лише як практичні репрезентації; окремих споглядань за майстрами-хореографами із-за кордону, переробка пластики і техніки, які використовувалися на міжнародних семінарах з балету, а також запозичення сучасних виразних балетних форм» [3, с. 10]. Але запропонований підручник неповною мірою розкриває зміст балетмейстерської практики стосовно створення безпосередньо лексики контемпорарі. Об'єднання в одному курсі трьох фахових дисциплін: «Сучасного танцю», «Імпровізації» та «Мистецтва балетмейстера», — на нашу думку, не є обґрунтованим: вони різні за програмними цілями та завданнями. З педагогічної точки зору, бракує узгодженості між запропонованими етапами навчання і переліком елементів класичного та сучасного танців, позицій, положень тіла, що ускладнює бачення еволюційного процесу навчання. Окрім того, Д. Шариков не пропонує експериментувати під час уроків з технікою або композицією, навпаки, наголошує на тому, що заняття з «Contemporary dance» слід будувати на канонізованій системі виразних засобів хореографічного мистецтва, зважаючи на суворість форм [3, с. 54]. Такий підхід суперечить суті практики танцю контемпорарі, оскільки революційність сучасного танцю пов'язана, безсумнівно, з різноманіттям форм, що виникають на сцені, від мінімалістичного соло в хороводному танці до численних інтерпретацій: артисти танцюють у дуетній формі, як у тріо; змішуються жанри, національності, руйнують гендерні стереотипи та канонізовані критерії сценічного зовнішнього вигляду тощо. Сучасні хореографи можуть замість класичної пачки та трико використовувати джинси, білизну, комбінезони або демонструвати оголеність; тілу надається початковий вигляд — на сцені можна бачити огрядних і товстих, маленьких і високих, чорних і білих, африканців і азіатів, молодих і старих,

зірок і анонімів, професіоналів та дебютантів. Питання сценографії і декорацій вирішується несподівано: поле гвоздик, зелений газон, море води, скеля, паруси, дахи, брезенти, манеж, торговий центр, ліс, торф'яна підлога, надута структура, ринг, подіум, прожектори. Щоб усунути встановлені обмеження, контемпорарі виконуються за межами сцен-коробок: дахи хмарочосів, злітні смуги, басейни, футбольне поле, занедбане приміщення, шикарна галерея, зелене поле, шахти, музей або фасад будівлі. У контемпорарі немає канонів та чіткості форм, усе змішується й взаємозбагачується. Є хореографи, які дотримують мінімалізму, інші — воліють енергії жестів, наслідувачі діагоналей та рівноваги, прихильники танцю на підлозі, діджеї-хореографи, які змішують хіп-хоп, контемпорарі й африканський танець; акробати, котрі створюють танець на різних рівнях сцени. С. Дягилев, звертаючись до Ж. Кокто, сказав: «Здивуй мене!» — це найкращий девіз для контемпорарі [1, с.179].

Отже, зважаючи на розмаїття форм та прийомів танцю контемпорарі, складно визначити підґрунтя для його повноцінного функціонування як фахової дисципліни та створити програму для українських внз хореографічного спрямування. Тому доцільно використати досвід зарубіжних фахівців, оскільки за межами України він частково набув ознак курсу для викладання.

Немало експериментів у галузі сучасної хореографії здійснювали французькі педагоги, завдяки чому винайдено загальний методичний інструментарій щодо викладання танцю контемпорарі.

Успереч поширеному твердженню, що танець контемпорарі визначається не референційною (референції — фр. *reference* — довідка, рекомендація, яка надається відомими фірмами особам, які бажають увійти у відносини з іншою фірмою) [2, с. 385] технікою, а певною естетикою, французькі хореографи-педагоги Б. Іон (*Brigitte Hyon*), Б. Папійон (*Bertrand Papillon*), К. Руз'є (*Claire Rousier*), М. Менгаль (*Michèle Mengual*), Е. Рембол (*Annie Raimbault*), М. Блез (*Michelle Blaise*) та ін. висвітлили питання техніки танцю контемпорарі у відповідній програмі, основу якої становлять творчі заняття з хореографічної композиції. Через необізнаність і відсутність розробок у цьому напрямі, їм знадобилося не менше шести років для розроблення такого підходу на базі Інституту музичної та хореографічної педагогіки, на який давно очікували, особливо з моменту публікації 1992 р. «вказівок з організації музичного та хореографічного навчання у школах, підпорядкованих державі» (з роками вона доповнювалася, останній варіант датований 2004 р.) [7].

Означені французькі хореографи-педагоги трактують референційний методичний інструментарій, базуючись на думці Л. Лупп

(Laurence Loupre): «Зрозуміло, що єдина можлива сьогодні еволюція думки та танцю відбувається через усвідомлення сучасної спадщини, тих знань, що вона надає, зокрема процеси розриву з традиціями» [10, с. 183].

У творчості такі процеси розриву дозволяють відкрити нові шляхи, оскільки вони ґрунтуються на спадщині хореографічного модерну та постмодерну. У педагогічній сфері навмисний або несвідомий (через необізнаність) розрив із надбаннями минулого є суттєвим уникненням викладача від відповідальності передавання знань наступним поколінням і навіть шахрайством.

Зневага і забуття основ танцю призводять до деструкції елементарних складових сучасного танцю та відокремлення навчальних процесів, які важливі для виховання тіла танцюриста [6]. Можна визначити причини та наслідки, що призвели до такої ситуації:

1) на початку 1980-х рр. з метою винаходження нового танцю більшість хореографів користувалися принципом *tabula rasa* та радикально відходили від загальних європейських, німецьких або американських технік; усі рухи 70-х рр. вважалися застарілими, неактуальними;

2) на відміну від попередніх історичних етапів розвитку танцю, не існувало загальної для всіх референції нової техніки, методики або манери раціональної організації знань та вмінь, вироблених одним чи групою хореографів або винахідників.

Створений таким чином вакуум заповнювався тілесними практиками, не спорідненими з танцем, класичним танцем. Такі нові практики часто запозичували елементи методик соматичного виховання, наприклад, техніка Олександра або методика Фельдандре [4, с. 81–96]. Але це призводило до прикрої підміни понять. Так само недоречно було б перетворити функціональний аналіз тіла в танцювальному русі, кінезіологію (що є допоміжною дисципліною для розвитку м'язового відчуття руху), на методичний ерзац для формування та тренування танцюриста. Окрім того, часткове розуміння та неправильне використання цієї методики призвели багатьох танцюристів до інертної та монотонної манери виконання, низького тілесного тону, спричиненого відмовою від використання м'язової сили — об'єкта табу для цілої течії сучасного танцю. Наслідком нав'язування такої моделі тіла стало виконання лише нечітких рухів, тобто м'язова сила що рухає людиною повсякденно — становила перешкоду для сенсорної чіткості танцю контемпорарі.

Проте головними є сутнісні характеристики руху, що підтверджують дослідження практики танцю контемпорарі С. Обен (Stéphanie Aubin): «... енергія руху залежить не від його розмаху, навіть не від

його характеру, а від того, що він народжує. Саме тут міститься глибина поетики. Навіть якщо ми маємо справу, як це часто трапляється в найкращих взірцях французького танцю, з навмисно розпущеним, безакцентним та порожнім «нечітким» рухом» [9, с. 10].

У контемпорарі часто констатують утрату рухової жвавості хребетного стовпа, пов'язаної зі зловживанням положеннями розслабленого тіла. Результатом є переважання рухів рук, суха та нечітка жестикуляція, недостатня увага до рухів ніг, — для експресивності вони так чи інакше потребують м'язової сили. Фундамент і лексика танцю контемпорарі збіднюються.

Отже, одним із напрямів розробки методичного інструментарію для викладання контемпорарі у внз є пропорційний розподіл роботи студента з різними частинами тіла. Педагог має звертати увагу на роботу всіх частин тіла, одночасно надаючи перевагу тим, які найменше використовує студент під час своєї роботи. Наприклад, викладач може надати учневі час для того, щоб застосування та поглиблення нового технічного матеріалу відбувалися методом експерименту під час занять технікою або виконання творчих завдань. Необхідність експерименту полягає в тому, щоб відчуття кінестезичного смислу рухів виконавцем відбувалося автономно. Таку якісну індивідуалізацію як важливу складову сучасного танцю й естетики контемпорарі слід культивувати впродовж усього навчання на початковому етапі: у таких умовах танцюрист тілесно та ментально готується до реалізації свого вибору. Таким чином він має перспективи для подальшого навчання.

На нашу думку, такий проект не обстоює методів ані сталого академічного навчання, що формують механістичне, технічно довершене тіло, ані виховання глибокої тілесної чутливості. Першочерговим завданням є пошук балансу між свободою творчого пошуку та деонтологією викладача контемпорарі, яка полягає в необхідності передати студентам знання, більше ніж власні естетичні преференції.

Звертаючись до досвіду французької педагогічної школи, слід звернути увагу на експеримент щодо методики викладання контемпорарі К. Ваенер (Karin Waehner). У 1982 р. вона здійснила перший офіційний експеримент щодо викладання контемпорарі в Ля Рошелі, запропонувавши власну програму, до якої готувалася з 1953 р. Мета цієї програми — створення методів обґрунтованого й еволюційного викладання контемпорарі, яке б полягало в пошуку видозмін і трансформацій танцю залежно від тенденцій його розвитку.

Сформована французькими хореографами-педагогами методика викладання танцю контемпорарі не є ні єдиною, ні домінуючою. Важливими є внески Е. Ж. Далькроза (Emile Jaques Dalcroze), Ф. Дельсарта

(François Delsarte) та Р. Лабана (Rudolf Laban), які можна реалізувати в новому трактуванні з додатковим використанням правильно усвідомленої кінезіології.

Для викладання танцю контемпорарі у внз України доцільно розробити педагогічні підходи та методичний інструментарій, наповнити їх логічним змістом, дотримуючи принципу від простого до складного. Крім того, слід зважати на фактор їх адаптації до вітчизняної організації хореографічно-педагогічної діяльності. Цінністю української вищої хореографічної освіти є опанування танцю як якісного продукту, який має культурну цінність, ґрунтовну методично структуровану основу та зважає на ментальність нації. Тому етика державної хореографічної освіти має передбачати постійну увагу як до збереження мистецької спадщини, так і до створення нових культур, що одночасно відображає історію, життєздатність і поновлення кожної дисципліни. Постійна або тимчасова наявність інших форм роботи з хореографією (традиційною, сучасною, історичною або світською) у внз також є суттєвими художніми, гуманітарними та соціальними факторами збагачення хореографічної культури, оскільки це ефективно сприяє подоланню культурних бар'єрів, поширенню загального впливу хореографічного мистецтва на культурну просвіту населення.

Висновки. Отже, проблема винайдення навчально-методичного інструментарію для викладання танцю контемпорарі у вищих навчальних закладах України є нагальною. Нині існує один науково обґрунтований навчальний посібник Д. Шарикова, але він не є досконалим, оскільки суперечить суті контемпорарі, адже науковець більше ґрунтується на канонізованій системі викладання класичного та модернового танців, які мають сталу систему рухів і не передбачають постійного оновлення. Для створення програми викладання контемпорарі в Україні доцільно використати доробок французьких хореографів-викладачів, котрі експериментують під час занять, що утворює баланс між свободою творчого пошуку студента і деонтологією викладача, й обстоюють еволюційність, завдяки чому програма має постійно оновлюватися залежно від тенденцій розвитку танцю контемпорарі. З урахуванням означеного необхідно розробити педагогічні підходи до викладання контемпорарі та адаптувати їх до вітчизняної викладацької діяльності.

Перспективи подальших досліджень. У подальших дослідженнях бажано запропонувати й обґрунтувати педагогічні підходи та методичний інструментарій до проведення занять з танцю контемпорарі.

Список використаних джерел

1. Кокто Ж. Портеты-воспоминания. 1900–1914 / Ж. Кокто. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. — 240 с.

2. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка : материалы для лексической разработки заимствованных слов в рус. лит. речи [Электронный ресурс] / [Рос. гос. библ.] ; сост. под ред. А. Н. Чудинова — Санкт-Петербург : В. И. Губинский, 1894. — 989 с. — Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003636516#?page=2> — Загл. с экрана.
3. "Contemporary dance" у балетмейстерському мистецтві : навч. посіб. / авт.-уклад. Д. І. Шариков. — Київ : КіМУ, 2010. — 173 с. — ISBN 978-966-8299-75-9.
4. Alexander F. M. L'Usage de soi / F. M. Alexander ; trad. Éliane Lefebvre. — Bruxelles : Contredanse, 1996. — 128 p.
5. Danses de creation danse «Contemporaine» : затв. Education National enseignement supérieur recherche [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ww2.ac-poitiers.fr/ia17-pedagogie/img/pdf/danse_contemporaine_-1.pdf. — Назва з екрана.
6. Dupuy F. On ne danse jamais seul : écrits sur la danse / F. Dupuy — Coeuvres : Ressouvenances, 2012. — 192 p.
7. Enseignement de la danse Schéma d'orientation pédagogique : затв. Ministère de la culture et de la communication [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/formations/schema-danse2006.pdf>. — Назва з екрана.
8. L'éveil et l'initiation à la danse : затв. Département du développement de la culture chorégraphique [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/eveil-intitiation-danse.pdf> — Назва з екрана.
9. Les acquisitions techniques en danse contemporaine : затв. Département du développement de la culture chorégraphique [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/acquisitions-techniques-danse-contemporaine.pdf>. — Назва з екрана.
10. Louppe L. Poétique de la danse contemporaine. La Pensée du mouvement / Laurence Louppe. — [s. l.] : Contredanse, 1997. — 347 p. ISBN 2-930146-02-48.

References

1. Cocteau Jean Maurice Eugène Clément. Portety-vospominaniya. 1900–1914 / Jean Maurice Eugène Clément Cocteau. — SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha. 2002. — 240 s.
2. Slovar inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka : materialy dlya leksicheskoy razrabotki zaimstvovannykh slov v rus. lit. rechi [Elektronnyy resurs] / [Ros. gos. bibl.] ; sost. pod red. A. N. Chudinova — Sankt-Peterburg : V. I. Gubinskiy. 1894. — 989 s. — Rezhim dostupa: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003636516#?page=2> — Zagl. s ekrana.
3. "Contemporary dance" u baletmeisterskomu mystetstvi : navch. posib. / avt.-uklad. D. I. Sharykov. — Kyiv : KіMU, 2010. — 173 s. — ISBN 978-966-8299-75-9.

4. Alexander F. M. L'Usage de soi / F. M. Alexander ; trad. Éliane Lefebvre. — Bruxelles : Contredanse, 1996. — 128 p.
5. Danses de creation danse «Contemporaine» : zatv. Education National enseignement supérieur recherche [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: http://ww2.ac-poitiers.fr/ia17-pedagogie/img/pdf/danse_contemporaine_-1.pdf. — Nazva z ekrana.
6. Dupuy F. On ne danse jamais seul : écrits sur la danse / F. Dupuy — Coeuvres : Ressouvenances, 2012. — 192 p.
7. Enseignement de la danse Schéma d'orientation pédagogique : zatv. Ministère de la culture et de la communication [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/formations/schema-danse2006.pdf>. — Nazva z ekrana.
8. Léveil et linitiation à la danse : zatv. Département du développement de la culture chorégraphique [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/eveil-intitiation-danse.pdf> — Nazva z ekrana.
9. Les acquisitions techniques en danse contemporaine : zatv. Département du développement de la culture chorégraphique [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/acquisitions-techniques-danse-contemporaine.pdf>. — Nazva z ekrana.
10. Louppe L. Poétique de la danse contemporaine. La Pensée du mouvement / Laurence Louppe. — [s. l.] : Contredanse, 1997. — 347 p. ISBN 2-930146-02-48.

■ UDC 793.322:378.147](477)

Khendryk O. Yu., Candidate of Pedagogical Sciences, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
olga@olgart-events.com

PROVIDING THE COURSE «CONTEMPORARY DANCE» WITH LEARNING AND TEACHING MATERIALS AT THE HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS OF UKRAINE

The aim of this paper is to determine the ways of providing the methodological tools for training Contemporary dance at the higher educational establishments of Ukraine on the basis of the French choreographic pedagogy.

Research methodology. Five French publications, two books on the subject have been reviewed.

Results. It has been found that there is an issue of providing the course "Contemporary Dance" with methodological tools at the higher educational establishments of Ukraine. There is a lack of the connection between the theoretical studies of modern choreography and the practical guidelines. The Ukrainian study guide "Contemporary Dance in the

Ballet Dance Art" by D. I. Sharykov is analyzed. On the one hand, the process of postmodern neo-classical ballet with the techniques and the practice of the contemporary ballet dance and the contemporary dance are historically related. On the other hand, the author relies on the typical system of training of the classical and modern dances. They include a constant system of movements. But they do not provide continuous updates which contradicts the essence of the Contemporary dance. In order to provide the training programs of the Contemporary Dance it is offered to use the experience of French choreographers, teachers, like Emile Jaques Dalcroze, Francois Delsarte and Rudolf Laban while using kinesiology and the achievements of French choreographers and teachers like Brigitte Hyon, Bertrand Papillon, Claire Rousier, Michele Mengual. They were the first to suggest training techniques of the Contemporary dance in the modern application, based on creative classes of the choreographic piece of art. Stephanie Aubin focused on the essence of the movement. Karin Waehner defined evolutionary ways of the Contemporary dance training depending on the trends of its development. On this basis, it is necessary to develop the pedagogical approaches and methodological tools for Contemporary dance training. It forms the balance between the freedom of students' creativity and the teacher's ethics. There will also be the adapting to the national Ukrainian training. It deals with learning dance as a quality product that has a cultural value, taking into account the mentality of the nation and has a profound methodically structured basis.

Novelty. It is for the first time that the features of teaching the course "Contemporary Dance" has been offered taking into account the national choreographic education.

The practical significance. The research materials can be used by teachers of modern dance and ballet masters who train the contemporary dance students.

Key words: contemporary dance, methodological tools, methods of teaching, choreographers.

Надійшла до редколегії 26.08.2016 р.

■ УДК 7.097(477)

С. В. Лисиця, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ТИПОЛОГІЯ ПРОГРАМ ПРО ЗДОРОВИЙ СПОСІБ ЖИТТЯ НА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕЛЕБАЧЕННІ

Проаналізовано публікації, у яких досліджено типологію телевізійних програм в Україні. Розглянуто особливості структурування українського телевізійного простору. Охарактеризовано причини наявності певних історіографічних лакун у науковому дискурсі щодо типології телевізійних програм. Описано типологічні ознаки, за якими визначаються програми про здоровий спосіб життя на українському телебаченні. Виявлено, що за місцем виробництва телевізійні програми на українському телебаченні про здоровий спосіб життя поділяються на: іноземні, які транслюються українськими операторами, вітчизняного виробництва та вітчизняні програми — версії іноземних телевізійних програм.

Ключові слова: сучасне українське телебачення, телевізійні програми про здоровий спосіб життя, типологія, художньо-інформаційна тематика, форми втілення, сегменти телемовлення, іноземне, вітчизняне телевізійне виробництво.

С. В. Лисица, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТИПОЛОГИЯ ПРОГРАММ О ЗДОРОВОМ ОБРАЗЕ ЖИЗНИ НА УКРАИНСКОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Проанализированы публикации, в которых исследована типология телевизионных программ в Украине. Рассмотрены особенности структурирования украинского телевизионного пространства. Охарактеризованы причины наличия определенных историографических лакун в научном дискурсе относительно типологии телевизионных программ. Описаны типологические признаки, по которым определяются программы о здоровом образе жизни на украинском телевидении. Выведено, что, в зависимости от места производства, телевизионные программы на украинском телевидении о здоровом образе жизни можно разделить на: иностранные, которые транслируются украинскими операторами, отечественного производства и отечественные программы — версии иностранных телевизионных программ.

Ключевые слова: современное украинское телевидение, телевизионные программы о здоровом образе жизни, типология, художественно-информационная тематика, формы воплощения, сегменты телевещания, иностранное, отечественное телевизионное производство.

S. V. Lysytsia, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TYPOLOGY OF PROGRAMS ON A HEALTHY LIFE ON UKRAINIAN TV

The paper studies the publications on the typology of television programs in Ukraine. The author considers the features of structuring Ukrainian TV space. The author explores the causes of certain historiographical gaps in scientific discourse on the typology of television programs. The paper describes the typological features, according to which the programs on a healthy lifestyle on Ukrainian television are defined. It is found out that according to the place of production television programs on a healthy lifestyle on Ukrainian television can be divided into: foreign, those are broadcast by Ukrainian operators, and domestic production programs, those versions of foreign television programs.

Key words: modern Ukrainian television, television programs on a healthy lifestyle, typology, artistic and information subject matter, forms of embodiment, segments of television, foreign, domestic television production.

Постановка проблеми. Соціальне та культурологічне значення здорового способу життя (ЗСЖ) зростає, відповідно до збільшення ризиків для людського існування, екологічних проблем, з одного боку, а з іншого — наявності вільного часу, підвищення рівня освіти тощо. Численні дослідження доводять, що здоров'я людини залежить від таких факторів: генетика — на 15–20%; стан навколишнього середовища — на 20–25 %; медичне забезпечення — на 10–15 %; спосіб життя — на 50–55%.

Кожен народ, кожна країна (і Україна не є винятком) потребують інформації щодо здорового способу життя та певного долучення до нього. Саме мистецтво, передусім аудіовізуальне (телевізійне), стає одним з інструментів заохочення людини до здорового способу життя, адже воно має можливості поєднати інформацію з художніми формами втілення, впливати на найпотужніші рецептори людини — очі — і візуалізувати найактуальніші стратегії долучення сучасної людини до здорового способу життя.

Незважаючи на актуальність означеної соціально-культурної проблеми, формування здорового способу життя засобами телевізійного мистецтва досі малодосліджене. Певним чином це пояснюється тенденціями в практиці телебачення. Утім, і в науковому культурологічно-мистецтвознавчому дискурсі також можна виявити лакуни щодо означеного питання. Це стосується й проблем типологізації телевізійних програм — тих художніх форм, завдяки яким і доноситься до широкої глядацької аудиторії значимість здорового способу життя.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що вітчизняний науковий дискурс, який досліджує українське телебачення,

звертає увагу як на загальнотеоретичні проблеми (З. І. Алфьорова [1–3], І. Л. Пенчук, І. Є. Победоносцева, Н. Д. Темех, Ю. В. Усенко) [9–13], так і власне на проблеми розвитку окремих морфологічних структур телебачення (О. В. Головчук, В. В. Гоян, О. В. Невмержицька та ін.) [4–7].

Так, у публікаціях З. І. Алфьорової [2; 3] розглядалися такі питання розвитку телебачення в контексті зазначеної проблеми: телевізійна репрезентація родинної субкультури як новітня практика, телевізійні репрезентації традиційної культури та «транслявання» сучасним телебаченням (зокрема «реаліті-шоу») культурних смислів, притаманних різним субкультурам.

У дисертаційному дослідженні В. П. Дячук [6] висвітлено особливості комунікативної культури прямого телевізійного ефіру як специфічної форми інтерактивної реальності в контексті осмислення феномену прямого телевізійного ефіру, у якому формуються реалії безпосереднього зв'язку з аудиторією, охарактеризовано екранну естетику. У дисертації А. Я. Скорик [11] проаналізовано мистецьку діяльність українського телебачення, сформульовано основні соціокультурні принципи мистецьких, зокрема музичних, програм телебачення на прикладі регіональної студії Львівського телебачення (ЛТБ) і проаналізовано історичну зміну їх тенденцій, відповідно до традицій краю та загальних засад діяльності культурно-мистецьких програм телебачення. Досліджено музичні програми Львівської обласної держтелерадіокомпанії протягом 50-ти років з часу її заснування. А. В. Оборська [8] розглянула мистецтвознавчі проблеми поезики, естетики та комунікації в сучасному телебаченні (ТБ) України. Проаналізовано літературу з питань філософських, естетичних, культурологічних і публіцистичних проблем вітчизняного ТБ. Т. М. Шальман [14] вивчала жанрові діалогічні форми сучасного українського телебачення, насамперед так звані «ток-шоу». А. Ю. Шоріна [15] досліджувала авторське телебачення: жанрові форми та різновиди.

Проте питання типології телевізійних програм про здоровий спосіб життя на українському телебаченні в науковому вітчизняному дискурсі зовсім не розглядалося.

Мета статті — дослідити типологію телевізійних програм про здоровий спосіб життя в Україні.

Методологія дослідження оснований на методах, розроблених дослідниками сучасної аудіовізуальної культури і мистецтва, зокрема телебачення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення до єдиного реєстру внесено близько 800 телерадіоорганізацій, з яких лише 28

є державними. Триває процес переліцензування телерадіокомпаній, переглядаються засади державної інформаційної політики з урахуванням національних інтересів України. У контексті зазначеної проблеми порушується питання, чи готові недержавні телерадіокомпанії виробляти та транслювати телевізійні програми про здоровий спосіб життя? Аналіз контенту недержавних телевізійних каналів свідчить про те, що саме в цьому сегменті виникає більшість телевізійних програм про здоровий спосіб життя. В Україні створюються навіть спеціалізовані телевізійні телеканали, дотичні до зазначеної проблематики: новий телеканал «Дача», телеканали «Маххі-TV» (або «Жіночий канал»), «Здоров'я» та ін. [17]. Це свідчить про те, що, незважаючи на складні для України часи, пересічні українці прагнуть гармонії, спокою в душах та здоров'я для тіла. Водночас, пріоритетними напрямками в телемовленні державних телевізійних каналів є політика, економіка та соціальні проблеми широкого спектра. У ситуації сучасної соціально-психологічної нестабільності доцільніше, щоб телебачення виконувало місію вироблення національної ідеології, орієнтованої на оптимістичну перспективу. На думку деяких фахівців, одним із суттєвих компонентів такої ідеології може стати пропагування на телебаченні ідеї згуртування народу України навколо різноманітних цінностей здорового способу життя — фізичних, психічних, духовних, соціальних.

Які параметри й ознаки можуть допомогти типологізації телевізійного контенту про здоровий спосіб життя? На нашу думку, такі програми можна поділити щонайменше за трьома параметрами: тематикою, художньою формою втілення та внутрішньосмисловим структуруванням. За тематикою, вважаємо, можна виокремити: спортивно-оздоровчі, медичні, передачі про харчування та загальнотематичні.

До першої групи телевізійних програм належать: «Преспорт-новини» (1+1); «Спорт-тайм», «Інтерспорт» (Інтер); «Підйом» (Новий канал), а також трансляція футбольних, баскетбольних, тенісних матчів. Ці передачі, крім інформації про спортивні події, намагаються переконати молодь у необхідності займатися спортом. Окремо можна зазначити вітчизняний «Спортивний канал» виробництва медіахолдінгу «1+1», пряму трансляцію фізичних вправ для широкого глядацького загалу.

Друга група — телевізійні програми медичного спрямування — «Школа доктора Комаровського» «Планета Здоров'я» (Інтер); «Як ваше здоров'я?» (UA:перший). Із цих програм можна отримати кваліфіковані поради щодо збереження власного здоров'я, профілактики та запобігання різним хворобам. Тут також порушуються соціальні

проблеми — алкоголізму, наркоманії, токсикоманії, паління в дитячому та юнацькому середовищі.

Передачі про харчування — "Все буде добре", "За живе" (СТБ) та ін.; Основною їх метою є презентація рекомендацій щодо різних кулінарних рецептів і, на жаль, значно менше уваги приділяється пропаганді правильного харчування та лікувальних дієт. Ці телевізійні програми відрізняються від передач про кулінарію, кулінарних майстер-класів та конкурсів наявністю рекомендацій щодо правильного харчування й випробуваннями різних стратегій харчової поведінки.

Загальнотематичні телевізійні програми містять або певні сюжетні лінії, або елементи драматургічної конструкції, які стосуються здорового способу життя: наприклад, "Стрес", "Бути собою", "Ровесник" (7 канал, м. Харків). Загальнотематичні програми є певними тематичними гібридами: вони поєднують сюжети на різні теми, деякі з яких стосуються здорового способу життя.

За художньою формою втілення телевізійні програми про здоровий спосіб життя на українському телебаченні можна поділити на так звані «реаліті-шоу», «ток-шоу» та «гібридні» за формою програми.

Реаліті-шоу — телевізійний жанр, різновид розважальної телевізійної передачі й он-лайн-трансляції. Сюжетом є демонстрація дій групи (або груп) людей у наближених до життя обставинах. Реаліті-телебачення надзвичайно розвинене в США та Великобританії, і відсоток реаліті-програм у сітці мовлення цих країн значно більший, ніж в Україні, проте термін «реальне телебачення» існує тільки в західній типології жанрів, в Україні в тому ж значенні використовується менш точний — «реаліті-шоу».

Зазначена телевізійна жанроформа об'єднує різні телевізійні програми. Початкова ідея жанроформи передбачала відповідність передачі таким ознакам:

- відсутність детального сценарію: формується лише загальна драматургічна конструкція;
- подання в телевізійному ефірі з першого дубля;
- участь «звичайних» людей, котрі не мають практики в цій жанроформі, а не професійних акторів;
- умови зйомок, максимально наближені до реальних (в окремих випадках — екстремальні ситуації і боротьба за життя).

Протягом тривалого часу в такому «реаліті-шоу» демонструються (нібито) природне життя та взаємодія ізольованої (локалізованої) групи учасників у тих чи інших обставинах. Декларується свобода їх поведінки — вважається, що події розвиваються вільно, без заздальгідь детального сценарію, у чому і полягає «родзинка» «реаліті-шоу». Глядача змушують повірити в те, що він стає свідком не розіграного

спектаклю, а реальних сцен з життя. Серед українських «реаліті-шоу» про здоровий спосіб життя найпопулярнішим є «Зважені та щасливі» (СТБ): телевізійний конкурс, у якому змагаються реальні люди, котрі мають проблему із зайвою вагою.

Але основна форма втілення на українському телебаченні ідей здорового способу життя відбувається під час «ток-шоу» — телевізійних програм, у яких розмова або інтерв'ю з лікарями, учасниками, широкою глядацькою аудиторією доповнюється візуалізацію певних корисних порад, сюжетами «з життя», ігровими практиками. До таких програм належать «ток-шоу» “Все буде добре”, “За живе” (СТБ); “Школа доктора Комаровського” “Планета Здоров'я” (Інтер); “Як ваше здоров'я?” (UA:перший); “Підйом” (Новий канал) та ін.

«Гібридні» за формою програми поєднують елементи «реаліті-шоу» й інших форматів.

За внутрішньосмисловим структуруванням телевізійні програми про здоровий спосіб життя структуруються як конкурсні; програмно-спостереження; експертні програми тощо. Метою конкурсних програм є якісне мотивування учасників конкурсу до дій (схуднення, правильного харчування, лікування тощо). Програми-спостереження надають можливості глядачеві простежити динаміку змін у поведінці людини, виявити проблеми, які вона вирішує під час переходу до здорового способу життя тощо. Експертні програми структуруються як діалоги з групою експертів, котрі коментують ті чи інші стратегії здорового способу життя (від медіативних до дієво активних).

Безумовно, усі телевізійні програми, які транслюються в Україні, мають свою цільову аудиторію: дитячі, молодіжні, для людей середнього і похилого віку, чоловіків та жінок. Найактивнішими глядачами є підлітки та молодь. Дитячі й молодіжні телевізійні програми про здоровий спосіб життя такі: “Вулиця Сезам”, “Детвора”, “Фан-клуб”, “Естафета”, “... до 16 і старше” (Інтер); “Молодіжна телевізійна служба”, “Створи себе” (ТЕТ); “Молодіжний канал М”, “Стрес”, “Бути собою”, “Ровесник” (7 канал) та ін. Із цих передач діти і молодь мають можливість отримати достатньо різноманітну інформацію з багатьох галузей життя — здоров'я, спорт, секс, харчування, особиста гігієна, шкідливі звички тощо. Позитивним є те, що кожна з означених програм орієнтована на конкретну вікову аудиторію і побудована відповідно до цього. Значний сегмент програм про здоровий спосіб життя на українському телебаченні орієнтований на жінок: програми про схуднення, пластичну хірургію, танці тощо.

Поділ на телевізійні жанри програм про ЗСЖ такий: найменший сегмент — суто інформаційні програми («Прспорт-новини» (1+1); “Спорт-тайм”, “Інтерспорт” (Інтер) та ін.); друге місце належить

телевізійним програмам інформаційно-аналітичного жанру («Планета Здоров'я» (Інтер); «Як ваше здоров'я?» (UA:перший) тощо. І найпопулярнішими є інформаційно-розважальні телевізійні програми — «Доброго ранку, Україно», «Сніданок з «1+1»» (1+1); «Зважені та щасливі», «Вагітна в 16», «Кохана, ми вбиваємо дітей» (СТБ) тощо. У цих програмах питання здорового способу життя розглядаються доволі детально, інформація подається в розважальній формі.

Оскільки українське телебачення ще не є достатньо розвиненим як технічно, так і фінансово, телевізійні канали України активно використовують іноземні формати, котрі адаптують для українського глядача. Так, «Зважені та щасливі» — українська версія популярного американського шоу «The Biggest Loser» (укр.: «Той, що втратив більше за всіх»), яке транслюється на загальнонаціональному українському телеканалі СТБ. Суть проекту полягає в тому, що учасники, котрі мають зайву вагу, худнутьимуть, та ще й боротимуться за приз у 250 тисяч гривень.

«Вагітна в 16» — українська версія американського шоу «16 and Pregnant». У цій програмі героїні вирішують, народжувати їм чи ні. Це шоу висвітлює різні ситуації, пропагує цнотливість до повноліття. «Кохана, ми вбиваємо дітей» — версія британського шоу «Honey, We're Killing the Kids», яке працює над психологічним здоров'ям дітей. Наявність цих та інших телевізійних програм про здоровий спосіб життя свідчить про те, що в український контент поступово інтегруються відомі світові програмні бренди; вітчизняні виробники, адаптуючи означені бренди для українського глядача, набувають необхідного професіоналізму для створення власного, вітчизняного телевізійного продукту, а ціннісні орієнтації на здоровий спосіб життя поступово доводяться до українського глядача.

Висновки. Підсумовуючи, можна зазначити, що Україна має певний відсоток телевізійних програм про здоровий спосіб життя власного виробництва. Отже, наведена типологія зазначених програм дозволяє і в подальшому класифікувати телевізійні твори за визначеними параметрами.

Перспективи подальшого дослідження полягають у зосередженні уваги на художній формі втілення телевізійних програм про здоровий спосіб життя на українському телебаченні та характеристичі його виразних засобів. Цей аспект дослідження орієнтований на мистецтвознавчі студії стосовно оновлення новітнього арсеналу художніх виразних засобів у телевізійному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Алфьорова З. І. Регіональний аспект існування традиційної культури на телебаченні / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах

- глобалізації: сучасні соціокультурні практики : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 29-30 жовт. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харків. облдержадмін., Упр. культури і туризму, Харків. обл. центр нар. творчості. — Харків, 2010. — С. 9–12.
2. Алфьорова З. І. Родинна субкультура як телевізійне шоу / З. І. Алфьорова // Традиційна культура в умовах глобалізації: родинна субкультура і обрядовість : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 24-25 верес. 2009 р. / М-во культури і туризму України, Харків. облдержадмін., Упр. культури і туризму, Харків. обл. центр нар. творчості. — Харків, 2009. — С. 6–10. — Бібліогр.: 3 назви.
 3. Алфьорова З. І. Фантазми культури у "дзеркалі" телевізійних шоу / З. І. Алфьорова // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка ; [редкол.: М. Станкевич та ін.]. — Тернопіль, 2012. — С. 160–164. — (Сер. Мистецтвознавство ; № 2).
 4. Головчук О. В. Регіональне телебачення України в контексті політичних трансформацій суспільства : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.03 / О. В. Головчук. — Київ, 2008. — 30 с.
 5. Гоян В. В. Інформаційна телевізійна програма: типологічна характеристика, параметри діяльності журналіста : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / В. В. Гоян ; Київ. ун-т ім. Т.Шевченка. Ін-т журналістики. — Київ, 1999. — 19 с. — укр.
 6. Дячук В. П. Комунікативна культура прямого телевізійного ефіру : автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01 / В. П. Дячук ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2009. — 19 с. — укр.
 7. Невмержицька О. В. Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 / О. В. Невмержицька ; Херсон. держ. ун-т. — Херсон, 2006. — 20 с. — укр.
 8. Оборська А. В. Розвиток художніх жанрів на сучасному українському телебаченні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / А. В. Оборська ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2009. — 16 с. — укр.
 9. Пенчук І. Л. Регіональне телебачення і радіомовлення у контексті формування національної свідомості молоді : автореф. дис. ... канд. філол. наук :10.01.08. — Київ, 2003. — 24 с.
 10. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 / І. Є. Победоносцева ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2005. — 21 с. — укр.
 11. Скорик А. Я. Музичні програми регіонального телебачення в інформаційному просторі сучасності (на прикладі програм Львівського телебачення) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / А. Я. Скорик ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2009. — 16 с. — укр.

12. Темех Н. Д. Українське телебачення і проблеми формування духовності молоді : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / Н. Д. Темех ; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. — Львів, 2005. — 20 с. — укр.
13. Усенко Ю. В. Становлення та розвиток українського телебачення як засобу масової комунікації : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01 / Ю. В. Усенко ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. — Київ, 2006. — 20 с. — укр.
14. Шальман Т. М. Жанрові діалогічні форми сучасного українського телебачення : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.08 / Т. М. Шальман ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Ін-т журналістики. — Київ, 2007. — 19 с. — укр.
15. Шоріна А. Ю. Авторське телебачення: жанрові форми та різновиди : автореф. дис. ... канд. із соц. комунікацій / А. Ю. Шоріна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т журналістики. — Київ, 2008. — 17 с. — укр.
16. Ваше здоров'я [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://1tv.com.ua/programs/vashe_zdorovia. — Назва з екрана.
17. Здоровий спосіб життя у масмедіа. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.health.gov.ua/publ/conf.nsf>.
18. Іноземні телепрограми про здоровий спосіб життя. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.tv.com/shows/category/health-and-lifestyle/>. — Назва з екрана.
19. Термін “реаліті-шоу” [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/reality_show. — Назва з екрана.

References

1. Alforova Z.I. Rehionalnyi aspekt isnuvannia tradytsiinoi kultury na telebachenni / Z. I. Alforova // Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: suchasni sotsiokulturni praktyky : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 29-30 zhovt. 2010 r. / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy, Khark. obl'derzh-admin., Upr. kultury i turyzmu, Khark. obl. tsentr nar. tvorchosti. — Kh., 2010. — С. 9-12.
2. Alforova Z.I. Rodynna subkultura yak televiziine shou / Z. I. Alforova // Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: rodynna subkultura i obriadovist : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf., 24-25 veres. 2009 r. / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy, Khark. obl'derzhadmin., Upr. kultury i turyzmu, Khark. obl. tsentr nar. tvorchosti. — Kh., 2009. — С. 6-10. — Bibliohr.: 3 nazvy.
3. Alforova Z.I. Fantazmy kultury u "dzerkali" televiziinykh shou [Tekst] / Z. I. Alforova // Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka / M-vo osvity i nauky, molodi ta sportu Ukrainy, Ternop. nats. ped. un-t im. V. Hnatiuka ; [redkol.: M. Stankevych ta in.]. — T., 2012. — С. 160-164. — (Serii "Mystetstvoznavstvo"; № 2)
4. Holovchuk O.V. Rehionalne telebachennia Ukrainy v konteksti politychnykh transformatsii suspilstva: avtoref. dys. kand. polit. nauk : 23.00.03. K, 2008 — 30 s.

5. Hoian V.V. Informatsiina televiziina prohrama: ty polohichna kharakterystyka, parametry diialnosti zhurnalista: Avtoref. dys... kand. filol. nauk: 10.01.08 / V. V. Hoian ; Kyiv. un-t im. T.Shevchenka. In-t zhurnalistyky. — K., 1999. — 19 s. — ukp.
6. Diachuk V.P. Komunikatyvna kultura priamoho televiziinoho efiru: avtoref. dys... kand. kulturolohii: 26.00.01 / V.P. Diachuk ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystets. — K., 2009. — 19 s. — ukp.
7. Nevmerzhytska O.V. Rozvazhalni prohramy tsentralnykh kanaliv telebachennia Ukrainy yak chynnyk moralnoho vykhovannia pidlitkiv: Avtoref. dys... kand. ped. nauk: 13.00.07 / O.V. Nevmerzhytska ; Kherson. derzh. un-t. — Kherson, 2006. — 20 s. — ukp.
8. Oborska A.V. Rozvytok khudozhnykh zhanriv na suchasnomu ukrainskomu telebachenni: avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 26.00.01 / A. V. Oborska ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. — K., 2009. — 16 s. — ukp.
9. Penchuk I. L. Rehionalne telebachennia i radiomovlennia u konteksti formuvannia natsionalnoi svidomosti molodi : avtoref. dys. kand. fyloloh. nauk : 10.01.08. K., 2003. — 24s.
10. Pobiedonostseva I. Ie. Televiziiniy diskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu: Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 17.00.04 / I.Ie. Pobiedonostseva ; NAN Ukrainy. In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho. — K., 2005. — 21 s. — ukp.
11. Skoryk A.Ia. Muzychni prohramy rehionalnoho telebachennia v informatsiinomu prostori suchasnosti (na prykladi prohram Lvivskoho telebachennia): avtoref. dys... kand. mystetstvoznav.: 26.00.01 / A.Ia. Skoryk ; Lviv. nats. muz. akad. im. M.V.Lysenka. — L., 2009. — 16 s. — ukp.
12. Temekh N.D. Ukrainske telebachennia i problemy formuvannia dukhovnosti molodi: Avtoref. dys... kand. filol. nauk: 10.01.08 / N.D. Temekh ; Lviv. nats. un-t im. I.Franka. — L., 2005. — 20 s. — ukp.
13. Usenko Yu.V. Stanovlennia ta rozvytok ukrainskoho telebachennia yak zasobu masovoi komunikatsii: Avtoref. dys... kand. ist. nauk: 17.00.01 / Yu. V. Usenko ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystets. — K., 2006. — 20 s. — ukp.
14. Shalman T.M. Zhanrovi dialohichni formy suchasnoho ukrainskoho telebachennia: Avtoref. dys... kand. filol. nauk: 10.01.08 / T.M.Shalman ; Kyiv. nats. un-t im. T.Shevchenka. In-t zhurnalistyky. — K., 2007. — 19 s. — ukp.
15. Shorina A.Iu. Avtorske telebachennia: zhanrovi formy ta riznovydy: avtoref. dys... kand. iz sots. komunikatsii / A.Iu. Shorina ; Kyiv. nats. un-t im. T.Shevchenka, In-t zhurnalistyky. — K., 2008. — 17 s. — ukp.
16. http://1tv.com.ua/programs/vashe_zdorovia — vashe zdorovia
17. <http://www.health.gov.ua/publ/conf.nsf> — zdorovy sposib zhyttia u masmedia
18. <http://www.tv.com/shows/category/health-and-lifestyle/> — inozemni teleprohramy pro zdorovy sposib zhyttia
19. <http://tvgid.ua/channels> — spysok teleprohram
20. https://ru.wikipedia.org/wiki/reality_show — termin “realiti-shou”

■ UDC 7.097(477)

Lysytsia S. V., postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TYPOLOGY OF PROGRAMS ON A HEALTHY LIFE ON UKRAINIAN TV

The aim of the article is to study the typology of television programs on a healthy lifestyle in Ukraine and to consider the features of structuring Ukrainian TV space.

Research Methodology. The author explores the causes of certain historiographical gaps in scientific discourse on the typology of television programs. The author draws on the methods developed by the researchers of contemporary audiovisual art and culture, including television.

Results. The obtained results make it possible to describe the typological features, according to which the programs on a healthy lifestyle on Ukrainian television are defined. It has been found out that according to the place of production television programs on a healthy lifestyle on Ukrainian television can be divided into: foreign, those are broadcast by Ukrainian operators, and domestic production programs, those versions of foreign television programs. According to the artistic and information subject matter, television programs on healthy lifestyles are divided into sports and health, medical, nutrition and general topic programs.

Novelty. An attempt is made at identifying the issue of typology of television programs on a healthy lifestyle on Ukrainian television and suggesting the basic parameters of this typology.

The practical significance. The results help to reflect on modern Ukrainian TV content on a healthy lifestyle and to identify the main typological features of television programs of such kind.

Key words: modern Ukrainian television, television programs on a healthy lifestyle, typology, artistic and information subject matter, forms of embodiment, segments of television, foreign, domestic television production.

Надійшла до редколегії 23.09.2016 р.

■ УДК 793.32

М. Ф. Атабалова, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

ФАКТОРИ, ЩО СПРИЯЮТЬ РОЗВИТКОВІ ВИТРИВАЛОСТІ ТАНЦЮРИСТА

Здійснено огляд публікацій, у яких досліджено поняття витривалості, її класифікацію та способи розвитку. Розглянуто причини стомлення, їх сутність і чинники, які впливають на витривалість. Виявлено, що є показником витривалості в хореографії та яка фізіологічна основа різних видів витривалості. Описано заходи, спрямовані на розвиток витривалості, зокрема правила й методи виховання цієї якості. Проаналізовано уроки відомих педагогів-хореографів.

Ключові слова: витривалість, хореографія, танець, спорт, фізичний розвиток.

М. Ф. Атабалова, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ФАКТОРЫ, СПОСОБСТВУЮЩИЕ РАЗВИТИЮ ВЫНОСЛИВОСТИ ТАНЦОРА

Проведен обзор публикаций, в которых исследованы понятие выносливости, ее классификация и способы развития. Рассмотрены причины утомления, их природа и факторы, влияющие на выносливость. Выявлено, что является показателем выносливости в хореографии и какова физиологическая основа их различных видов. Описаны меры, направленные на развитие выносливости, в частности правила и методы воспитания этого качества. Проанализированы уроки известных педагогов-хореографов.

Ключевые слова: выносливость, хореография, танец, спорт, физическое развитие.

M. F. Atabalova, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FACTORS CONTRIBUTING TO THE DEVELOPMENT OF A DANCER'S ENDURANCE

The article provides an overview of publications that study the concept of endurance, its classification and the ways of development. The reasons of fatiguing, its nature and factors that influence the endurance are considered. The endurance ratio in the choreography is unfolded. The author outlines the physiological basis of different types of endurance. The author describes the measures aimed at developing the endurance, in particular the rules and means of training this efficiency. The lessons of the famous teachers-choreographers are analyzed.

Keywords: endurance, choreography, dance, sports, physical development.

Постановка проблеми. Нині вимоги до артистів балету і танцюристів різних напрямків хореографії посилилися. Нові хореографічні постановки потребують значних умінь, зокрема високої техніки й навіть акробатики, яких можна набути завдяки копіткій щоденній праці та які безпосередньо залежать від витривалості людини. Поняття витривалості волі актуальне в спорті. Ця проблематика ретельно досліджена і продовжує вдосконалюватися. Однак у хореографічній науці проблеми витривалості танцюриста відповідно до фізіологічних особливостей організму людини поки що перебувають за межами уваги дослідників. Важливо розглянути цю тему, базуючись на наукових джерелах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема витривалості широко висвітлюється в праці Ж. К. Холодова та В. С. Кузнецова «Теорія і методика фізичного виховання і спорту», підручнику «Теорія і методи навчання легкої атлетики» Г. В. Грецова, С. Е. Войнової, А. А. Германової, а також в «Енциклопедії фізичної підготовки» Е. Н. Захарова, А. В. Карасьова, А. А. Сафонова.

У хореографічній науці ця проблема вивчена недостатньо. Є лише деякі рекомендації в книгах відомих педагогів хореографів, таких як А. Мессерер «Уроки класичного танцю», а також А. Я. Ваганова «Основи класичного танцю».

А. Мессерер зазначав, що витривалість і техніка танцівника досягаються тривалою і систематичною працею. Артист балету повинен тренуватися щодня, щоб розвинути свої природні дані й набути професійних навичок.

А. Я. Ваганова рекомендує надмірно не навантажувати учнів, якщо є ознаки перевтоми.

Мета статті — висвітлити результати наукових досліджень, здійснених у спорті та хореографії, визначити поняття витривалості та її види, чинники, що впливають на витривалість, правила виховання витривалості, а також найефективніші методи її розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Витривалість — найважливіша фізична якість, що виявляється в професійній, спортивній діяльності та повсякденному житті.

Показники витривалості в тих, хто займаються хореографією або різними видами спорту, є істотно вищими порівняно зі звичайною людиною, яка не має фізичних навантажень. Спеціальні вправи і спосіб життя значно впливають на рівень витривалості.

Витривалість, сила і спритність розвиваються тільки за умови, якщо людина виконує значний обсяг тренувальної роботи, до стомлення. Однак погіршена в разі втоми працездатність повністю відновлюється завдяки відпочинку і, досягнувши початкового рівня,

продовжує ще деякий час збільшуватися. Це фізіологічні властивості організму.

Показником витривалості в пов'язаних зі здійсненням точних рухів складних координаційних видах діяльності, таких як хореографія, є стабільність технічно правильного виконання дії в умовах задавної потужності навантаження всупереч стомленню. У танці артист тривалий час працює на певному рівні потужності, і за зниженням працездатності та появою перших ознак втоми можна визначити його витривалість. У процесі уроку класичного танцю ця проблема надзвичайно актуальна — наприкінці учні надто стомлені й останні стрибки не можуть виконати належним чином. Танцюрист повинен уміти розподілити свої сили таким чином, щоб вистачило на весь танець, а не тільки на його початок, щоб не зіпсувати фінал під впливом стомлення.

Витривалість поділяється на загальну і спеціальну.

Під загальною витривалістю розуміється сукупність функціональних можливостей організму, що визначають його здатність до тривалого виконання з високою ефективністю роботи помірної інтенсивності та становлять основу працездатності в різних видах професійної або спортивної діяльності.

Фізіологічною базою загальної витривалості є аеробні здатності організму, які майже не залежать від виду виконуваних вправ. Тому, якщо під час бігу зуміти підвищити свої аеробні можливості, то це поліпшення позначиться й на виконанні вправ в інших видах діяльності, наприклад, хореографії, лижах, їзді на велосипеді тощо.

Спеціальна витривалість — це здатність до тривалих навантажень, характерних для конкретного виду професійної діяльності. Спеціальна витривалість — складна, багатокомпонентна рухова якість. Змінюючи параметри виконуваних вправ, можна вибірково підбирати навантаження для розвитку й удосконалення окремих її компонентів.

Означена витривалість залежить від можливостей нервово-м'язового апарату, швидкості витрачання ресурсів внутрішньом'язових джерел енергії, від техніки володіння руховою дією і рівня розвитку інших рухових здібностей.

Спеціальна витривалість поділяється на такі види: стрибова, ігрова, силова, швидкісна і координаційна.

Різні види витривалості незалежні чи мало залежать один від одного. Наприклад, можна мати високу силову, але недостатню швидкісну або низьку координаційну витривалість. Хтось із учнів добре тримає ногу на 90° і виконує *Adagio*, але погано стрибає, інший, навпаки, здійснює потрібні високі стрибки, але недостатньо підіймає

ноги. Отже, танцюристів необхідно розвивати практично всі види витривалості.

Прояв витривалості залежить від багатьох факторів: біоенергетичних, функціональної і біохімічної економії, функціональної стійкості, особистісно-психічних, генотипу (спадковості), середовища.

Біоенергетичні фактори — обсяг енергетичних ресурсів організму, функціональні можливості його систем (дихальної, серцево-судинної, видільної та ін.), що забезпечують обмін, продукування та відновлення енергії в процесі роботи.

Фактори функціональної і біохімічної економії визначають співвідношення результату виконання вправи й витрат на його досягнення. Зазвичай економічність пов'язують з енергозабезпеченням організму під час роботи, а оскільки енергоресурси в ньому обмежені, організм людини прагне виконати роботу, витративши мінімум енергії. При цьому, чим вища кваліфікація танцюриста, тим вищою є економічність виконуваної ним роботи.

Чинники функціональної стійкості дозволяють зберегти активність функціональних систем організму в разі несприятливих змін у його внутрішньому середовищі, що зумовлені роботою (наростання кисневого голодування, збільшення концентрації молочної кислоти в крові тощо).

До особистісно-психічних факторів належать мотивація на досягнення високих результатів, сконцентрованість на процесі і результатах тривалої діяльності, а також такі вольові якості, як цілеспрямованість, наполегливість, витримка та вміння терпіти негативні зміни у внутрішньому середовищі організму, виконувати роботу через «неможу». Учні, котрі не мають достатньої мотивації, працюють мляво й отримують низькі результати. Досягнення високої техніки виконання і витривалості в хореографії — це значна, складна, напружена робота, що потребує повної самовіддачі, яка винагороджується високими результатами й емоційним задоволенням.

Фактори генотипу (спадковості) впливають як на загальну (аеробну) витривалість, так і на розвиток анаеробних можливостей організму. Високі коефіцієнти спадковості виявляються в статичній витривалості; для динамічної силової витривалості вплив спадковості та середовища приблизно однаковий. Тобто витривалість танцюриста залежить від його природних даних, але також значною мірою виховується продуманими тренуваннями.

Витривалість розвивається від дошкільного віку до 30 років (а до навантажень помірної інтенсивності і далі). Найінтенсивніший приріст спостерігається з 14 до 20 років.

Головне завдання в розвитку витривалості в дітей шкільного віку, котрі займаються хореографією, полягає у створенні умов для неухильного підвищення загальної аеробної витривалості на основі різних видів рухової діяльності.

Існують завдання з розвитку швидкісної, силової й координаційно-рухової витривалості, необхідної в хореографії. Вирішити їх — значить досягнути гармонійного розвитку рухових здібностей.

Розвиваючи витривалість на уроках хореографії, необхідно дотримувати таких правил — доступність, систематичність, поступовість.

1. Доступність. Сутність правила полягає в тому, що навантажувальні вимоги повинні відповідати можливостям учнів, з урахуванням віку, статі і рівня загальної фізичної й професійної підготовки. У процесі занять хореографією після певного часу в організмі людини відбудуться зміни фізіологічного стану, тобто він адаптується до навантажень. Отже, необхідно переглянути доступність навантаження щодо її ускладнення. Фізичне навантаження слід правильно розподілити на різні групи м'язів та зв'язок, органічно поєднуючи силові і танцювальні рухи.

2. Систематичність. Ефективність фізичних вправ, тобто їх вплив на організм людини, багато в чому визначається системністю і послідовністю дій навантажувальних вимог. Досягти позитивних змін у вихованні витривалості можливо в тому разі, якщо дотримувати чіткої повторюваності навантажень і відпочинку, а також безперервності процесу занять.

Уроки класичного танцю Тихомирова були доволі динамічними, один рух швидко змінювався іншим — це ефективний спосіб напружувати витривалість і техніку. Таким методом можна скористатися саме в умовах щоденних тренувань. І на практиці порівняльний аналіз підтверджує, що учні, котрі займаються класичним танцем п'ять разів на тиждень, досягають вищих результатів витривалості й техніки, ніж ті, які мають заняття двічі на тиждень.

3. Поступовість. Це правило відбиває загальну тенденцію систематичного підвищення навантажувальних вимог. Значних функціональних змін у серцево-судинній і дихальній системах можна досягти в тому разі, якщо навантаження поступово збільшуватиметься. Отже, необхідно знайти міри підвищення навантажень і тривалості закріплення досягнутих змін у різних системах організму [6, с. 114].

Це правило підтверджується в загальноприйнятій схемі уроку класичного танцю: екзерсис біля станка, екзерсис на середині залу, адажіо, алєро. Навантаження збільшується поступово, тренуючи витривалість учнів. Також навантаження збільшується протягом року й усього циклу навчання. Розпочинаючи виконання складних вправ

у старших класах, учні повинні мати необхідну витривалість. На початковому етапі навчання витривалість і техніка виробляються завдяки комбінаціям з поступовим ускладненням. У старших класах підсумовуються набуті дітьми за весь курс навчання вміння для виконання складних рухів класичного танцю в їх професійній формі.

Вибудовуючи програму на тиждень, необхідно враховувати вихідний день, що надає відпочинок м'язам. Після вихідного дня вводити в роботу м'язи потрібно поступово, бажано полегшити ступінь навантаження заняття першого дня тижня, хореографічні комбінації мають бути простими за формою. Надалі, протягом тижня, форму комбінацій і спосіб виконання рухів слід ускладнювати, доцільно змінювати темп, ритм та технічні деталі.

Для виховання танцюриста високого професійного рівня акцентується на розвитку спеціальної витривалості (швидкісної, силової, координаційної тощо).

Ефективним засобом розвитку спеціальної витривалості в класичному танці є надзвичайно динамічним урок, усі вправи якого відзначаються складнішою технікою або мають багаторазові повторення, паузи між вправами незначні або взагалі відсутні.

Для учнів до 10 років витривалість розвивається інакше. Основуючись на швидкісних, силових і координаційних методах, у процесі уроку хореографії застосовуються всі види маршу, бігу й польки, вправи на різних рівнях щодо підлоги, партерна гімнастика та різноманітні стрибки, які можуть мати навіть змагальне спрямування.

У розвитку танцюриста велике значення має координаційна витривалість, оскільки танець — це рухова діяльність, що характеризується різноманіттям складних техніко-тактичних дій.

Для розвитку координаційної витривалості на уроці хореографії необхідно використовувати такі методи — подовження комбінації, скорочення інтервалів відпочинку, повторення комбінацій без відпочинку між ними, методи рівномірної і змінної вправ.

Історичні дані свідчать, що уроки класичного танцю В. Семенова були технічно складними, заняття біля палки і на середині залу базувалися на надзвичайно складному матеріалі, адажіо на середині залу завжди було непростим, тривалим і обов'язково повторювалося [5, с. 20]. Педагог створював винахідливі стрибкові комбінації й вимагав їх повторення по 2–3 рази поспіль, використовуючи такі методи, як подовження та повторення комбінацій без відпочинку між ними.

Метод скорочення інтервалів відпочинку є надзвичайно ефективним. Відпочинок між окремими вправами може бути активним і пасивним. У разі пасивного відпочинку учень нічого не виконує, активного — заповнює паузи додатковою діяльністю [6, с. 109].

Використовуючи метод рівномірної вправи, необхідно, передусім, визначити інтенсивність і тривалість навантаження.

Дієвим у хореографії є метод змінної вправи. Його сутність полягає в зміні швидкості й прискореннях у поєднанні з рівномірною роботою. Протягом уроку класичного танцю учні чергують повільні та швидкі вправи, виконуючи екзерсис. В одній комбінації рух може виконуватися в різному темпі. Іноді доцільно виконати комбінацію в повільному темпі, а потім у швидкому. Це дозволяє витримувати значні обсяги навантаження при достатньо інтенсивному рівні впливу. Безперервна робота зі змінами передбачає вищі вимоги до серцево-судинної системи, ніж рівномірна.

Однак будувати уроки лише на складному матеріалі недоцільно. Розвиваючи витривалість, не потрібно втрачати почуття міри. Планувати урок, слід з урахуванням загального навантаження і зайнятості підопічних у спектаклях і на репетиціях. Іноді необхідно полегшити м'язове навантаження в процесі уроку. Уроки, перевантажені технікою, перевтомлюють і зменшують ефективність процесу занять.

Висновки. Результати досліджень засвідчили, що поняття витривалості в спорті і хореографії ідентичні. Витривалість є основою високої фізичної працездатності, необхідної для успішної професійної діяльності. Танцюристив необхідно розвивати всі види витривалості — як загальну, так і спеціальну. У хореографії важливо приділяти значну увагу вихованню стрибкової, силової, швидкісної і координаційної витривалості.

На витривалість впливає безліч чинників: біоенергетичний, фактор функціональної і біохімічної економії, функціональної стійкості, особистісно-психічний, генотипу (спадковості) та фактор середовища. Однак розвивати витривалість можна і потрібно, із цією метою розроблені ефективні методи та правила. Основні правила виховання витривалості — це доступність, систематичність і поступовість. До найдієвіших методів належать — подовження комбінації, скорочення інтервалів відпочинку, повторення комбінацій без відпочинку між ними, метод рівномірної та змінної вправи.

Подальші дослідження питання витривалості в науці хореографії корисні й необхідні для поліпшення і доповнення існуючої програми навчання, а також розробки нової ефективної системи виховання та розвитку танцюристів високого професійного рівня.

Список використаних джерел

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебник. 5-е изд. / А. Я. Ваганова. — Л. : Искусство, 1980. — 192 с.
2. Головкина С. Н. Уроки классического танца в старших классах / С. Н. Головкина. — М. : Искусство, 1989. — 160 с.

3. Грецов Г. В. Теория и методика обучения базовым видам спорта: легкая атлетика : учеб. для студ. учреждений высш. проф. образов. / Г. В. Грецов, С. Е. Воинова, А. А. Германова. — М. : Изд. центр «Академия», 2013. — 288 с.
4. Захаров Е. Н. Энциклопедия физической подготовки / А. Н. Захаров, А. В. Карасев, А. А. Сафронов. — М. : Лептос, 1994. — 368 с.
5. Мессерер А. Уроки классического танца / А. Мессерер. — СПб. : Изд. «Лань», 2004. — 400 с.
6. Холодов Ж. К. Теория и методика физического воспитания и спорта : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / Ж. К. Холодов, В. С. Кузнецов. — М. : Изд. центр «Академия», 2003. — 480 с.

References

1. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tantsa: uchebnyk. 5-e izd. / A. Ya. Vaganova. — L. : Iskusstvo, 1980. — 192 s.
2. Golovkina S. N. Uroki klassicheskogo tantsa v starshikh klassakh / S. N. Golovkina. — M. : Iskusstvo, 1989. — 160 s.
3. Gretsov G. V. Teoriya i metodika obucheniya bazovym vidam sporta: legkaya atletika : ucheb. dlya stud. uchrezhdeniy vyssh. prof. obrazov. / G. V. Gretsov, S. E. Voinova, A. A. Germanova. — M. : Izd. tsentr «Akademiya», 2013. — 288 s.
4. Zakharov E. N. Entsiklopediya fizicheskoy podgotovki / A. N. Zakharov, A. V. Karasev, A. A. Safronov. — M. : Leptos. 1994. — 368 s.
5. Messerer A. Uroki klassicheskogo tantsa / A. Messerer. — SPb. : Izd. «Lan», 2004. — 400 s.
6. Kholodov Zh. K. Teoriya i metodika fizicheskogo vospitaniya i sporta : ucheb. posob. dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy / Zh. K. Kholodov, V. S. Kuznetsov. — M. : Izd. tsentr «Akademiya», 2003. — 480 s.

UDC 793.32

Atabalova M. F., lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
maryatty@mail.ru

FACTORS CONTRIBUTING TO THE DEVELOPMENT OF A DANCER'S ENDURANCE

The aim of this paper is to interpret the results of the academic pursuits in sports and choreography, to determine the concept of endurance and its types, to show the factors that influence the endurance, to consider the rules of endurance training.

Research methodology. The article provides an overview of publications that study the concept of endurance, its classification and the ways of development. Five major survey papers for a topic are analyzed. Statistic data are based on the practicalities of teaching made by the different choreographers.

Results. The study has demonstrated that the concept of endurance in sports and choreography are broadly congruent. The endurance is the basis of high physical capacity of work needed for a successful professional activity. The dancer has to develop all kinds of endurance whether general or special. In choreography it is important to pay attention to the training of jumping, strength, speed and coordination endurance. The endurance ratio in the choreography is unfolded. The author has outlined the physiological basis of different types of endurance. Many factors influence the endurance, e.g. bioenergy, functional and biochemistry economy, functional stability, personal mentality, gene heredity and environment. However, it is possible and necessary to train the endurance. The author describes the measures aimed at developing the endurance, in particular the rules and means of training this efficiency, e.g. the extension of combination, the shortening of the time left, the repetition of combinations without rest, the method of steady exercises and the method of changeable exercises.

Novelty. An attempt is made at showing that it is necessary to consider a dancer's endurance training on the basis of the inquiries that interpret the physiological features of human body and the mechanisms of training this efficiency. The reasons of fatiguing, its nature and factors that influence the endurance are formulated.

The practical significance. The paper may be of a particular interest to the specialists in choreography for the systematic work on effective training and the development of a new generation of dancers who are particularly energetic and possess high level of endurance.

Keywords: endurance, choreography, dance, sports, physical development.

Надійшла до редколегії 06.09.2016 р.

■ УДК [792.028+791.635] (091) (477)

І. О. Борис, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ТА РЕЖИСЕРА В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ТЕАТРИ ТА КІНО

Проаналізовано практичні навички роботи професійного актора в українському поетичному театрі та кіно. Розглянуто техніку і технологію роботи актора драматичного театру та кіно в методиці нової поетичної системи існування як способу мислення, логіки поведінки та природи почуттів. Наголошено, що важливим аспектом дослідження є принцип прикладного театрального та кіновтілення акторами й режисерами українського поетичного спрямування у виставах класичної національної драматургії та кінофільмів Довженка, Параджанова, Ільєнка, Осики, Миколайчука.

Ключові слова: український поетичний театр та кіно, поетична природа існування, методика навчання акторів та режисерів драматичного театру та кіно, національна школа поетичного спрямування, режисери поетичного кіно.

И. А. Борис, заслуженный деятель искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА В УКРАИНСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ И КИНО

Анализируются практические навыки работы профессионального актера в украинском поэтическом театре и кино. Рассмотрены техника и технология работы актера драматического театра и кино в методике новой поэтической системы существования как способа мышления, логика поведения и природы чувств. Отмечено, что важным аспектом исследования является принцип прикладного театрального и киновоплощения актерами и режиссерами украинского поэтического направления в спектаклях классической национальной драматургии и кинофильмов Довженко, Параджанова, Ильенко, Осыки, Миколайчука.

Ключевые слова: украинский поэтический театр и кино, поэтическая природа существования, методика обучения актеров и режиссера драматического театра и кино, национальная школа поэтического направления, режиссеры поэтического кино.

I. O. Borys, Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFIC FEATURES OF AN ACTOR'S AND DIRECTOR'S WORK IN THE UKRAINIAN POETIC CINEMA AND THEATRE

The article analyzes practical skills of a professional actor in the Ukrainian poetic cinema and theatre. The article describes working techniques and

technology of an actor of drama theatre and cinema in the methodology of a new poetic system of existence as the way of thinking, logic, conduct and nature of feelings. An important aspect of the study is the principle of the applied theatre and cinema — the embodiment by actors and directors of Ukrainian poetic movement in the performances of the classic national dramatic art and films by O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Yu. Illienko, L. Osyka, I. Mykolaichuk.

Key words: Ukrainian poetic cinema and theatre, poetic nature of existence, training methods of actors and directors of drama theatre and cinema, national school of poetic movement, the directors of poetic cinema.

Постановка проблеми. Актуальність проблеми полягає в опануванні сучасних інновацій та креативних спрямувань для втілення сценічних і кінообразів у професійному театрі та кіно.

Метою статті є аналіз практичних навичок роботи професійного актора в українському поетичному театрі та кіно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток українського національного театру розпочався в часи язичництва. Перші поселення придніпровських та придністровських племен дохристиянської доби зумовлювали життєдіяльність тодішніх пращурів за умов виживання в складній реальності та поклоніння навколишньому середовищу: землі, воді, лісу, степу, тваринам, риbam, птахам, різноманітним стихіям тощо.

Побут людини першої половини тисячоліття (I–VIII ст.) базувався на двох принципових явищах: боротьбі за місце життя та вшануванні явищ навколишньої природи за можливість існувати. Складні побутові реальні умови життя того історичного періоду не сприяли виявленню духовності. Людина боролася не тільки з іншою людиною, а і з надзвичайно складними умовами виживання зовнішнього природного оточення. Добути харчі, створити одяг, житло — це все потребувало неабияких зусиль людей того часу. Коли людина досягала певного результату в щоденній боротьбі за виживання, вона висловлювала вдячність, поклоняючись тим явищам, які допомагали їй у боротьбі за життя. Саме тоді виникли перші ритуальні й обрядові дійства, у яких виявляються приховані в людині духовні цінності, що неможливо втілити в щоденному житті.

Також залучали тварин і рослини для поліпшення щоденного земного існування: овець, коней, собак для захисту від хижаків та інших домашніх тварин. Звичайно, що був ще один важливий аспект людської діяльності того часу — це художнє оздоблення як житла, так і власного одягу, побуту.

Місця, де раз на тиждень збиралися люди для ритуальних та обрядових дійств, вшанування стихій природи та тваринного оточення, називалися «капищами». У кожному регіоні існувало своє

унікальне капище, де приносили до жертovníка різноманітні дари. Біля капищ здійснювали ритуали й обряди, залежно від пори року та географічного місця проживання людей. Ці язичницькі дії мали ґрунтуватися на сюжеті розвитку всіх подій, персоналізації, хореографічно-пластичній формі, певній музичній, голосовій структурі та передбачали складові одягу, зміни образу обличчя та використання елементів прикрас.

Відповідно, кожен учасник такого язичницького ритуального дії знав свою роль у сюжеті та притаманні ознаки характерів персонажів. Саме це стало основою, ще до прийняття християнства, сприйняття реального життя як чогось сакрального, вищого, непізнаного. Елементи в обрядах та діях складних хореографічних відтворень рухів тварин, птахів, небесних світил, стихій — вогню, води тощо, передані тілом та емоціями людей, закладали певну інформаційну пам'ятку з покоління в покоління. До цього слід додати звукові та голосові нашарування в ритуалах та діях: музично-звукові інструменти з дерева, глини, шкіри биків, кісток та голосові наспіви, які передавали спектр звуків тварин та птахів.

Учасники всіх цих дії та ритуалів називалися виконавцями певних сюжетних образів. Драматургія як основа розвитку подій ритуального сюжету язичницького поклоніння певної пори року складалася з поліфонії поєднаності хореографії, голосу, звука, елементів костюма, прикрас, жертвовності дарами і, звичайно, емоційного внутрішнього переконання в тому, що це ритуальне дії стане значною подякою божествам за їх допомогу в щоденному виживанні.

Відповідно, постійне нашарування вищезазначених язичницьких ритуалів та обрядів почало генетично відкладатися в людині і формувати її духовну ментальність.

Прийняття християнства стало новим етапом випробування дивного поєднання язичництва і канонізації християнської релігії. Ритуальні обрядові дії біля капищ існували, звичайно, і в часи християнства, але стали складовою традицій, які перейшли в систему дозвілля людини. Християнська релігія з її знаковими датами, побудовою храмів, каплиць, кладовищ тощо замінила у своїй духовній ментальності традиційне язичництво, але не змогла відійти від першоджерел взаємовідносин людини зі стихіями природи та навколишнім середовищем. Зрозуміло, що християнські церковні ритуали в храмах запозичили певні знакові елементи язичницьких дії (одяг, прикраси, музична, голосова структура тощо), які органічно поєдналися з християнською релігією. Світське життя, після прийняття християнства, створило своє відгалуження без капищ та жертвоприношень, але стало більше наповнюватися змістом та формою художнього оздоблення духовного світогляду. Народні гуляння перетворювалися на

відпочинок та вияв стихійної генетичної ментальності через пісні, танці відповідно до календарно-обрядових свят.

Сюжетною основою будь-якого дійства ритуально-обрядових язичницьких видовищ біля капища, на відміну від християнських служб у храмах, було втілення як змісту, так і форми: язичництво — це поклоніння поліфонії божеств, явищ природи, а християнство — вірування в істину Христа, Месії, Бога-Отця, Сина і Святого Духа. Якщо в ритуальних язичницьких дійствах учасники і слухачі могли часто стати, залежно від конкретного відтворення, спрямування сюжету, і виконавцями, і спостерігачами біля капищ, то в християнській системі служб у церквах відбулися принципові зміни: духовенство та священнослужителі були виконавцями релігійного акту разом з помічниками, а миряни, ті, котрі приходили на службу богу, ставали віруючими в можливість людини позбутися гріхів, очиститися від них та прийти в Царство Небесне.

Упродовж багатьох століть після прийняття християнства на території сучасної України цей принцип двох вірувань поступово перейшов приблизно з другої половини XVII ст. в чіткий розділ між християнською системою релігійного існування людей і архаїчною, яка зберігала елементи язичництва тільки в певних народних календарних святах.

Важливо відзначити, що цей значний пласт перехідного періоду від язичництва до повноцінного входження в християнський сенс життя став не тільки світським соціальним шляхом, а й, що дуже важливо, і впливом на мистецтво як аматорського, так і професійного театру. З виникненням драматургії та її художніх виявів у літературі Котляревського, Квітки-Основ'яненка, філософських трактатів Григорія Сковороди, творів Тараса Шевченка мистецтво театру поступово набувало своїх неповторних змісту та форми, що яскраво реалізувалося і стало базовим для створення в другій половині XIX ст. українського театру корифеїв під орудою Старицького, Кропивницького, Садовського. У чому суть глибинного усвідомлення своєї місії діячами українського театру корифеїв? Так історично склалося, що саме друга половина XIX ст. стала доленосною в зародженні й утвердженні професійного мистецтва театру України. Безперечно, засновники і відтворювачі українського театру корифеїв були надзвичайно неповторними особистостями: драматургами, письменниками, режисерами, організаторами та меценатами театральної справи. Чого вартий один яскравий приклад високого рівня мистецтва українського театру корифеїв — це гастролі в 1886 р. в тодішніх театральних столицях Російської імперії Москві та Санкт-Петербурзі, де після завершення однієї з вистав сам імператор Олександр III запросив до себе в ложу Садовського і Заньковецьку, запропонувавши їм залишитися працювати при Імператорському Олександрійському театрі з найвигоднішими матеріальними

умовами життя. Зрозуміло, що, і М. Заньковецька, і М. Садовський коректно відмовилися від цієї привабливої пропозиції, але факт визнання є надзвичайно важливим для сучасного розуміння діяльності українського театру корифеїв.

Постає ще одне важливе запитання — що так вразило в акторській грі, сценічних образах Миколи Садовського та Марії Заньковецької тодішній столичний бомонд Російської імперії? Відповідь слід шукати саме в сценічних образах, створених митцями, а також їхніми однодумцями в українському театрі корифеїв. Техніка і технологія методики роботи акторів склалися з декількох базових основ професії — це перевтілення через емоційно-образне розуміння, нервово-чуттєве сприйняття та художньо-поетичне осмислення персонажа. Отже, в цій методиці роботи українського театру корифеїв немає раціональної логічної побудови майбутнього сценічного образу, яка притаманна реалістично-психологічному театру.

Розглянемо конкретно елементи поняття: емоційно-образне розуміння роботи над персонажем. Якщо в реалістично-психологічному театрі потрібно шукати через логіку внутрішній психологічний світ, поведінку характерів персонажів драматургії, наприклад, О. Островського чи М. Горького, то в драматургії Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого герої, яких утілюють актори, шукають не логіку, а емоцію, образність і, в результаті — чуттєвість взаємовідносин персонажів. Приховані думки або внутрішні монологи в акторів українського театру корифеїв базувалися на термінах «Я так кохала і бачила тебе в снах», «Я так одягала тобі білі сорочки та співала пісні, дивлячись на чисте голубе небо чи вечірні зорі», «Я створювала у своїй уяві щоденно наше сумісне життя та майбутніх дітей», «Я оберігала тебе у своїх думках і молитвах, створюючи оберіг від страждань, хвороб і злих людей», «Я бачила, як ти дарував мені польові квіти, з яких я робила вінки», «Я бачила в твоїх очах і відчувала в них вірність і відданість мені» тощо. Коли актриса українського театру корифеїв потрапляла в драматургію, де існує драматична і трагедійна історія, вона вклала інші слова в приховані думки, внутрішні монологи — «Ти зрадив мене, мій любий, з тією ненависною мені жінкою», «Я бачу в снах жахіття пекла, вогню», «Мені здається, що я постійно не маю чим дихати в цьому страшному дурмані болота, яке затягує мене», «Я бачу, як ти смієшся з нею наді мною, я кидаюсь до тебе. Ти відкидаєш мене, а вона топче мою вірність», «Мені ввижаються чорні страшні хмари, блискавки, повзучі змії, гади, я тікаю від них, а вони доганяють мене» тощо. Цей набір прихованих думок, внутрішніх монологів дійсно відтворювався й органічно зливався у власне «Я» акторів українського театру корифеїв під час їх роботи над перевтіленням у майбутні сценічні образи.

Третій елемент техніки і технології творчості акторів того часу — художньо-поетичне осмислення під час роботи над сценічним образом. Сюди належали також допоміжні засоби, які впливали на художньо-поетичне осмислення: елементи костюма з різнобарвною вишивкою, прикраси, амулети, обереги, зачіски тощо. Поетичність у розумінні акторів того часу, яку використали в подальшому митці українського поетичного кіно першої половини ХХ ст., складалася у світогляді перетворення реально-побутового щоденного життя на світ іншого життя власного «Я» як актора-виконавця, так і майбутнього сценічного образу драматургії.

Народження дитини — щоденне відчуття радості і хвилювання за її здоров'я і майбутнє, весілля як очікування чогось неземного, ритуалу безмірного щастя, похорони як відчуття втрати не просто близької і дорогої людини, а частини власного «я» та ін. Усі ці складові розуміння реального життя та драматургії не були чужими для акторів того часу, а правдивими й органічними. Звичайно, можна ширше і прискіпливіше досліджувати роботу акторів, їхню методику в українському театрі корифеїв, але завдання полягає в тому, щоб зрозуміти базові принципи, на основі яких створювалося художньо-поетичне осмислення природи існування актора. Тут потрібно здійснити також певний аналіз не тільки їхньої акторської природи техніки і технології професійної роботи, а і їх щоденного реального життя.

У спогадах Марії Заньковецької, Садовського, Карпенка-Карого, Кропивницького та інших відомих діячів театру наявні їхні роздуми не про побутові проблеми життя, а постійні складні пошуки, намагання зрозуміти, що таке світ театру та його художнього осмислення.

Цю «естафету» поетичного художнього осмислення продовжила нова когорта інтелігенції другої половини ХІХ — поч. ХХ ст., де відтворювався інший світ існування в художніх образах, — Леся Українка, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Гнат Хоткевич, Василь Стефаник, Юрій Федькович та багато інших. Чого варта, наприклад, драматична феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» з її бажанням за допомогою створених у розвитку подій сюжету дійових осіб вирватися з полону щоденного, примітивного, побутового, реалістичного життя. Килина, мати Лукаша, Дядько Лев, Водяник, Той, хто греблю рве, і сам Лукаш відтворюють щоденне буденне життя без бажання що-небудь змінити в ньому, знайти інший світ». Мавка, Лісовик, Той, що в скелі сидить, намагаються жити в іншому вимірі реальності, щоденно шукати світ поєднаності земного і природного: дерев, квітів, рослин, птахів, води, шуму вітру, тощо. Коли Мавка говорить Лісовику: «Мене так манить той, що на сопілці грає. Я хочу бути серед них, серед людей», — то чує жорстоку, але правдиву його відповідь: «Минай людські стежки, дитино, бо там не ходить воля, — там жура тягар свій носить. Обминай їх, доню: раз

тільки ступиш — і пропала воля!» [2]. В «Украденому щасті» Івана Франка Микола Задорожний, повернувшись із в'язниці до Анни, дізнавшись про її зраду з Михайлом Гурманом, здійснює спробу повернути своє щастя в житті:

«Микола: Анно, невже ти мене не любиш?

Анна: Ні.

Микола: І ніколи не любила?

Анна: Ні.

Микола: Я розумію тебе Анно. Але прошу тебе, благаю не з'являйся з тим Гурманом на людях, не роби з мене посміховисько...

Анна: Ні, Миколо, пізно. Я тепер тільки йому одному віддана. Він для мене мій пан і господар. А ти — що хочеш, те й роби: хочеш — прожени мене, хочеш — вбий. Мені все одно. Я люблю тільки його одного...» [3].

У «Тінях забутих предків» Палагна, ставши дружиною Івана Палійчука, постійно докоряє йому, що призводить до її зради з Мольфаром:

«Ото знайшла собі чоловіка, агов. Я думала, що то буде газда, а він? Щодня тільки бере дримбу і іде в ліс. І думає про свою ту Марічку. Ні до корови не хоче, ні до овець. Тільки дримба, ліс і Марічка. О Боже! Коли б я знала, що він такий буде, ніколи б за нього заміж не вишла».

Головний герой, Іван Палійчук, дійсно живе в реальному світі, але думками і почуттями в іншому вимірі, де його щастя з Марічкою Гутенюківною, котра трагічно загинула, не дїждавшись його з полонини:

«Іван: Марічко, Чи чуєш мене, Марічко? Я йду до тебе! Не ховайся від мене. Я знайду тебе серед лісу, і в день, і вночі я шукатиму тебе. Де ти, Марічко?

Марічка: Ізгадай мене, мій миленький, сім раз на годину, а я тебе ізгадаю сто раз на годину. Іване, іди за мною!

Іван: Іду, Марічко...» [1].

У наведених прикладах можна зрозуміти і, звичайно, у разі бажання відтворити методику техніки і технології в українському поетичному театрі, де головним стрижнем є емоційно-чуттєве й образно-поетичне мислення, поведінка та почуття.

З виникненням кінематографа та роботи в ньому українських акторів на початку ХХ ст. виникла можливість фіксувати на екрані поетичний метод роботи акторів. Одним з перших режисерів, котрий створював поетичне українське кіно, був Олександр Довженко. Перші його фільми були німими: «Звенигора», «Земля», «Арсенал». У фільмі «Земля» головну роль виконувала Наталія Ужвій, актриса, котра зуміла зберегти здобуті знання через театр корифеїв, акторську лабораторію Леся Курбаса і вийти на поетичність природи існування у фільмі О. Довженка. Наступні стрічки «Зачарована Десна», «Україна в огні» та останній фільм Довженка, який закінчувала його

дружина Юлія Солнцева «Поема про море» — засвідчили, що звуковий та кольоровий художній світ кіно не став для відомого режисера перешкодою, а навпаки — підтвердив можливості і закономірності неповторної школи українського поетичного театру та кіно. Головний герой фільму, Валерій Голік, у виконанні Леоніда Тарабарінова, будучи за сюжетом кар'єристом, існує ще і в іншій іпостасі палкого коханця, котрий зраджує жінок, незважаючи на драматичні наслідки. Головною метою Голіка є отримання насолоди від щоденного життя. Леонід Тарабарінов — один з перших акторів, який зумів зрозуміти і відтворити в українському кінематографі поетичність природи існування актора. Це підтверджено в інших кінофільмах, у яких він брав участь, та особливо яскраво — у фільмі «Перевірено! Мін немає». У «Поемі про море» Леонід Тарабарінов представляє свого героя Голіка через приховані думки, внутрішні монологи, де повністю відсутнє його реальне логічне спілкування із соціальним оточенням героїв фільму. Він виголошує текст, який надав йому Олександр Довженко, автор і режисер фільму, зовсім не заглиблюючись у нього, а навпаки — перебуваючи у своєму образно-поетичному світі реального існування. Такий метод «поетичної природи існування актора» він використовує і для головного героя фільму «Перевірено! Мін немає». У виставах Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Король Лір» Шекспіра — Лір, «Украдене щастя» Франка — Микола Задорожний, «Три сестри» Чехова — Чибутікін, актор Леонід Тарабарінов використовує свій акторський засіб поетичного художнього осмислення персонажів через існування в них за допомогою емоційно-образного мислення, яке виражається через внутрішні монологи, тілесну поведінку та природу почуттів.

Працюючи в такому напрямі техніки та технології, професійні актори театру й кіно мають для якісного втілення своїх майбутніх образів опанувати цю методику під час репетицій та показу вистави на глядача.

Така методика акторського ремесла в поетичному театрі та кіно не повинна бути винятком для окремих індивідуальностей митців театру й кіно, а стати закономірністю для конкурентоспроможності загального всеукраїнського продукту театральних вистав та кінофільмів з іншими методиками роботи акторів Європи та світу. Чи можливо досягнути цього реально з великою кількістю акторів у певному театрі та кінофільмі? Можна, але з однією вимогою до всіх акторів — не просто повірити в самих себе чи фанатично працювати над собою, а елементарно зрозуміти, що подібна методика дійсно повинна відрізнити їхній театр, у якому вони працюють щодня, від інших театральних колективів, що надасть їм неповторності. Прикладів такого спрямування акторів в Україні достатньо, наприклад, в Івано-Франківському академічному музично-драматичному

театрі ім. І. Франка. Це народні артисти України Жанна Добряк-Готвянська та Сергій Романюк, заслужені артисти України Оксана Іваницька та Володимир Пантелюк. У Запорізькому академічному музично-драматичному театрі ім. В. Магара — заслужені артистки України Тамара Вольська, Алла Карпенко та Ніна Шиян, народні артисти України В'ячеслав Сумський, Григорій Антоненко, заслужені артисти України Георгій Клезмер та Василь Кропивницький. У Львівському національному академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької — народні артисти України Федір Стригун, Олександр Гринько, Борис Мірус, Ростислав Максимчук. Список акторських імен майстрів української сцени та кіно можна продовжити, проте, важливо відзначити, що це окремі таланти, котрі працюють у школі поетичного художнього осмислення дійсності. Існують і парадоксальні випадки, де, наприклад, в одній виставі професійного театру поряд працюють актори поетичного та реалістично-побутового театрів. Така вистава набуває в результаті дивного сприйняття. Усе начебто правильно — і сценографія, і музичне, хореографічне оформлення, костюми, світло, атмосфера, а загального враження іншого світу таємниці осмислення життя немає. В українському кінематографі після Довженка значний підйом відбувся завдяки цілій плеяді діячів 60-х рр. ХХ ст. (Костянтин Степанков, Богдан Ступка, Василь Симчич, Любов Поліщук, Лариса Кадочнікова, Іван Гаврилюк, Ада Роговцева, Леонід Биков та ін.), які сформували «золотий фонд» українського поетичного кіно 60–90-х рр. минулого століття. Серед усіх знакових акторських імен своє унікальне місце посідає творчість Івана Васильовича Миколайчука. Перша роль у фільмі відомого режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» показала його дивний світ відтворення кінообразів, притаманний саме поетичному образному відтворенню реального життя. Іван Миколайчук, на жаль, надто рано помер, але в його нетривалій, проте насиченій творчості кінообразів лейтмотивом усіх героїв у різних жанрах художнього ігрового кіно є одна надзвичайно важлива об'єднуюча суть творчості — таємниця в очах та емоціях людського життя без прямолінійної психофізичної ілюстративності. Це можна помітити в кінофільмах «Захар Беркут», «Комісари», «Білий птах з чорною відзнакою», «Пропала грамота» і, особливо, в авторському фільмі, де Миколайчук був сценаристом, актором, режисером та постановником фільму — «Вавилон ХХ». Дует художніх кінообразів у виконанні Любові Поліщук та Івана Миколайчука повинен бути для всіх зразком вміння законами техніки і технології відтворювати метод природи існування актора в поетичному кінематографі. Які засоби використовують актори для досягнення цього світосприйняття у фільмі «Вавилон ХХ»? Передусім це наповненість внутрішніми прихованими думками, не ілюстративність «другого плану» передачі

проблеми акторами, а створення світу, де невидимі думки і почуття відтворюються через вигаданий ними інший образно-поетичний еквівалент розуміння реального існування.

Висновки. На жаль, останні десятиліття в українських театральних та кіношколах не впроваджується надзвичайно важлива методика навчання акторів драматичного театру та кіно засобів практичного опанування реального життя. Студенти вищих навчальних закладів мистецтва, як і викладачі-майстри, безперечно, знають цей метод роботи акторів та режисерів, проте через незрозумілі причини втілювати їх у студентські роботи не вважають за потрібне. Сьогоднішня в театральних та кіношколах України часто подібне до Вавилонської вежі, у якій існує все — від архаїзму до постмодернізму, однак майже повністю ігнорується базис національного збереження — поетично-образне й емоційно-чуттєве відтворення в художніх сценічних та кінообразах життя. Цей шлях надзвичайно небезпечний, тому що майбутні покоління акторів та режисерів можуть утратити генетичний код значних надбань минувшини мистецтва театру та кіно. Захоплення зараз, тут, негайно модними засобами як і в роботі з акторами, так і над майбутніми виставами та кіно нададуть результат, але не стануть духовним просвітництвом, катарсисом, який, особливо нині, важливий для молоді, осмислення нею минулого, сучасного і майбутнього.

Обов'язок сучасних театральних та кіношкіл в Україні — подолати в собі нігілізм та спрощений підхід до навчання студентів-акторів та режисерів. Коли створюється певна система в навчальних мистецьких закладах, то в ній потрібно використовувати не тільки зафіксовані традиційні театральні методики та школи, а передусім відтворити власні національні досягнення, які, можливо, і не мають систематизації, але є головним ключем опанування професії актора та режисера театру та кіно. Складний і цінний поетично-образний напрям багатьох поколінь театрального та кіномистецтва в Україні у ХХІ ст. має бути головним дороговказом для опанування школи техніки і технології роботи актора та режисера в театрі й кіно.

Список використаних джерел

1. Коцюбинський М. Тині забутих предків : повість / М. Коцюбинський. — Київ : Дніпро, 1967. — 86 с.
2. Українка Л. Лісова пісня : драма-феєрія в 3 діях / Леся Українка. — Київ : Держлітвидав, 1950. — 117 с.
3. Франко І. Я. Украдене щастя : драма в 5 діях / І. Я. Франко ; упоряд. Л. Дем'янівського. — Київ : Дніпро, 1985. — 143 с.

References

1. Kotsiubynskiy M. Tini zabutykh predkiv : povist / M. Kotsiubynskiy. — Kyiv : Dnipro, 1967. — 86 s.

2. Ukrainka L. Lisova pisnia : drama-feieriia v 3 diiakh / Lesia Ukrainka. — Kyiv : Derzhlitvydav, 1950. — 117 s.
3. Franko I. Ya. Ukradene shchastia : drama v 5 diiakh / I. Ya. Franko ; uporiad. L. Demianivskoho. — Kyiv : Dnipro, 1985. — 143 s.

■ UDC [792.028+791.635] (091) (477)

Borys I. O., Honoured Art Worker of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFIC FEATURES OF AN ACTOR'S AND DIRECTOR'S WORK IN THE UKRAINIAN POETIC CINEMA AND THEATRE

The aim of this study is to analyze the practical skills of a professional actor in the Ukrainian poetic cinema and theatre and describe working techniques and technology of an actor of drama theatre and cinema in the methodology of a new poetic system of existence.

Research methodology. An important aspect of the study is the principle of the applied theatre and cinema — the embodiment by actors and directors of Ukrainian poetic movement in the performances of the classic national dramatic art and films by O. Dovzhenko, S. Paradzhanov, Yu. Illienko, L. Osyka, I. Mykolaichuk.

Results. In modern conditions of globalization of world humanitarian processes, the profession of an actor and director should not lose the basic traditions, developed in the Ukrainian national theatre and cinema. The research method in this article is the preservation of professional actors and directors accumulated in the Ukrainian national theater and cinema of a universal system of the poetic nature of existence. Conservation is an important part of the humanist enlightenment and the creation of the competition with the other existing Ukrainian theater and film schools. The comparison will provide an opportunity to preserve and enhance working techniques and technology of an actor and director in the Ukrainian poetic cinema and theatre in the historical development and the evolutionary process.

Novelty. An attempt is made at identifying the methodology of Ukrainian poetic cinema and theatre as the possibility of their harmonious combination with modern working methods of a professional actor and director.

Practical significance. The study gives an opportunity to young art professionals of theatre and cinema to join future stage and film images at the national school of poetic direction and understand the great traditions of Ukrainian national art of theater and cinema and their practical application in a complex system of professional works of theatre and film art in the present.

Key words: Ukrainian poetic cinema and theatre, poetic nature of existence, training methods of actors and directors of drama theatre and cinema, national school of poetic movement, the directors of poetic cinema.

Надійшла до редколегії 17.08.2016 р.

■ УДК [792.54:782.1](511.12):792.071.2.028 ЛАНЬФАН М.

Лі ДженьСін, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ТЕАТРАЛЬНА СИСТЕМА МЕЙ ЛАНЬФАНА ТА ЇЇ ОЦІНКА ВИДАТНИМИ ДІЯЧАМИ СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто творчість видатного китайського артиста і театрального діяча Мей Ланьфана. Проаналізовано його художні досягнення в контексті специфічних ознак жанру Пекінської опери. Подано узагальнюючу оцінку нововведень, котрі митець вніс до т. зв. Школи Мея – унікальної східної системи театрального виконання, що разом з російською школою К. Станіславського і німецькою системою Б. Брехта увійшла до переліку основних світових театральних систем. **Ключові слова:** Мей Ланьфан, театральні системи, Пекінська опера, видатні діячі мистецтва ХХ ст., культурний діалог «Схід-Захід».

Ли ДженьСин, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТЕАТРАЛЬНАЯ СИСТЕМА МЭЙ ЛАНЬФАНА И ЕЕ ОЦЕНКА ВЫДАЮЩИМИСЯ ДЕЯТЕЛЯМИ МИРОВОГО ИСКУССТВА

Рассмотрено творчество великого китайского артиста и театрального деятеля Мэй Ланьфана. Проанализированы его художественные достижения с учетом специфики жанра Пекинской оперы. Дана обобщающая оценка нововведений, которые артист-педагог внес в так называемую Школу Мея – уникальную восточную систему театрального исполнения, которая вместе с русской школой К. Станиславского и немецкой системой Б. Брехта вошла в перечень основных мировых театральных систем.

Ключевые слова: Мэй Ланьфан, театральные системы, Пекинская опера, выдающиеся деятели искусства ХХ ст., культурный диалог «Восток-Запад».

Li Zhenxing, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Khatkiv

THE TEATRICAL SISTEM OF MEI LANFANG AND ITS ASSESMENT BY FAMOUSE ART WORKERS

The creative work of the great Chinese artist and theatrical figure Mei Lanfang has been explored through analysis of his artistic achievements, while taking into account the specifics of the Beijing opera genre. There has been given the summarized assessment of innovations, which the actor and teacher introduced to the so-called School of Mei — the unique eastern system of theatrical performance, which together with

the Russian school of Stanislavsky and German system of Brecht has been included into the list of the world's major theatre systems.

Key words: Mei Lanfang, theatrical systems, Beijing opera, famous art workers, East-West cultural dialogue.

Постановка проблеми. Видатний китайський артист і театральний діяч Мей Ланьфан (1894–1961) народився в родині артистів пекінської й куньшаньської опери, навчався театального мистецтва з дитинства і здобув популярності серед чотирьох артистів амплуа «данін» – чоловіків, котрі виконують жіночі ролі. Завдяки творчим досягненням ще за життя Мей Ланьфан став легендою. Він неодноразово організовував гастролі труп Пекінської опери, щоб ознайомити глядачів з китайською культурою. До 1949 р. він виступив у Японії, США і СРСР, де спектаклі за його участі мали надзвичайний успіх. У Москві та Ленінграді (1935) спектаклі Мей Ланьфана відвідали і високо оцінили видатні діячі театру та кіно: Вс. Мейерхольд, О. Таїров, С. Третьяков, К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, С. Ейзенштейн, Е. Г. Крег, Б. Брехт та ін. Мей Ланьфан став почесним доктором Університету Південної Каліфорнії і коледжу Помони. Американська преса у зв'язку із цим стверджувала, що «Мей Ланьфан руйнував межі між Сходом і Заходом» [2, с. 34]. Отже, актуальність дослідження викликана необхідністю підтвердити або спростувати це визначення його творчості на сучасному історичному етапі розвитку театру .

Аналіз останніх публікацій з теми дослідження. Останнім часом ім'я Мей Ланьфана призабуте, його не часто згадують у науковій літературі. Відомі радянські митці С. Юткевич, С. Образцов, котрі відвідали КНР у 1950-х рр., докладно розповідали про особливості традиційного китайського театру стосовно його народності, що було принциповим для радянської ідеології. Пізніше у зв'язку з подіями «культурної революції» у КНР посилення на цю тему зникли або були політично заангажованими. Цитувалися лише висловлювання радянських митців 1930-х рр. про гастролі трупи Мей Ланьфана в Москві та Ленінграді. У 2008 р. китайський режисер Чень Кайге зняв фільм «Мей Ланьфан», проте в широкому вітчизняному прокаті він не міг знайти зацікавленого глядача. Приводом для нової згадки стало святкування 120-річчя митця у 2014 р. З цієї нагоди в Москві (музей ім. О. Бахрушіна) відбулася виставка «Мей Ланьфан та радянський театр» і надруковано в російській пресі немало ретроспективних публікацій. В Україні активне творчість Мей Ланьфана останнім часом активно не вивчалася.

Мета статті — проаналізувати творчість видатного китайського артиста й театального діяча Мей Ланьфана в контексті його художніх досягнень та специфічних ознак вистав Пекінської опери, що

є істотним для української фольклористики, мистецтвознавства та культурології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початок ХХ ст. позначився змінами в китайському суспільстві й мистецтві. Діяла група радикалів, що пропагувала переорієнтацію на Захід і відмову від традиційного театру.

У 1915 р. Мей Ланьфан створив власну трупу, а в 1918 р. переїхав до Шанхая. Цей період характеризується творчим підйомом митця. Він вдосконалює майстерність, створює нові образи, формуючи унікальний напрям Пекінської опери. 21 квітня 1919 р. Мей Ланьфан з трупою поїхав на свої перші гастролі в Японію, де трупа не лише продемонструвала вистави, але й мала можливість ознайомитися з японським сценічним мистецтвом, а саме з театром кабукі. Це виявило певні відмінності й окремі паралелі між японським і китайським традиційним театром.

У 1930 р. в Америці Пекінську оперу вперше показали західному глядачеві, для котрого вона стала принципово новим видовищем.

Зауважимо, що Пекінська опера кардинально відрізняється від європейського оперного жанру. Вона походить від циркових вистав епохи династій Цинь і Хань, розвиваючись і доповнюючись новими елементами за часів династій Тан і Сунь. Отже, перші вистави Пекінської опери створені ще до нашої ери. Китайський дослідник Лу Тянь у статті «Символічна мова Пекінської опери» зазначає: «...в цілому сучасний театр постав на основі трьох різних шкіл: Станіславського, що стверджує реалізм, Мей Ланьфана, видатного китайського актора, котрий уважав, що театр повинен передавати суть реального світу, і Б. Брехта, який поєднав реалістичні засади системи Станіславського й символічні постановочні принципи Мей Ланьфана» [4].

Лу Тянь пояснює, що Пекінська опера, як форма драматичного мистецтва, є складовою культурної спадщини Китаю. У ній сюжет, персонажі, дія та сценічне оформлення визначаються виключно за допомогою гри та співу виконавців. Ця своєрідність породжує багатогранніші форми сценічного мистецтва, ніж опера, балет або драматична вистава. Майстерне поєднання співу й акторської гри, декламації і прийомів акробатичної техніки та боротьби, музичного супроводу та сценографії має на меті не стільки відтворити, скільки символічно відобразити реальне життя.

Пекінський театр культивує дві категорії сценічної умовності, наполягає дослідник. «Перша, метонімічна, чітко дотримує певної встановленої манери руху. Наприклад, актор танцює з веслом у руках, таким чином показуючи, що пливе в човні, і глядачі миттєво це розуміють, хоча жодного човна на сцені немає. Друга категорія не

передбачає використання реквізиту. Характери персонажів зазвичай передаються за допомогою умовностей. Глядачі легко впізнають характер того чи іншого героя за його гримом. Костюми у виставах Пекінської опери — це, по суті, типізований варіант старовинного одягу, змодельованого відповідно до естетичних вимог вистави. Таким чином, характери персонажів, їхні внутрішні переживання, сюжетна лінія, загальна атмосфера вистави – усе передається за допомогою сформованих чітких канонів» [4].

Один з них — виконання чоловіками жіночих ролей. Саме це напрочуд переконливо і вправно демонстрував Мей Ланьфан. Його виконання було не звичайним відтворенням прийомів травестійності, розповсюдженим у світовому театрі та спрямованим на достеменне відтворення жіночої характерності. Виразальні засоби зумовлені традиціями Пекінської опери та відтворювалися специфічними засобами пластики, міміки, фальцетного співу, символічним вбранням. Це розвивало амплу травесті з копіювання вдачі жінок до рівня високого мистецтва.

Тому на гастролях у США 1930 р. виконання жіночих ролей чоловіками не викликало очікуваного психологічного відторгнення. Відгуки свідчили про найпалкіші оцінки виконання жіночих ролей у такому незвичайному екзотично-травестійному вигляді. Глядачі побачили в них «сутність жіночих якостей», «китайські уявлення про вічну жіночність». Театральні критики й оглядачі порівнювали постановки Мея зі спектаклями, що демонстрували в той період американські театри. «Реалістичності» американського театру протиставлялася символічність китайських постановок, причому остання багатьом була цікавішою.

Мей Ланьфан зустрівся з багатьма діячами театру й кіно США, одним з них став Чарлі Чаплін. Їм поталанило обмінятися думками стосовно творчості кожного. Мей зазначив, що, переглядаючи німе кіно за участі Ч. Чапліна, він «навчався, як можна висловити щирі почуття персонажа через рухи. Чаплін водночас був зацікавлений технікою виконання ролей коміка (чоу) й розпитував про це Мея» [2, с. 34]. Пізніше Мей Ланьфан і Чаплін зустрічалися у м. Гонконг як друзі та колеги.

Загалом гастролі в США дещо змінили образ китайської людини у свідомості американців. Подібне відбулося й під час подорожі до СРСР, але на інших соціальних і політичних засадах. У 1932 р. встановлено дипломатичні відносини між гоміньданівським Китаєм і СРСР, що дозволило відновити й культурні зв'язки між державами. Труппа Пекінської опери, очолювана Мей Ланьфаном, виступила послами

доброї волі. На одній з вистав був присутній Й. Сталін, що засвідчувало важливість візиту на державному рівні.

Як і під час гастролей до США, висловлювалися побоювання в тому, що радянська публіка не зможе належним чином сприйняти виконання жіночих ролей чоловіками. Так, популярний у СРСР завдяки марксистським поглядам, письменник Лу Сінь, говорив про нерозуміння пересічною людиною подібних вистав, «феодальність» першоджерел Пекінської опери.

Але захоплені відгуки висловлювалися протягом усіх гастролей 1935 р. Найбільшої популярності пекінська опера набула саме в середовищі культурних діячів — працівників театру й кіно, оскільки була для них зрозумілішою. Окрім того, для багатьох митців це видовище було ностальгійним, оскільки давало привід згадати про вільний і поетичний театр, котрий «вичавив» зі сцени т. зв. «метод соціалістичного реалізму».

Особливості сценічного стилю театру Мей Ланьфана полягають також і в справжньому збагаченні виражальних засобів сцени. Адже будь-який театр — саме через свою умовність — є театром обмеженим. Але для театру Мей Ланьфана важливі не умовність та не емблематика кольорів, гриму й бутафорії. Театр Мей Ланьфана значно багатший на виразні засоби, інтонації. Його головна виражальна сила — пантоміма, котру Мей Ланьфан віртуозно демонстрував. Його руки, то заховані в рукави, то вивільнені з них, ледь помітними рухами пальців передають щонайтонші відтінки емоцій.

Отже, мистецтво театру Мей Ланьфана багато в чому відрізняється від традиційного, старовинного китайського театру. «Багато ситуацій, рис, образів, психологічних колізій подаються з гостротою й тонкістю, що свідчить про вплив сучасного психологічного театру. Старовинна стилістика феодального театру, боїв з мечами, поєдинків, масок, духів, генералів з сімома прапорами на голові – з'являється в мистецтві Мей Ланьфана в оновленому вигляді. Це надає життєвості і правдивості його мистецтву, яке можна вважати старовинним тільки за формою» [6, с. 234].

Китайський артист і керівник трупі описував мету гастролей у СРСР так: «З одного боку, я хочу представити традиційну китайську оперу за кордоном, з іншого – використовую можливість вивчити зарубіжне театральне мистецтво та збагатити наші традиції» [2, с. 33]. Під час гастролей Мей Ланьфан відвідав немало драматичних та оперних спектаклів і кінопоказів. Тому ця подорож практично перетворилася на унікальний культурний обмін, що сприяв розвитку як східного, так і західного мистецтва.

Після останнього спектаклю в Москві відбулася зустріч Мей Ланьфана із представниками радянського та зарубіжного театру й кіно, під час якої відбувся обмін враженнями від перегляду вистав і обговорювалася можливість застосування східної постановочної та акторської технік у європейському театрі. Ця зустріч й досі є знаковою подією в історії видовищних мистецтв, суттєво змінивши подальший розвиток теорії та практики світового театру, а також підсумувавши попередні виступи китайських артистів за кордоном.

Вс. Мейерхольд зауважував, що «поява у нас театру Мей Ланьфана набагато значніша за своїми результатами, ніж ми це припускаємо. Ми, котрі будуємо новий театр, ще відчуємо надзвичайний його вплив на нас. Багато хто відчує бажання незграбно наслідувати цей театр, брати від нього такі речі, як переступання невидимого порогу, грати на одному килимі «екстер'єр» і «інтер'єр». Говорячи про бажання таких сценічних фантазій, Мейерхольд згадував слова Пушкіна, котрий наполягав: драматичне мистецтво в основі є неправдоподібним» [7, с. 104].

Формулу, якої прагнув Пушкін, Мейерхольд побачив ідеально втіленою в театрі Мей Ланьфана. Цей театр нагадав йому й про культуру очей, мімічної гри та тіла, координацію слова і рухів, головне – про руки. «У нас немало актрис, але я не бачив жодної, котра б передавала те жіночне, що вміє передати Мей Ланьфан. Скільки ж ще огріхів ми б у себе знайшли після порівняння своєї роботи з цими чудовими майстрами! Але зараз ми чітко бачимо, що приїзд Мей Ланьфана буде неймовірно значним для майбутніх доль радянського театру, і знову нам необхідно буде згадувати про кращі заповіді Пушкіна, оскільки ці заповіді тісно «сплітаються» з тим, що реалізовано в роботі Мей Ланьфана» [7, с. 104].

Китайський артист обережно критикував ті негативні ознаки, які спостерігав у радянському театрі. Висловлюючи вдячність за численні слова похвали та глибокі міркування щодо власної трупі, Мей Ланьфан зазначив, що вражений серйозністю та самовіддачею радянських артистів. Але нерідко їхні амбіції проявляються занадто очевидно. Незалежно від того, чи є вони прибічниками «системи» Станіславського або біомеханічного методу або будь-якої іншої школи, вони іноді піддаються спокусі й зображують на сцені лише дії і почуття замість того, щоб зливатися з ними.

Ланьфан це називав «пропонувати себе» і вважав недоцільним, принаймні, у межах традиційного сценічного мистецтва. Це не має нічого спільного зі спостереженнями Б. Брехта, які здаються цікавими, але не безперечними: щоб, як він каже, «дистанціюватися», необхідно спочатку злитися з дією й почуттям. Саме цього бракує російським

акторам, які вирізняються високою технікою і цілеспрямованістю, незалежно від т. зв. школи або стильового напрямку.

Цілком імовірно, що вони намагаються занадто швидко досягти того, що називають «дією», ще не набувши тієї точки опори, з якою можна чинити цю дію. Цієї точки опори не можна досягти за допомогою медитації або теоретичних досліджень, її можна набутися тільки завдяки наполегливому й уважному вивченню досвіду видатних майстрів. Лише від учителя до учня, від батька до сина йде дорога до дійсного знання та дійсного мистецтва. Вчитися можна й у чужого, але тільки в разі, коли опануєш саме мистецтво вчитися [3].

На спектаклях Мей Ланьфана в Москві був присутнім також знаменитий німецький драматург і теоретик театру Б. Брехт. Дотримуючи власної теорії «ефекту відчуження», він скептично поставився до співчуваючої реакції більшості глядачів. У роботі «Ефект відчуження в китайському сценічному мистецтві» Б. Брехт порівняв акторську техніку західної та східної шкіл: «На Заході артист робить усе, щоб якомога ближче підвести глядача до зображуваних подій і зображуваного персонажа. З цією метою він примушує глядача емоційно вживатися в нього, артиста, і спрямовує усе своє мистецтво на те, щоб повніше перевтілитися на зображуваний ним персонаж. Якщо таке повне перевтілення артистові вдалося, то на цьому, власне кажучи, і завершується усе мистецтво актора.

Китайський артист не знає цих труднощів, оскільки відмовляється від повного перевтілення. Він свідомо обмежується тільки цитуванням зображуваного персонажа. Йому потрібний лише мінімум ілюзії. Те, що він показує, варто подивитися й людині в нормальному емоційному стані.

Жоден західний артист колишньої школи (за винятком одногодвох коміків) не зміг би продемонструвати елементів свого артистичного мистецтва так, як китайський актор Мей Ланьфан» [1, с. 201].

Отже, спектаклі китайського майстра вплинули на подальший розвиток творчого шляху багатьох режисерів і театральних діячів, а деякі з них згодом називали Мей Ланьфана своїм учителем [2, с. 34]. Це спостерігалось й у повоєнні часи, протягом 1950-х рр. коли артист ще кілька разів приїжджав до СРСР.

Попри те, що в ідеології КНР та рішеннях керівництва її Комуністичної партії введено заборону усіх форм мистецтва, пов'язаних з релігією та імперським минулим, Мей Ланьфан відіграв важливу роль у розвитку традиційного китайського театру. Як впливовий митець, він зміг переконати вождя Мао в тому, що Пекінська опера є життєво важливою для розвитку китайського народу та його культури. Саме завдяки зусиллям Мей Ланьфана традиції китайського театру були

відчутними до середини ХХ ст. та існують нині як зразок національної культурної спадщини.

Висновки. Дослідження творчості та громадської діяльності китайського актора й театрального діяча Мей Ланьфана засвідчило повернення традицій стародавнього китайського мистецтва. У регіональному розумінні позначився процес синтезу театрів Південного і Північного Китаю, тобто поєднання музично-вокального первня та пластичної майстерності акторів. У широкому, світоглядному, розумінні йдеться про початок глобалізаційних, зокрема культурних, процесів. Таким чином, у налагодженні культурних контактів виявлено тенденції розвитку театральної культури, що в умовах тоталітарних держав (КНР, СРСР) не могли активно розвиватися, а серед демократичних європейських країн та особливо в США набули важливих стимулів мистецького оновлення.

Істотною в цьому дослідженні є узагальнююча оцінка нововведень, котрі митець вніс до Школи Мея – унікальної східної системи театрального виконання, що разом із російською школою К. Станіславського і німецькою системою Б. Брехта ввійшла до переліку основних світових театральних систем.

Дослідження допоможе відновити в історичній пам'яті ім'я відомого китайського актора, яке колись знав весь світ, ознайомитися з новаторською творчістю Мей Ланьфана, сформуванню об'єктивніше уявлення про радянський театр 1930-х рр. та долучитися до вивчення актуальних проблем світового театрального процесу.

Список використаних джерел

1. Брехт Б. О театре. Перевод В. Неделина и Л. Яковенко / Б. Брехт. — Иностран. лит. — 1960. — 342 с.
2. Завидовская Е. Мэй Ланьфан в Советском Союзе (1935) / Е.Завидовская // Институт Конфуция. — Ноябрь 2014. — Выпуск 27. — № 6. — С. 32–34.
3. Заключительное слово Мей Ланьфана на собрании в Москве 14 апреля 1935 года, во Всесоюзном обществе по культурным связям с заграницей [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/23-25.pdf>. — Загл. экрана.
4. Лу Тянь Символічна мова Пекінської опери [Електронний ресурс] / Лу Тянь. Режим доступу: <http://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-movarekinskoji-operi/?lang=uk>. — Назва з екрана.
5. Мэй Ланьфан. Сорок лет на сцене: Записки Цзы-Чуаня. Пер. с кит. / Лань-фан Мэй.— М. : Искусство. 1963. — 499 с.
6. Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь / А. Пиотровский. — Л. : Искусство, 1969. — 511 с.
7. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. — М. : ВТО, 1978. — 488 с.

References

1. Breht Bertol't. O teatre. Bertol't Breht. Perevod V. Nedelina i L. Yakovenko. M., Inostr.lit., 1960 — 342 S.
2. Zavidovskaya E. Mei Lan'fan v Sovetskom Soyuze (1935) E. Zavidovskaya // Institut Konfuciya. Noyabr' 2014. Vypusk 27.№ 6. — S.32-34.
3. Zaklyuchitel'noe slovo Mei Lan'fana na sobranii v Moskve 14 aprelya 1935 goda, vo Vsesoyuznom obshestve po kul'turnym svyazyam s zagranicej. Publikaciya Larsa Kleberga. Elektronnij resurs <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/23-25.pdf>. Zagolovok z ekranu.
4. Lu Tyan' Simvolichna mova Pekinskoy operi. Elektronnij resurs: <http://waking-up.org/mystectvo/simvolichna-mova-pekinskoyi-operi/?lang=uk> Zagolovok z ekranu.
5. Mei Lan'-fan. Sorok let na scene: Zapiski Czy-Chuanya / Lan'-fan Mei. Per. s kit. M. : Iskusstvo. 1963. — 499 S. 6. Piotrovskii A. Teatr. Kino. Zhizn' /A. Piotrovskii L.: Iskusstvo, 1969. — 511 s. 7. Tvorcheskoe nasledie V. E. Meierhol'da/ Red.-sost. L. D. Vendrovskaya, A. V. Fevral'skii. M.: VTO, 1978. — 488 s.

■ UDC [792.54:782.1](511.12):792.071.2.028 ЛАНЬФАН М.

Li Zhenxing, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Khatkiv

THE TEATRICAL SISTEM OF MEI LANFANG AND ITS ASSESMENT BY FAMOUSE ART WORKERS

The aim of this work is to analyze the creative work of the prominent Chinese artist and theatrical activist Mei Lanfang through the analysis of his artistic achievements, while considering the specific features of performances at Beijing opera shown on different sides of the globe (in fact in different political camps).

Methodology. The analysis was conducted engaging documentary witness of the epoch, such as the speeches and articles of the prominent figures of the XX century world art including K. Stanislavsky, V. Meyerhold, S. Eisenstein, C. Chaplin, B. Brecht, G. Craig, which demonstrates the scope of polemic issues and their up-to-date, ideological sense.

Results. On the example of the creative and public work of the Chinese actor and theatre worker Mei Langfang the research revealed the fruitful way of retrieval of the traditions of ancient Chinese art. In the regional sense the process of synthesis of Southern and Northern China theatres has been told upon, that is — the merge of music and vocal core and plastic skills of actors. In a broad, philosophical sense it is referred to the beginning of processes of globalization, in particular cultural processes, that generated interest of various international theatre schools in interchanging experiences and developing folk traditions. Thus, in establishing

cultural contacts the trends of development of theatrical culture has been identified. These trends under the conditions of totalitarian countries (China, USSR) couldn't develop fruitfully. However in democratic European countries and especially in the United States they have gained the important stimulus of artistic renewal.

Novelty. The substantial aspect of the research is the generalized assessment of the innovations that the artist has contributed to the so-called School of Mei - the unique Oriental system of theatre performance that together with the Russian school of K. Stanislavsky and German system of B. Brecht has been included in the list of the world's main theatre systems.

The practical significance. The study will help to restore in the historical memory the name of the great Chinese actor, who was once known throughout the whole world. It'll also help to learn about the pioneering work of the great Mei Lanfang, to expand knowledge about Soviet theatre of the 1930s and to contribute to the study of important processes of the world theatre process.

Надійшла до редколегії 29.08.2016 р.

РОЗДІЛ 3

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

PART 3

THEORY AND HISTORY OF ARTS

■ УДК 930.85:788.582] "19/20"

З. І. Алфьорова, І. Б. Первишева, Харківська державна академія культури, м. Харків

ПЛАСТИЧНЕ МИСЛЕННЯ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.: ЗМІНИ В ПРИНЦИПАХ МОНТАЖНОСТІ

Здійснено огляд публікацій, у яких досліджено проблему змін у європейському пластичному мисленні протягом Нового та Новітнього часів. Розглянуто основні онтологічні парадигми, у межах яких відбувалися зміни принципів монтажності в художній культурі. Охарактеризовано причини змін принципів монтажності в художній культурі й описано основні «точки біфуркації» цих змін. Виявлено, що протягом століть змінювалися умови «конструювання» художньої реальності, втілені в конкретних принципах її монтажності. Окремо розглянуто постнекласичну парадигму, на якій базуються сучасні принципи монтажності в художній культурі.

Ключові слова: художня культура, пластичне мислення, межа ХХ–ХХІ ст., парадигмальна онтологічна основа, принципи монтажності.

З. И. Алферова, И. Б. Первышева, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ В.: ИЗМЕНЕНИЯ В ПРИНЦИПАХ МОНТАЖНОСТИ

Осуществлен анализ публикаций, в которых исследуется проблема изменений в европейском пластическом мышлении на протяжении Нового и Новейшего времен. Рассмотрены основные онтологические парадигмы, в рамках которых происходили изменения принципов монтажности в художественной культуре. Охарактеризованы причины изменения принципов монтажности в художественной культуре и описаны основные «точки бифуркации» этих изменений. Вывявлено, что на протяжении столетий изменялись условия «конструирования» художественной реальности, воплощенные в конкретных принципах ее монтажности. Отдельно рассмотрена постнеклассическая парадигма, на которой основываются современные принципы монтажности в художественной культуре.

Ключевые слова: художественная культура, пластическое мышление, рубеж ХХ–ХХІ в., парадигмальная онтологическая основа, принципы монтажности.

Z. I. Alforova, I. B. Pervysheva, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLASTIC THINKING IN THE ARTISTIC CULTURE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM: CHANGES IN THE MONTAGE PRINCIPLES

The paper analyzes the publications that consider the changes in the European plastic thinking over a span of Modern and Contemporary

Periods. The author examines the basic ontological paradigms within which the changes of the montage principles went on in the artistic culture. The author explores the reasons for changing the montage principles in the artistic culture and describes the basic "bifurcation point" of these changes. It was found that over the centuries the conditions of "designing" artistic reality have changed that are embodied in the specific montage principles of this reality. The article is specifically concerned with the postnonclassical paradigm upon which modern montage principles in the artistic culture are based.

Keywords: artistic culture, plastic thinking, at the turn of the Millennium, paradigm ontological basis, montage principles.

Постановка проблеми. Буття є абстрактною визначеністю суцього, що збігається з гранично загальним ставленням людини до світу. Розвиваючись, людина створила певний тип культури — художню — специфічну форму буття, у якій поєдналося символічне та матеріальне буття. Проблема осмислення власного буття в людини виникає ще на початку існування людської культури. Внутрішня логіка «розгортання» проблеми буття пов'язана зі становленням системи людського мислення, зокрема, пластичного. Сучасна художня культура як невід'ємна складова культури використовує нові стратегії для трансляції духовного досвіду та збагачення сучасного пластичного мислення. Таким чином, науковий дискурс потребує постійного корегування уявлення щодо принципів набуття пластичного досвіду (як його смислової, так і формотворчої складових) як досвіду «монтажного» за своєю онтологічною природою. Наука інколи віднаходила певні парадигмальні засади розгляду цього питання. Нині, на нашу думку, настав новий етап осмислення зазначеної проблеми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі активно дискутується питання осмислення основ буття на новітніх методологічних засадах. Зафіксована наприкінці ХХ ст. зміна онтологічної парадигми викликала певні трансформації в методологічній основі наукового пошуку. Поява постнекласичних методів пізнання не тільки розширила «кут зору» на проблему монтажності реальності, але й зумовила нові акценти на принципах цієї монтажності. Ідеї синергетиків (В. І. Аршинова, В. Г. Буданова, В. М. Князевої, С. П. Курдюмова та ін.) [4, с. 8–10], а потім і постсинергетиків (насамперед І. В. Данилевського) [7] виявилися «відправною точкою» для новітнього осмислення зазначеної проблеми.

Мета статті — дослідити зміни в принципах монтажності в художньому пластичному мисленні на межі ХХ–ХХІ ст.

Методологія дослідження ґрунтується на методах, які розроблені в працях з проблем онтології, теорії і практики мистецтва, теорії художньої культури та дослідженнях з теорії та практики монтажу. Особливо цікавими в цьому сенсі виявилися сучасні постсинергетичні підходи, що стали певним «методологічним» підсумком зміни наукових парадигм в осмисленні культури і мистецтва. Ідеї постсинергетики, безумовно, осягають найновіший досвід в осмислення людського буття.

Перші етапи створення художньої культури та їх осмислення зумовили виникнення певного типу пластичного мислення й основ, на яких воно базувалося. Метафоричність архаїчного пластичного мислення ґундувалася міфом — універсальною ментальною структурою, яка стала первинним і домінуючим смисловим «ядром» для виникнення «простих» за драматургічною конструкцією оповідних структур. Кульмінаційним етапом домінуючого існування метафоричного пластичного мислення в художній культурі стало середньовіччя, а середньовічна ікона виявилася канонізованою абеткою середньовічного метафоричного символізму. Так, свого часу розглядаючи основи середньовічного реалізму, дослідник середньовічної культури А. Я. Гуревич зазначив, що так звані «прикладні», на яких базувалися середньовічні проповідники, виявилися певним «культурним ланцюгом», який об'єднав метафорику середньовічного мислення з «реалізмом буття»: «Як ми могли пересвідчитися, світ земний, світ людей з їхніми банальними інтересами та людськими пристрастями, незміно подається в «прикладах» в протиставленні, перехрещенні зі світом іншим, котрий вторгається в цей світ... «Реалізм» проповідницької літератури набуває розвитку в межах зовсім не реалістичного способу осмислення дійсності» [5, с. 314].

Поступове звільнення від метафоричності середньовічного пластичного мислення, перехід від чуттєвих образів до ренесансного інтелектуального художнього знання, яке розпочало оперувати поняттями та категоріями, потребувало певної парадигмальної онтологічної основи.

Монізм як парадигмальна онтологія «простих» систем характерний для перших культурно-мистецтвознавчих теоретичних рефлексій доби Ренесансу. Художня культура, що виникла в межах цієї парадигми, відповідала «прямим» взаємовідносинам митця з Богом. Пластичне художнє мислення скеровувалося на формування детермінованих художніх форм, де причина та наслідок художньої дії були пов'язаними безпосередньо. Монізм також поєднав матеріальне й ідеальне в художній культурі, задум та його втілення — у традиційній художній

формі, що і дозволило створити теоретичну основу науки про мистецтво й певним чином пояснити підпорядкованість художніх форм, їх відповідність між собою та з елементами, які їх складали.

Значно вплинули на ці ідеї думки та твори флорентійського математика Луки Пачолі, насамперед його науковий трактат «Божественна пропорція» (1496-1499), де видатний учений намагався довести наявність всезагальноючої закономірності, яка може бути застосована до всіх речей. Теорія геометричних пропорцій Пачолі в подальшому стала основою для розвитку арт-стратегій ренесансної та барокової художньої культур.

Поєднання матеріально видимого з ідеальним невидимим у монітичних теоретичних рефлексіях стало основою «монтажного» сприйняття художньої реальності як певного «віддзеркалення» емпіричної. Послуговуючись науково-художнім досвідом, такі ренесансні вчені, як да Вінчі, теж підтверджували ідею Пачолі про те, що сама істина «має одне єдине вирішення» [6, с. 9]. Методологія да Вінчі полягала в прагненні до максимально конкретного розуміння досвіду та по можливості точного визначення його ролі в досягненні істини. Розуміючи, що досвід — це лише мінімальна умова осягнення законів «розгортання реальності», видатний ренесансний учений наполягав на експерименті як додатковому механізмі осмислення дійсності. У розумінні Леонардо да Вінчі поєднання фізичної природи людини (насамперед фізичних можливостей) з науково-художніми експериментами може не тільки відтворити природну конкретність та індивідуальність, але й дозволить зрозуміти її «конструкцію». «Око, що називається оком душі — писав геній, — це головний шлях, який загальне почуття може в найбільшому багатстві та величі розглядати безкінечні творіння природи...» [16, с. 362].

Кульмінаційними та надзвичайно цікавими виявилися пластичні експерименти барокової художньої системи, оскільки цей стиль створив найскладніші традиційні художні форми та заклав основні принципи «монтажного» пластичного мислення. У бароковому мистецтві найяскравіше проявилася складність монтажною конструкції завдяки поєднанню безлічі «простих конструкцій» традиційної художньої форми. Так, у в монументальному та станковому живописі спостерігається поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур з єдиним смисловим ядром, в архітектурі — ансамблевисть та наявність певного зображального «мотиву», які поєднує екстер'єр з інтер'єром, у мистецтві танцю — появу складної оповідності, що супроводжувалася складною балетною хореографією. Відомо, що дієво-театральні та зображальні художні форми кінця XVIII- початку XIX ст. практично

«конструювалися» навколо певного смислового ядра (теми й ідеї художнього твору) відповідно до чіткого художнього задуму. Основним монтажним принципом такого конструювання був принцип єдності місця, часу та дії в межах однієї «складної» художньої форми, розвинений бароковою художньою системою та затверджений класицизмом.

«Гра смислами» («мерехтіння смислів» на межі поєднання сюжетних лінійних оповідальних структур), притаманна бароковій художній системі, полягала в наявності певних «смислових атракторів» на перетині сюжетних лінійних оповідальних структур і відповідних візуальних атракторів (ефектів, програмних «обманок» тощо). Цілком об'єктивно художня культура доби класицизму стає певним морфологічним та монтажним «підсумком» розвитку системи традиційних виражальних засобів у традиційних художніх формах.

Але метафізичний монізм не міг пояснити виникнення ідеального з матеріального і, навпаки, — перетворення ідеального на матеріальну силу. Із середини XIX ст. спостерігається певна вичерпаність ідеї поєднання матеріального з ідеальним у традиційних художніх формах, що вможливує виникнення так званого «пізнього» монізму, або «нейтрального монізму» (махізм, емпіріомонізм XIX ст. О. Богданова та Е. Маха). «Нейтральний монізм» із середини XIX ст. доповнюється матеріалістичним монізмом (діалектичний монізм), який, прагнучи відповідати викликам часу, поєднав принцип матеріальної єдності світу з принципом розвитку. Це дозволило долучити категорію практики та поєднати вчення про буття і теорію пізнання. Але така онтологія могла пояснити існування лише доволі «простої» системи: природної, суспільна або художньої. Отже, з ускладненням та кардинальним прискоренням системних процесів із середини XIX ст, монізм, як парадигмальна онтологія, є вичерпаним.

Художня культура із середини XIX ст., яка є також об'єктом теоретичних рефлексій, потребує складніших онтологічних основ, ніж монізм. Пластичне мислення Нового часу стає настільки складним, а художня форма — настільки змонтованою, що потрібні зовсім інші теоретичні основи для їх існування та пояснення. У добу Просвітництва виникає дуалізм як нова парадигмальна онтологічна основа. Дуалізм (поняття ввів німецький філософ Х. Вольф) використовував ще Р. Декарт, котрий теж поділяв буття на мислячу субстанцію (дух) та існуючу (матерію). Саме Р. Декарт звернув увагу на проблему взаємовідносин цих двох субстанцій у людині (фізичну проблему). Певним різновидом декартівського дуалізму став дуалізм Дж. Локка та Д. Юма. Пізніше виник різновид гносеологічного дуалізму І. Канта, який розглядав свідомість як діяльність, що впорядковує

дані досвіду за своїми власними внутрішніми законами відповідно до апріорних форм почуттів, споглядання та розуму. Принцип протистояння суб'єкта, який пізнає, та об'єкта, котрий пізнають, є основним принципом дуалізму.

На противагу дуалізові наприкінці Нового часу виникає плюралізм (автор цієї парадигми Г.-В. Лейбніц). Плюралізм є філософською концепцією ідеалістичної течії, відповідно до якої все буття складається з багатьох самостійних, рівнозначних субстанцій, які не зводяться до єдиного начала. Плюралізм, таким чином, опонував монізові та доповнював дуалізм.

Саме плюралізм дозволяє звернутися до «складної» традиційної художньої форми як сукупності простих її елементів. Більше того, пізнання таких форм потребує знищення певних смислових та візуальних атракторів та заміщення їх лакунами. І хоча лінійність оповідних структур ще зберігається, у таких художніх формах відбувається суттєве спрощення (роман поділяється на повісті й оповідання; картина формується з етюдів; опера розподіляється на оперету, мюзикл тощо) завдяки спрощенню системи виражальних засобів. Усунення численних атракторів у художній формі порушує баланс між раціональним і ірраціональним. Відбувається порушення принципу єдності місця, часу та дії в межах однієї традиційної художньої форми, що зумовлює домінування чогось одного. Це, у свою чергу, порушує чітку детермінованість художнього задуму та втілення (відповідність форми задуму), що спричиняє появу ознак перших когнітивних дисонансів. Художня критика доби романтизму відзначає ці зрушення, трактує їх як «бунт митців», не зважаючи на глибинні основи зазначених перетворень.

Доба модерну підбиває певний підсумок вичерпаності монізму як парадигмальної онтології. Монізм більше не спроможний пояснити всю складність картини світу, яка проявляється наприкінці XIX ст. Традиційні художні форми починають виявляти ознаки нестабільності (дисипативності). Лінійність оповідних структур зберігається; але простежуються певні лакуни й можливість «вбудовування» цитат, що робить видимі межі художньої форми хиткими та напівпрозорами, а культурні смисли — нечіткими. Це стає підґрунтям для морфологічних дифузій у художній культурі. Швидкість технологічних процесів наприкінці XIX ст. та усвідомлення митцями цих трансформацій зумовлюють прагнення створити перші «прості» «процесуальні» художні форми: цикл картин; цикл нарисів у межах «традиційних» виразних засобів. Стрімке проникнення технологій у художню культуру зумовлює виникнення фотографії та перших циклів фотографій,

монтажних за своєю суттю. Наприкінці XIX ст. виникає кінематограф та перший кінотвір.

«Процесуальність» художньої форми модерної доби формується з «простих» оповідних конструкцій, але в них форма ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час»). Архаїчні кінофільми до авангардного часу (як і цикли картин та фотографій) ще побудовані за принципом модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє, але їх дисипативність є запорукою подальшої відмови від зазначеного принципу монтажності.

У XX ст. картина світу кардинально змінилася. Відкриття цього часу засвідчили, що світ є різноманітнішим та складнішим, ніж уважала механістична наука доби Просвітництва та Нового часу. У культурі загалом, і в художній культурі зокрема, реалізується принцип протистояння суб'єкта, котрий пізнає, та об'єкта, який пізнають. У художньому авангарді 20-х рр. XX ст. «процесуальність» художньої форми забезпечується завдяки «гібридним» оповідним конструкціям, у результаті чого в художній формі виникають численні атрактори та «точки біфуркації». Порушується реалізація принципу модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє. У сюрреалізмі майбутнє зустрічається з минулим. Виникає принцип «нелінійності» пластичного мислення. «Процесуальна» художня форма змінюється «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (за винятком кіно). Порушується принцип модальної лінеарності: минуле-сьогодення-майбутнє в межах однієї художньої форми. Виникає можливість зіткнення «різних світів» в оповідності одного художнього твору (як, наприклад, у сюрреалізмі), що призводить до виникнення когнітивних дисонансів.

Художня форма доби художнього авангарду ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час») [1; 12; 13]. Порушується принцип чіткої детермінованості на користь принципу абсурдизму (смиловому та формотворчому хаосу). У межах однієї художньої форми та в морфологічних елементах усієї художньої культури як системи руйнуються бінарні опозиції: дійсне / недійсне; символічне / матеріальне; людське / нелюдське тощо [2]. Монтажність художнього твору «оголюється» і стає конструктивною основою впливу на свідомість. У 1923 р. С. М. Ейзенштейн виклав свою програмну концепцію сутності художнього впливу на глядача. Означена сутність зводилася до наявності у творі певним чином організованих елементів, названих атракціями, які піддавали глядача «...почуттєвому психологічному впливу, досвідчено

вивіреному й математично розрахованому на певні емоційні потрясіння сприймаючого» [15, с. 86].

Новий для того часу термін «атракціон» нині в контексті синергетичного світогляду є актуальним, оскільки це одне з основних понять у теорії самоорганізації. Отже, будь-який атракціон — це або фазовий перехід до певної межової сфери, де звичайні закони, норми та правила не діють, або реалізація метастабільної критичної ситуації поблизу межі фазових переходів певного типу. Розвиток сюжету можна уявити як послідовний перехід від одного типу атракціону до іншого. Таке ставлення до сюжету повністю збігається із сучасною концепцією розвитку будь-якої складної системи як послідовного переходу від одного атракціону до іншого.

Із середини ХХ ст. наука переглянула теорію про лінійність часу та тривимірний простір. Виявилось, що простір та час взаємодіють між собою та масою тіл. Плюралістична картина світу підсилена постмодерністськими тенденціями в культурі загалом, і в художній культурі зокрема. У постмодерній художній ситуації процес руйнації «смиислового» та формотворчого «центра» в художній формі посилюється. «Процесуальність» художньої форми формується завдяки «міжгібридним» оповідним конструкціям (тобто цитатам з інших художніх форм) і потребує корегентності, тобто суголоності між її елементами. Це зумовлює насичення художньої форми атракторами та «точками біфуркації». Художня форма, з одного боку, завдяки цим принципам монтажності ускладнюється, але відсутність єдиного смислового «ядра» надає їй кліповості. Така художня форма програмно будується за принципом «нелінійності» пластичного мислення, який поширюється і за межі художньої форми. Смилова та структурна ризомність посилюється тим, що структурними її елементами стають не власні оповідні конструкції, а цитати. Тобто «процесуальна» художня форма заміщується «процесуальним гібридом», де категорія часу нелінійна для кожної складової цієї форми (враховуючи і кіно). Ця форма ускладнюється не просторовими, а часовими структурами (за формулою: «одне місце, але різний час»). Виникає процесуальний художній простір з безліччю процесуальних художніх форм. Ці процеси стають основою для зіткнення «різних світів» в оповідності процесуального художнього простору (гіпертекстуальність), що призводить не тільки до виникнення когнітивних дисонансів, але й до прямої симуляції смислів. Поступово ці процеси впливають на смислове «спустошення» художньої форми і перетворення її на симулякр.

Художні процеси із середини ХХ ст. відбуваються відповідно до принципу поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору, який потребує корегентності. Механізмом цього процесу стають дві стратегії: концептуалізація та риторизація художнього простору. В одній частині цього простору бінарні опозиції існують, а в іншій — ні. Реалізується принцип «розростання малого» або «посилення флуктуації» в будь-якій художній системі. Система стає дисипативною і потребує корегентності.

Наприкінці ХХ ст. сформовано нове розуміння еволюції: одні й ті самі принципи забезпечують еволюцію на всіх рівнях: починаючи від фізико-хімічних процесів до процесів у людській свідомості. Ризомність змінюють холізм, міжрівнева подібність і неелімінування особистості [11, с. 65–66].

З другої половини ХХ ст. розпочалося становлення синергетики — нової парадигмальної онтологічної основи існування наукового знання. «Становлення постнекласичної науки, а в її складі синергетики, інформатики, комплексу когнітивних наук з їх «мереживими» принципами «відкритості», «неврівноваженості», «самоорганізації, підкорення параметру», «порядку», «зворотного зв'язку» між рівнями, які періодично «перебудовують» їх ієрархію, суттєвим чином проблематизує статус тих «фундаментальних уявлень», згідно з якими «дійсно істинними» вважається лише деякі вихідні константи, «породжуючі начала», «ідентичності», «самобутності», а не світ штучного, сконструйованого суб'єктивного, недійсного, а тому неістинного, і в результаті вигаданого та недійсного. Актуальності цієї проблеми на сьогоднішній день надає інтенсивний розвиток інформаційних технологій. Звичайно, із суто технологічної точки зору «комунікативна долученність до трансдисциплінарного і транскультурного діалогу суб'єкта постнекласичної науки постає чимось значно реальнішим. Однак питання про те, наскільки ця реальність стане реальністю дійсно людського буття, суто технологічно не вирішується». [3, с.114–136].

«Нелінійність» — це фундаментальний концептуальний «вузол» нової парадигми. Ідею «нелінійності» можна експлікувати за допомогою ідеї багатоваріантності, альтернативності шляхів еволюції; ідеї вибору з наявних альтернатив; ідеї темпу еволюції (швидкості розвитку процесів у середовищі); ідеї незворотності еволюції [4, с. 174–211; с. 195].

Особливість феномену «нелінійності» полягає в таких принципах: по-перше, завдяки «нелінійності» набуває поширення найважливіший принцип «розростання малого», або «посилення флуктуації». За

певних умов «нелінійність» може посилювати флуктуації. По-друге, виникають певні класи «нелінійних систем» [9, с. 50] «Нелінійність» породжує своєрідний «квантовий ефект» — дискретність еволюції «нелінійних систем»... По-третє, «нелінійність» означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків здійснення процесів [10, с. 50].

Синергетика виявляє нові онтологічні основи перебігу процесів у різних системах: від суспільних до художніх. У новій онтологічній парадигмі «знімається» протистояння суб'єкта, котрий пізнає, та об'єкта, який пізнають. Суб'єкт стає «спостерігачем» і «співмодератором» створення корегентного процесуального художнього простору. У художній культурі кінця ХХ ст. реалізується принцип поєднання детермінованості з недетермінованістю (випадковістю) у творенні процесуального художнього простору. Наявність простих та «гібридних» атракторів у побудові художньої форми реалізує принцип «розростання малого» або «посилення флуктуації». Флуктуації як випадкові прояви (збурення) в системі відіграють, згідно із синергетичною моделлю, потрібну роль. По-перше, вони можуть виконувати функцію «нейтрального фону», взаємно врівноважене «мерехтіння» зовнішніх перешкод і внутрішніх «шумів» системи, не вносить у систему помітних змін. Навіть «велика» флуктуація, якщо вона не перевищила певного порогового значення, «глушиться» всією масою «спокійних» атомів або молекул, а в соціальному плані — подіями суспільного, господарського, політичного, культурного життя. По-друге, флуктуації можуть відігравати роль «зародка» нового стану: за сприятливих умов окрема флуктуація здатна зумовити розростання «острова» (плацдарму) неоднорідності та зростаюче, кумулятивне посилення «збурення», наслідками чого можуть бути закріплення такого «збурення» в системі і готовність до зміни стану всієї системи [8, с. 11–12].

Синергетика доводить: для того, щоб утримати систему від розпаду та знизити її дисипативність, у системі реалізується принцип фрактальної будови «простої» форми, відтак фрактальної будови «гібриду». Така будова ґрунтується на принципі автоматизації художнього процесу, характерному для видовищних технологій сучасності. А це, у свою чергу, реалізує принцип корегентності різних за походженням художніх форм — традиційних, цифрових та гібридних — у єдину процесуальну дисипативну художню систему — художній простір. Відповідно, оскільки цей простір надто складний, у ньому реалізується принцип поєднання гіпертекстуальності й інтертекстуальності. Оскільки кожен фрактал такої системи має свої темпоритм,

швидкість і стратегію розвитку, у самій системі реалізується принцип емерджентності розвитку художнього простору, що означає можливість несподіваних (емерджентних) змін напрямків процесів монтажності. Така система одночасна і дисипативна (нестійка) і подібна сама до себе (фрактальна). Вона здатна до самоорганізації, але їй притаманне поєднання різновекторних мистецьких практик у межах процесуального художнього простору (генеративних; фрактальних; еволюціоністських на основі художнього рендерингу). Це робить систему такою, що будується на принципі ентропії (відкритості).

Синергетика дозволила створити «сито», яке відокремлювало головні фактори існування системи від другорядних [14, с. 17], тобто спромоглася врятуватися від стрімкої деієрархізації наукового знання. Подолавши наслідки хаотизації, синергетика визначила важливість відмови від пріоритетності концепції лінійності розвитку системи.

Нині в процесі розгортання інформаційної цивілізації уточнюється синергетична парадигмальна онтологія. Цей процес називають початком формування постсинергетики. Оскільки всі процеси в складних самоорганізуючих системах прискорюються й ущільнюються, до означених синергетичних принципів долучається новий принцип нелокальності.

У 2003 р. в науковому дискурсі виникла квантово-нелокальна концепція І. В. Данилевського, скерована на осмислення «новітньої нелокальності». Науковець зазначає: якщо в синергетиці «найменша відмінність у початкових умовах розташування системи сприяє принциповій неможливості передбачення шляхів її розвитку», «то в межах квантової нелокальності незначні відхилення від початкового стану викликають лише невеликі відхилення від передбачуваного кінцевого» [7, с. 257–258]. Це, певним чином, по-новому дозволяє розглянути будь-яку систему і передбачити її майбутній розвиток.

Висновки. Отже, постійне онтологічне уточнення розвитку людського (і не тільки людського) буття та відповідні методологічні корективи розкривають механізми та принципи монтажності елементів складних систем, до яких, безперечно, належить і сучасна система художньої культури. Зміни й ускладнення цих принципів виявляють, з одного боку, надзвичайно складну природу монтажності, а з іншого — підтверджують геніальні здогадки попередніх мислителів про їх універсальність.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні інших тенденцій щодо формування художньої реальності на сучасному етапі розвитку аудіовізуального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Алфьоров А. М. Еволюція зображальних структур в сучасних екранних формах / А. М. Алфьоров, З. І. Алфьорова // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2015 р.)* / Харків. держ. акад. культури: відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. — Харків : ХДАК, 2015. — 280 с. — С. 184–186.
2. Алфьорова З. І. Художній рендеринг як інструмент перетворення зображального простору. // З. І. Алфьорова // *Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец.* [Сер.] *Мистецтвознавство* : [зб. наук. пр.] / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Харк. держ. акад. дизайну і мистец. — Харків, 2016. — № 1. — С. 6–8.
3. Аршинов В. И. Становление субъекта постнеклассической науки образования / В. И. Аршинов, В. А. Буров, П. М. Гордин // *Синергетическая парадигма. Синергетика образования*. — М. : Прогресс-традиция, 2007.
4. Буданов В. Г. Синергетическая методология образования / В. Г. Буданов // *Синергетическая парадигма. Синергетика образования*. — М. : Прогресс-Традиция, 2007. — 212 с.
5. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич. — М. : Искусство, 1989.
6. Да Винчи Леонардо. Избранные естественно-научные произведения / Леонардо да Винчи. — М., 1955.
7. Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность. — Изд. 2-е, испр. и доп. / И. В. Данилевский. — М. : Ком-Книга, 2003.
8. Ерохин С. А. Синергетическая парадигма современной экономической теории / С. А. Ерохин, [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://nam/kyiv>. — Загл. с экрана.
9. Князева В. Н. Основания синергетики. Человек, конструирующий себя и свое будущее / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — М. : Ком-Книга, 2007. — 232 с.
10. Князева Е. Н. Основания синергетики: синергетическое мироведение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — М. : Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2010. — 232 с.
11. Меськов В. С. Мир информации как тринитарная модель Универсума. Постнеклассическая методология когнитивной деятельности / В. С. Меськов // *Вопросы философии*. — 2010. — №5. — С. 65–66.
12. Первишева І. Б. Монтажна естетика як головний спосіб поєднання форми та змісту / І. Б. Первишева // *Професійна освіта в галузі кіно-, телемистецтва* : матеріали 4 Всеукр. наук.-практ. конф., 13-14 груд. 2012 р. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистецтв. — Луганськ, 2012. — С. 84–86. — Бібліогр.: 1 назва.
13. Первишева І. Б. Монтажність як спосіб осягнення нової цілісності в екранній культурі постмодерну / І. Б. Первишева // *Проблеми*

- сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / М-во культури України, Луган. держ. акад. культури і мистец. — Луганськ, 2013. — Вип. 25. — С. 208–219. — Бібліогр.: 26 назв.
14. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кремня. — Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2014. — 314 с.
 15. Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа / С. М. Эйзенштейн // Собр. соч.: в 6 т. — Т.2. — 1964/
 16. Эстетика Ренессанса. Сост. В. П. Шестаков / В. П. Шестаков. — М., 1981. — т.11.

References

1. Alforov A. M., Alforova Z. I. Evoliutsiia zobrazhalnykh struktur v suchasnykh ekrannykh formakh /A. M. Alforov, Z. I. Alforova // Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku:mater. mizhnar. nauk. konf. (26-27 lystopad. 2015 r.) / Kharkiv. derzh.akad.kultury: vidp. za vyp.N.M.Kushnarenko. — Kharkiv : KhDAK, 2015. — 280 s. — S.184-186.
2. Alforova Z.°I. Khudozhnii renderinh yak instrument peretvorennia zobrazhalnoho prostoru. // Z. I. Alforova // Visn. Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. [Ser.] Mystetstvoznavstvo : [zb. nauk. pr.] / M-vo osvity i nauky, molodi ta sportu Ukrainy, Khark. derzh. akad. dyzainu i mystets. — Kh., 2016. — № 1. — S. 6-8.
3. Arshinov V. I. Stanovleniye subyekta postneklassicheskoy nauki obrazovaniya / V. I. Arshinov, V. A. Burov, P. M. Gordin // Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya. — M. : Progress-traditsiya, 2007.
4. Budanov V. G. Sinergeticheskaya metodologmya obrazovaniya / V. G. Budanov // Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya.— M. : Progress-Traditsiya. 2007. — 212 s.
5. Gurevich A. Ya. Kultura i obshchestvo srednevekovoy Evropy glazami sovremennikov / A. Ya. Gurevich. — M. : Iskusstvo, 1989.
6. da Vinci Leonardo. Izbrannyye estestvenno-nauchnyye proizvedeniye. / Leonardo da Vinci. — M., 1955.
7. Danilevskiy I. V. Struktury kolektivnogo bessoznatelnogo: kvantovopodobnaya sotsialnaya realnost. — Izd. 2-e. ispr. i dop. / I. V. Danilevskiy. — M. : Kom-Kniga. 2003.
8. Yerokhin S. A. Sinergeticheskaya paradigma sovremennoy ekonomicheskoy teorii/ S. A. Yerokhin. Elektronnyy resurs.— Rezhim dostupa: [http:// nam/kiiev/](http://nam/kiiev/)
9. Knyazeva V. N. Osnovaniya sinergetiki. Chelovek. konstruiruyushchiy sebya i svoye budushcheye./ E. N. Knyazeva. S. P. Kurdyumov.— M. : Kom-Kniga. 2007. — 232 s.
10. Knyazeva E. N. Osnovaniya sinergetiki: sinergeticheskoye mirovedeniye / E. N. Knyazeva. S. P. Kurdyumov .— M. : Knizhnyy dom «LIBRIKOM». 2010. — 232 s.

11. Meskov V. S. Mir informatsii kak trinitranaya model Universuma. Postneklasicheskaya metodologiya kognitivnoy deyatelnosti/ V. S. Meskov // Voprosy filosofii. — 2010. — № 5.— S. 65-66.
12. Pervysheva I. B. Montazhna estetyka yak holovnyi sposib poiednannia formy ta zmistu / I. B. Pervysheva // Profesiina osvita v haluzi kino-, telemystetstva : materialy 4 Vseukr. nauk.-prakt. konf., 13-14 hrud. 2012 r. / M-vo kultury Ukrainy, Luhan. derzh. akad. kultury i mystetstv. — Luhansk, 2012. — S. 84-86. — Bibliohr.: 1 nazva.
13. Pervysheva I. B. Montazhnist yak sposib osiahnennia novoi tsilisnosti v ekrannii kulturi postmodernu / I. B. Pervysheva // Problemy suchasnosti : mystetstvo, kultura, pedahohika : zb. nauk. pr. / M-vo kultury Ukrainy, Luhan. derzh. akad. kultury i mystets. — Luhansk, 2013. — Vyp. 25. — S. 208-219. — Bibliohr.: 26 nazv.
14. Synerhetyka i tvorchist : monohrafiia / za red. V. H. Kremnia. — Kyiv : In-t obdarovanoi dytyny, 2014. — 314 s.
15. Eisenstein S. M. Neravnodushnaya priroda/ Sergei Mikhailovich Eisenstein // Sobr.soch.: v 6 t., T.2, 1964.
16. Estetika Renesansa. Sost V. P. Shestakov, V. P. Shestakov.— M., 1981. — t.11.

■ UDC 930.85:788.582] "19/20"

Alforova Z. I., Pervysheva I. B., Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLASTIC THINKING IN THE ARTISTIC CULTURE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM: CHANGES IN THE MONTAGE PRINCIPLES

The aim of the article is to explore the changes in the montage principles in the plastic art thinking at the turn of the Millennium.

Research Methodology is based on the methods that are in the papers on the issues of ontology, the theory and practice of art, the theory of art culture and the theory and practice of montage. This paper, with the support of findings from the modern postsynergetic approaches, will attempt to present certain "methodological" result of changes in the scientific paradigms.

Results. The author argues that since the mid-20th century the science has destroyed the theory of the linearity time and three-dimensional space. The pluralistic world view was reinforced by the postmodern trends in culture and the artistic culture, in particular. "Procedurality" of the artistic form is formed by "inter-hybrid" narrative structures. This art form is program based on the principle of "non-linearity" of plastic thinking. This principle is also applied beyond the art form. The study shows that the "procedural" art form is gradually replaced by the "procedural hybrid". Conclusions are drawn that the procedural art space with a lot of procedural art forms emerges.

Novelty. Artistic processes of the mid-20th century proceed under the principle of combination determinacy and indeterminacy (chance) in the creation of the procedural artistic space that needs coherence. The principle of "small quantity accretion" or "fluctuation amplification" is implemented in any artistic system. Synergetics discovers new ontological foundations and principles of processes in different systems. These are the principles of "fluctuation amplification", "non-linearity", the principle of fractal building "simple" forms, thereby fractal building of the "hybrid". This is also the principle of coherence and emergence of diverse origin art forms. Nowadays the synergetic paradigm ontology is elaborated. This process is called the beginning of formation of postsynergetics; a new principle of non-locality is joining to these synergetic principles.

The practical significance. The author reveals the latest trends in forming artistic reality in modern times.

Keywords: artistic culture, plastic thinking, at the turn of the Millennium, paradigm ontological basis, montage principles.

Надійшла до редколегії 11.08.2016 р.

■ УДК 75.041.7.071.1(477) «18/19»

А. Ю. Корнев, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

ХМЕЛЬНИЧЧИНА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ СЕР. XIX – СЕР. XX СТ.

Висвітлено етапи, через які пройшло вітчизняне образотворче мистецтво щодо висвітлення подій Хмельниччини протягом століття: від картин народних художників, неокласиків та романтиків до затвердження в українському мистецтві імперсько-радянської ідеологічної схеми. Відповідно до останнього, Хмельниччина — це шлях до «возз'єднання двох братських народів». Зокрема відмічені роботи з тематикою Хмельниччини Т. Шевченка, М. Івасюка, М. Самокиша, М. Дерегуса та ін.

Ключові слова: українське образотворче мистецтво, Хмельниччина в живопису, український історичний живопис.

А. Ю. Корнев, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

ХМЕЛЬНИЧЧИНА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ СЕР. XIX – СЕР. XX ВВ.

Освещены этапы, через которые прошло отечественное изобразительное искусство на протяжении столетия: от картин народных художников, работ неоклассиков и романтиков до утверждения в украинском искусстве имперско-советской идеологической схемы. Согласно последней, Хмельниччина — это путь к «воссоединению двух братских народов». В частности отмечены работы с тематикой Хмельниччины Т. Шевченко, Н. Ивасюка, Н. Самокиша, М. Дерегуса и др.

Ключевые слова: украинское изобразительное искусство, Хмельниччина в живописи, украинская историческая живопись.

A. Yu. Kornev, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

KHMELNYTSKY UPRISING IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN ARTISTS OF THE MID 19TH – MID 20TH CENTURY

The article highlights the main approaches to the interpretation of the Khmelnytsky uprising events in Ukrainian visual arts during a century: from folk painters' pictures, works of neoclassicists and romanticists to the approvement of the imperial and Soviet scheme. The latter consists in considering the Khmelnytsky uprising as a way to the «reunion of the two fraternal peoples». The author has analyzed the works with the

Khmelnysky uprising theme created by T. Shevchenko, M. Ivasyuk, M. Samokysh, and others.

Key words: Ukrainian visual arts, Khmelnytsky uprising in painting, Ukrainian historical painting.

Постановка проблеми. У європейських публікаціях XVII ст. Богдана Хмельницького (1596 — 1657) порівнювали з вождем англійської революції, а згодом повновладним правителем країни Олівером Кромвелем. Це порівняння підкреслює значущість постаті Хмельницького, дій під його керівництвом для політичної мапи тодішньої Європи. Фактично за два роки війни Богдан Хмельницький контролював значну частину українських територій, заклав основи української державності, почав діяти на широкій політичній арені. І хоча його надбання виявились доволі неоднозначними і були втрачені після смерті гетьмана, однак визвольну війну або навіть революцію під проводом «батька Хмеля» український народ сприймав як важливий етап боротьби за незалежність і державність. Образи, сюжети, персонажі доби Хмельницького стали важливою складовою української художньої культури, зокрема в царині образотворчого мистецтва. Отже, мета статті — висвітлити основні підходи щодо інтерпретації подій Хмельниччини у вітчизняному образотворчому мистецтві протягом століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. У XVII ст. під час подій Хмельниччини голландський гравер В. Гондіус (бл. 1598 — 1652 (58)) створив «зразковий» портрет українського гетьмана, можливо відтворений із замальовки з натури [3]. Він став основою для сотень або навіть тисяч портретів Хмельницького, створених невідомими українськими народними майстрами. За свідченнями істориків мистецтва згодом портрет Хмеля став настільки популярним, що у XVIII ст. він траплявся і в садибі української еліти, і в оселі простого козака [1, с. 57].

Однак у тому ж XVIII столітті виникли професійні осередки, де навчали красного мистецтва. Зокрема в Російській імперії своєрідним еталоном високого рівня образотворчої освіти стала Петербурзька академія мистецтв. Щоправда, академічна освіта завжди мала суворі обмеження щодо стилю і тематики, не передбачаючи відступу від затверджених зразків.

Українці, які знаходилися на імперській периферії, здобуваючи таку освіту, часто втрачали національні народні елементи у власній творчості. Винятком могли бути талановиті живописці з народу, які навчалися в академії як «вільні слухачі», деякі з них у цей час залишалися кріпаками і після курсу навчання поверталися працювати в садиби своїх панів, поєднуючи академічну культуру малюнка

з відгомонам народного мистецтва, зокрема звертаючись до тематики Хмельниччини. Таким, наприклад, є портрет Богдана Хмельницького, створений художником Степаном Землюковим приблизно в 1840-х рр., за наказом його господаря Петра Галагана [7, с. 38].

Хоча домінуючим для художньої освіти Російської імперії сер. XIX ст. є неокласицизм, набуває поширення романтизм, особливо популярний серед української творчої інтелігенції. Українських митців у програмних цінностях романтизму приваблювала тематика втраченої волі, з посиланням на героїчну минувшину. Крім того, на думку багатьох дослідників, романтизм відповідав чуттєвому «поетичному» світоглядові українців. Тема Хмельниччини, таким чином, чітко збігалася з романтичними ідеалами в українській інтерпретації. Утім, за різними історичними обставинами, не зазнала такої жорсткої цензури відповідних державних посадовців, як інші героїчно-трагічні сторінки української минувшини, наприклад, гетьманування Івана Мазепи (1687 — 1709) або Коліївщина (1768 — 1769).

У 1844 — 1845 рр. Тарас Шевченко (1814 — 1861) планував великий проект під назвою «Живописна Україна». Відомо, що він не був завершений, однак збереглося кілька робіт і замальовок [4, с. 213]. Характерно, що гравюра, відома як «Дари в Чигирині», спочатку мала авторську назву «Дари Богданові і українському народові» [Там само] і тільки згодом за цензурними міркуваннями відбулася зміна назви, що не позначилося на державницькому пафосі її змісту. Зовсім іншими є акварельні замальовки з натури, які створив Т. Шевченко під час подорожі місцями Хмельниччини. «Богданові руїни» та «Богданова церква» відповідають стану елегійності, тужінню за втраченою свободою.

Однак саме Шевченкіана, хоча не живописна, а поетична, дозволяє змінити ставлення на події Хмельниччини. У поетичному спадку Т. Шевченка образ гетьмана Богдана складний, поет саме йому дорікає за втрачені вольності та союз із Московією, наслідки якого виявилися згубними для України. Ця неоднозначність Хмельниччини і її наслідків хвилювала не тільки Т. Шевченка, вона набуває своє відображення в подальших сюжетах образотворчого мистецтва і художньої культури загалом.

Утрачені і проінтерпретовані пізніше в душі «вірнопідданства» українців перед російською монархією «Переяславські статті» стали основою царської, а згодом і сталінської імперської ідеології, і призвели до виникнення політичної тези про «возз'єднання народів-братів», яка використовується і нині як прикриття агресії проти України.

Отже, зображення Богдана Хмельницького мало дві абсолютно протилежні інтерпретації: як національного вождя та українського

державника і як «провідника» російської політики на українських землях. Художники використовували це, маскуючи власні національні погляди або навпаки виконуючи імперське ідеологічне «замовлення». Так, А. Монастирський (1878 — 1969) на початку 1900-х рр. створив портрет гетьмана в душі «традиційних камерних зображень», основну увагу концентруючи на «ретельно модельованому» обличчі [6, с. 117]. У цей час С. Васильківський подав репрезентативний образ Богдана у повний зріст, виконаний «на основі академічної пластичної системи» [Там само, с. 200].

Зовсім інший ідеологічний сегмент передбачає малюнок-літографія В. Сізова «Богдан Хмельницький у Переяславі 1654 р.». Виконаний в «учнівській» академічній манері, він цікавий не майстерністю, а закладеною імперською схемою, яка відпрацьовувалась і надалі, зокрема в радянські часи. Свою промову про «єднання» Хмельницький виголосив перед широким народним представництвом, серед якого не тільки козаки й українські воїни-селяни, але й жінки з малими дітьми. Усі підтримують прийняте рішення — козаки знімають шапки і підіймають над головами, селяни стають на коліно, жінки також жваво реагують на події, одна з них емоційно притискає до себе дитину.

Слід також зауважити, що українські землі аж до 1930-х рр. перебували в складі різних держав, зокрема Росії та Польщі, намагаючись при цьому підтримувати культурні зв'язки. Права українців зазнавали утисків і в Польській державі, однак національна українська інтелігенція на теренах Польщі відчувала себе згуртованішою та самостійнішою. Художню освіту тамтешні митці здобували у відповідних академіях Кракова (Польща) та Мюнхена (Німеччина) і, цілком природно, орієнтувалися на тамтешніх майстрів історичного живопису. Визнаним авторитетом і взірцем у цій царині був видатний польський живописець Ян Матейко (1838 — 1893), грандіозні історичні картини котрого надихали багатьох митців того часу. Серед них і український живописець Микола Івасюк (1865 — 1937), який обрав для роботи монументальне багатофігурне полотно «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» [2, с. 242]. Художник трактує постать гетьмана, як «українського Мойсея», за яким прямує до ідеї власної державності український народ. Саме тому образ Богдана Хмельницького подається як рівний європейським монархам XVII ст.

На теренах України, які перебували в складі Російської імперії, цензура була жорсткішою. Офіційною вважалася концепція українського козацтва як захисників «південних кордонів Російської імперії». Однак і в цьому разі українські художники знаходили можливість урізноманітнювати дозволена тематику, долучаючи сцени Хмельниччини. Слід

навести славнозвісне видання «Українська старовина», яке підготував цвіт східної української інтелігенції: Д. Яворницький (1855 — 1840), С. Васильківський (1854 — 1917), М. Самокиш (1860 — 1944). У добре ілюстрованому альбомі серед малюнків С. Васильківського теми Хмельниччини стосуються три «костюмні» портрети. Ідею самостійної України репрезентує звісно Богдан Хмельницький. Помірковану українську православну шляхту зі старовинним «руським» корінням уособлює Адам Кисіль (бл. 1600 — 1653). Про козацьку звитягу має нагадувати постать хорунжого.

Згідно із загальним задумом видання як єдиного цілого, кожний з авторів виконував відведену йому частину. Якщо Д. Яворницький через слово подавав живу історію, С. Васильківський «музеефікував» історичні типажі, то третій учасник майстерно поєднував перше й друге, у буквальному сенсі обрамлюючи спільну роботу. Так, тексти Д. Яворницького і портретні студії С. Васильківського були графічно «підтримані» вінетками у виконанні одного з найкращих українських баталістів М. Самокиша. Так, до портрета Хмельницького додано сцену козацького загону в поході, до зображення хорунжого виконану, з надзвичайною експресією, сцену нападу польських «крилатих» гусар на козацький обоз з артилерією. Козаки сміливо відбивають напад і перемагають.

Перша чверть ХХ ст. в Україні минула під знаком революцій, громадянської війни та встановлення більшовицького режиму. Старі майстри, котрі здобули належну академічну підготовку ще до цих бурхливих подій або опинилися за кордоном, або знаходили компроміси з новою владою, змінюючи ідеологічний вектор своїх робіт до «оспівування» героїзму народних мас. Прикладом можуть слугувати картини М. Самокиша, який став одним із засновників батального історичного жанру в радянській Україні. Достатньо пригадати його полотно «Бій Максима Кривоноса з Яремою Вишневецьким» (1934 р.), що оспівує легендарний епізод Хмельниччини.

Серед нової генерації митців радянського періоду, котрі розробляли тему Хмельниччини, особливо відзначимо внесок М. Дерегуса (1904 — 1997). Його цикл «Хмельниччина», виконаний у 1945 р., позначений тією народною поетикою, яка продовжує кращі традиції українських художників-романтиків ХІХ ст. Однак, коли митець у 1954 р. виконав монументальне полотно «Переяславська рада» у 1954 році, що називається «на злобу дня», оспівуючи 300-річчя так званого «возз'єднання», талант йому зраджує. Його робота виявилася слабкою саме в художньому сенсі і зазнала офіційної критики, навіть незважаючи на її замовний пафос [8]. Ця ситуація є показовою не тільки для М. Дерегуса, талановитого живописця та графіка, але

й для багатьох митців, котрі зверталися до історичного українського живопису лише в межах дозволеного.

Висновки. Хмельниччина, безумовно, була тільки часткою ширшої теми козащини в українському історичному живописі. Однак можна вважати, що розробка історичної тематики ґрунтується саме на часах визвольної війни під керівництвом Б. Хмельницького. Історичні тенденції в подібній тематиці часто поєднувалися з демократичними, а академічна школа малюнка — з живописною програмою романтизму. Водночас, подвійна роль політичного спадку Б. Хмельницького зумовила створення протилежних за ідеологічним навантаженням полотен, що позначилося на роботах художників і на українських територіях, підконтрольних російському урядові, і тих, що належали Польщі.

У радянській період до середини 1930-х рр. тема Хмельниччини розроблялася як революційний рух народних мас. Надалі була затверджена ідеологічна схема, згідно з якою Хмельниччина сприймалася виключно як шлях до «Переяславських статей» та «возз'єднання» з Росією. Великими заходами на честь «300-річчя возз'єднання» в 1954 році ця тема була фактично «вихолощена» і «закрита» як певний рубіж сер. ХХ ст.

Перспективи дослідження. Тема Хмельниччини у другій половині ХХ ст., особливо на стику офіційного та нонконформістського мистецтва, є перспективною для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII — XVIII століть / П. О. Білецький. — Київ : Мистецтво, 1981. — 159 с.
2. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX — поч. ХХ століття / А. А. Жаборюк. — Київ : Одеса : Либідь, 1990. — 312 с.
3. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVII — XVIII ст. / П. М. Жолтовський. — Київ : Вид-во АН УРСР, 1958. — 148 с.
4. Історія українського мистецтва в 6-ти томах. — Т. 4. — Кн. 1. — 1969. — 364 с.
5. Немцова В. С. Изобразительное искусство Харьковщины / В. С. Немцова. — Харьков: Регион-информ, 2004 — 188 с.
6. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX — поч. ХХ століття / В. В. Рубан. — К.: Наук. думка, 1986. — 224 с.
7. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — начала ХХ века / В. В. Рубан. — Київ : Наук. думка, 1990. — 287 с.
8. Тимофеева И. «Идеалы прошлого». Советское искусство 1940 — 50-х из коллекции Алупкинского дворца // Большая Ялта. — 24 сентября 2009.

References

1. Biletskyi P. O. *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII — XVIII stolit / P. O. Biletskyi*. — Kyiv : Mystetstvo, 1981. — 159 s.
2. Zhaboriuk A. A. *Ukrainskyi zhyvopys ostannoï tretyni XIX — poch. XX stolittia / A. A. Zhaboriuk*. — Kyiv : Odesa : Lybid, 1990. — 312 s.
3. Zholtoivskyi P. M. *Vyzvolna borotba ukrainskoho narodu v pamiatkakh mystetstva XVII — XVIII st. / P. M. Zholtoivskyi*. — Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1958. — 148 s.
4. *Istoriia ukrainskoho mystetstva v 6-ty tomakh*. — T. 4. — Kn. 1. — 1969. — 364 s.
5. Nemtsova V. S. *Izobrazitelnoye iskusstvo Kharkovshchiny / V. S. Nemtsova*. — Kharkov: Region-inform. 2004 — 188 s.
6. Ruban V. V. *Ukrainskyi portretnyi zhyvopys druhoi polovyny XIX — poch. XX stolittia / V. V. Ruban*. — K.: Nauk. dumka, 1986. — 224 s.
7. Ruban V. V. *Zabytyye imena. Rasskazy ob ukrainskikh khudozhnikakh XIX — nachala XX veka / V. V. Ruban*. — Kyiv : Nauk. dumka. 1990. — 287 s.
8. Timofeyeva I. «Idealy prishlogo». *Sovetskoye iskusstvo 1940 — 50-kh iz kolleksii Alupkinskogo dvortsya // Bolshaya Yalta*. — 24 sentyabrya 2009.

■ UDC 75.041.7.071.1(477) «18/19»

A. Yu. Kornev, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

KHMELNITSKY UPRISING IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN ARTISTS OF THE MID 19TH — MID 20TH CENTURY

The purpose of the article is to highlight the main approaches to the interpretation of the Khmelnytsky uprising in Ukrainian visual arts during a century.

Research Methodology. The study investigates this issue by performing systematization, typologization, and figurative stylistic, comparative, and content analysis.

Results. The theme of the Khmelnytsky uprising was a part of a broader theme of the Cossacks in Ukrainian historical painting. It can be considered that the development of the historical subject area is rooted just in the times of the liberation war under Bohdan Khmelnytsky's leadership. Historical trends in this subject area were often combined with democratic ones, and academic painting was along with the romanticism program. At the same time, the double role of Khmelnytsky's political heritage resulted in the appearance of ideologically opposite pictures, which had an effect on the works of artists in the Ukrainian territories under control of the Russian government and in those, belonging to Poland.

In the Soviet period — till mid 1930s — the Khmelnytsky uprising theme was developed as the embodiment of the revolutionary movement of the masses. Later they approved an ideological scheme, describing Khmelnytsky's movement solely as a way to the «Pereyaslav Articles» and «reunion» with Russia. In fact, the great events in honour of the «300th anniversary of the reunification» in 1954 emasculated and «closed» that theme.

Novelty. The theme of the Khmelnytsky uprising is considered as a separate trend in visual arts; the article elucidates the main approaches to the interpretation of the liberation war events.

Practical significance. The results of the research can be used in developing the strategy of further studying the problems of Ukrainian identity in visual arts as well as in developing the concept of museum expositions, exhibitions, and culture and art projects.

Key words: Ukrainian visual arts, Khmelnytsky uprising in painting, Ukrainian historical painting.

Надійшла до редколегії 08.09.2016 р.

■ УДК 930.85(520):316.722

А. В. Ожога-Масловська, аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

ЯПОНІЗМ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Здійснюється огляд інтерпретацій терміна «японізм», розкриваються основні дискусійні питання, пов'язані з його використанням. Пояснюється ставлення Тошіо Ватанабе до терміна «японізм», викладено основні підходи в дослідженні японізму як феномену світового образотворчого мистецтва, узагальнюється досвід наукових розробок і виявляються лакуни у вивченні японізму в сучасній європейській науці.

Ключові слова: Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus, історія світового мистецтва, наукові дослідження.

А. В. Ожога-Масловская, аспирант, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

ЯПОНИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

Осуществляется обзор интерпретаций термина «японизм», раскрываются основные дискуссионные вопросы, связанные с его использованием. Объяснено отношение Тошио Ватанабэ к термину «японизм», излагаются основные подходы в исследовании японизма как феномена мирового изобразительного искусства, обобщается опыт научных разработок и выявляются пробелы в изучении японизма в современной европейской науке.

Ключевые слова: Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus, история мирового искусства, научные исследования.

A. V. Ozhoга-Maslovska, post-graduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

JAPONISME IN THE EUROPEAN SCIENTIFIC DISCOURSE

The article gives a review of the interpretations of the term «Japonisme», reveals principal debatable issues connected with its use. The author elucidates Toshio Watanabe's attitude to the term «Japonisme», sets forth the main approaches to the study of Japonisme as a phenomenon of the world visual arts, summarizes the experience of scientific research results and identifies the lacunae in the study of Japonisme in the modern European science.

Key words: Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus, history of the world art, scientific studies.

Постановка проблеми. Західні художники, зачаровані самотністю японської художньої традиції, ще із середини XIX ст. почали у своїх мистецьких пошуках використовувати досвід японських

митців, що вплинуло на розвиток усього світового мистецтва. Проникнення японської культури в суто національні художні традиції різних країн зумовило виникнення різноманітних художніх течій, напрямів та стилів у мистецтві. Сходознавці всього світу, зокрема і європейські, останні роки більше уваги приділяють цьому феномену, який дістав назву японізм. На цьому ґрунті в середовищі дослідників розгортаються наукові дискусії, аналіз яких дозволяє простежити поширення японізму в Європі в контексті використання досвіду японських митців у національних мистецьких традиціях різних країн. Аналіз європейської наукової думки допомагає розкрити певні явища національної художньої культури в широкому, загальноєвропейському контексті художнього осмислення японського досвіду.

Мета статті — визначити контур проблемного поля досліджень, пов'язаних з японізмом, та висвітлити досвід його вивчення в європейському науковому дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін японізм (фр.: Japonisme), що характеризує феномен поширення впливу японської культури на практично всі сфери мистецтва в Європі, виник ще в середині XIX ст. у Франції. Саме тому це культурне явище розглядають на прикладі Західної Європи кінця XIX — початку XX ст. Одним з перших досліджень японізму є праця Зігфріда Віхманна «Japonism: The Japanese influence on western art since 1858» («Японізм: японський вплив на західне мистецтво з 1858 р.»). Ця об'ємна збірка, опублікована вперше у 1980 р., містить значний обсяг візуального матеріалу в контексті порівняння японської та західної культур [20]. Майже одночасно опублікували свої праці Клаус Бергер «Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse» («Японізм у західному живопису від Уїстлера до Матісса») [8], Ямада Чисабуро «Japonism ein Art : An International Symposium» (матеріали міжнародного симпозіуму «Японізм в мистецтві») [17] та Сейджі Ошима «In Japonisme» («Японізм») [15]. У всіх згаданих працях використовується саме термін Japonisme.

Відомий англійський сходознавець професор Тошіо Ваганабе у своїй статті «Що таке японізм? Термінологія та інтерпретація» розшифровує немало термінів (Japonisme, Japonaiserie, Japonnerie, Japonism, Japonismus), що виникли майже одночасно. Науковець відмічає, що термін Japonisme винайшов Філіп Бюрті, французький арт-критик та колекціонер у 1872 р., і сам термін трактувався відносно вільно — як прояв японського впливу в багатьох сферах європейської культури [19].

Виникнення терміна Japonaiserie більшість дослідників пов'язують з братами Едмоном і Жюлем Гонкурами, а пізніше його застосовував Вінсент Ван Гог, що зафіксовано в його листах до брата Тео. Терміни

Japanisme та Japonaiserie використовувалися одночасно, однак, помічає Тошіо Ватанабе, Japonaiserie, зазвичай, згадувався у зв'язку з конкретними японськими витворами мистецтва або мотивами. Ймовірно, це пов'язано з численними японськими гравюрами укійо-е, що масово завозилися в Європу та стали предметом колекціонування.

Тошіо Ватанабе у своїй статті полемізує з американським істориком мистецтв Марком Роскілом, котрий висунув ідею, що один термін завжди передує іншому, і термін Japonaiserie, який позначає інтерес до декоративних, екзотичних властивостей японських мотивів, передує Japanisme. Марк Роскіл аргументує своє припущення тим, що інтерес до іншої культури (Japonaiserie) завжди попереджає реальне заглиблення в сенс японської художньої традиції — Japanisme. Але Тошіо Ватанабе подає історичні приклади використання, майже паралельно, цих двох термінів та обґрунтовує їх використання — Japonaiserie як позначення реальних японських художніх творів та мотивів, а Japanisme як проявлення японського впливу в художній культурі Заходу [19, с. 217].

Викликає інтерес і обґрунтування необхідності введення англійської інтерпретації французького терміна Japanisme. Тошіо Ватанабе вважає, що Франція остаточно втратила право вважатися епіцентром світового мистецтва і основні явища сучасної культури давно перетнули океан. Мистецькі феномени, що відбуваються в інших країнах, відрізняються від художніх процесів французького арт-простору, і введення англійського варіанта Japonism стало абсолютно закономірним, тому що Japanisme, як світовий феномен, допомагає іншим культурам пізнати власну ідентичність. [19, с. 210–214]. Учений вважає, що Japonism таким чином нейтралізує ефект Japanisme, який можна інтерпретувати як презентацію домінування французької течії в історії не тільки Japanisme, але й сучасного мистецтва. В обох випадках помітне ставлення до французької культури як провідної, а решти — як до маргінальних. Далі вчений підсумовує: «французи, звичайно, відіграли важливу роль у розвитку японського смаку на Заході, але, зазначивши феномен дискусії як Japonism, ми також намагаємося не надавати привілеїв першоджерелу. Наше явище має досить багато відмінностей від французького та претендує на свою власну ідентичність» [19, с. 219] — [переклад наш — А. О.–М.]

Методологічно важливими є праці Лізи Крахн «Диференціація впливів японської культури в середині XIX ст. у Франції» [12] та Наталії Ніколаєвої «Японія — Європа. Діалог в мистецтві» [4], у яких дослідниці не лише виявили паралелі між явищами японського та європейського мистецтва, але і визначили типи та рівні сприйняття японської художньої спадщини західними митцями.

Слід відзначити, що географія досліджень проявів японізму в європейських національних культурах поступово розширюється. На початку наукових розвідок з означеної теми науковців цікавили суто художні процеси Франції другої половини XIX — початку XX ст. та ретельний аналіз використання японського досвіду імпресіоністами та художниками їх кола. [8,12,15,20]. Однак останні роки сходознавчі центри Англії, Іспанії, Польщі, Чехії приділяють пильну увагу вивченню національних прояв японізму у своїх країнах. Центр транснаціонального Мистецтва, Ідентичності та Нації (Великобританія) під керівництвом Тошіо Ватанабе став одним із провідних центрів наукових досліджень японізму в Європі, що ініціює дослідницькі процеси в інших країнах проведення наукових симпозіумів з проблем японізму. Такою подією став III Міжнародний конгрес японістів, що відбувся у Кракові (Польща, 2010). Міжнародні симпозіуми та конференції, які створюють наукову платформу для відкритого діалогу та подальших досліджень, відбулися також у Токіо, 2015 (Міжнародний симпозіум «Сучасне мистецтво і північний Японізм») та Барселоні, 2013 (конференція «Японізм як захоплення японським мистецтвом»). Серед фундаментальних праць у зазначеному контексті слід відзначити монографії Анни Крол «Польський японізм» [13] та Пітера Сплавського «Японізм у польському образотворчому мистецтві (1885 — 1939)» [16].

Іспанський дослідник Річард Бру присвячує свою працю впливу японської гравюри укійо-е, а саме еротичної, на творчість Пабло Пікассо та художників його оточення [9]. Лукаш Коссовський у статті «Унікальні особливості польського японізму» підкреслює, що польські художники, на відміну від західних, котрі концентрували зусилля на пошуках нової живописної мови, часто досягали символічної виразності завдяки запозиченню своєрідних художніх засобів, властивих японській графіці: нехарактерної точки спостереження з висоти пташиного польоту, акценту на передньому плані, своєрідному кадрюванні та трактуванні візуального простору [11].

Ремінісценції японської графіки в українському модерні й авангарді простежує Ірина Тесленко в дисертації «Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини XX століття» та відзначає прояви японізму у творах представників українського авангарду Оксани Павленко, Василя Седяра, Вадима Меллера [7]. Ролі японської гравюри XVIII — XIX ст. укійо-е у творчій практиці художників петербурзького об'єднання «Мир искусства» присвячена праця Ганни Зав'ялової «Мир искусства. Японізм». Простежуючи шлях модерну в Росії на прикладі художньої та колекціонерської діяльності Ганни Остроумової-Лебедевої, Олександра Бенуа, Костянтина Сомова,

Мстислава Добужинського та Івана Білібіна, науковець здійснює, на наш погляд, достатньо поверховий аналіз. Так, підкреслюючи, що Костянтин Сомов «ніколи не звертався до художньої мови японських гравюр у своїй творчості, на відміну від його друзів із об'єднання «Мир искусства», автор, під час порівняння його робіт з гравюрами Кітагава Утамаро, підмічає, що «мирискусник» наділяє своїх героїнь розкосими, «японськими очима» [1, с. 52]. І це, на думку вченої, єдине звернення до досвіду майстрів японської ксилографії, що є унікальним [1, с. 57]. Хоча цікавішим є не пряме цитування Костянтином Сомовим образів і сюжетів, притаманних гравюрі укійо-е, а формування своєї пластичної мови за допомогою композиційних та живописних прийомів, що втілювали японські майстри ксилографії: роль лінії та кольорової плями, яка надає тлу самостійного змісту.

На думку деяких науковців, на національні особливості японізму в різних культурах вплинули політико-історичні умови, що склалися в Європі на початку ХХ ст. Лукаш Коссовський, аналізуючи своєрідність польського японізму на межі ХІХ–ХХ ст., відзначає консервативність тогочасного польського мистецтва, що пов'язано з політичним становищем країни, де кожен вплив ззовні розглядався як замах на національну ідентичність. У цій історичній ситуації польське мистецтво було захищено від безпосередніх застосувань будь-яких зовнішніх художніх рішень. Дослідник підкреслює, що унікальність польського японізму полягає в тому, що, на відміну від західного мистецтва, прояви означеного культурного феномену неможливо відділити від історичного контексту [11]. Цю думку поділяє і дослідник японізму Пітер Сплавський, котрий у своїй монографії визначає хвилю інтересу до японської культури, що відбулася у 1904 р. та була спровокована російсько-японською війною, коли раптово Японія виявилась потужним союзником Польщі проти царської Росії. «Період польського захоплення Японією підживлювався надіями на довгоочікувану політичну і культурну незалежність. Це прагнення породило політично заряджений *Japonisme*» [16:35] — [переклад наш — А. О.–М.]. Близькі думки щодо проявів японізму в СРСР висловлює український мистецтвознавець Світлана Рибалко, яка вбачає в поширенні інтересу до країни Сонця, що Сходить один із засобів «втечі від світу» [6].

Сумнівними історико-культурними причинами пояснює поширення японізму в сучасній Росії Ганна Іпатова: «Захід сьогодні переживає цивілізаційну кризу, причина якого — утрата духовної основи, зокрема християнства. Своєрідною реакцією масової свідомості на це став підвищений інтерес до Сходу, на тлі якого особливо виокремлюється інтерес до Японії, який навіть набув термінологічних позначень: «японофілія», «японізм», «жапонізм» [2, с. 2].

Єва Мачотка проблему японізму аналізує в контексті ідентичності в статті «Японізм як Я та Інший: побудова національної ідентичності — Кацусіка Хокусай та Фелікс Мангха Ясенський» [14]. Ця праця досліджує два різні методи формування національної ідентичності на основі поняття «Japaneseness». В обох випадках національна ідентичність, як концептуальна конструкція національних держав, що розвиваються, розглянута в контексті образотворчого мистецтва.

Як міфологізоване, синтетичне бачення «зі сторони» визначає поняття «Образ Японії» Василь Молодяков у дослідженні «Образ Японії в Європі та Росії в другій половині XIX– початку XX ст.» та виокремлює дві його складові — міф про «мальовничу Японію» і міф про «жовту небезпеку», які сформувалися хронологічно в різні часи [3]. Тему «образу Японії» досліджує і Аріадна Попова, котра здійснює спробу розкрити «своєрідність російського суспільства у сфері уявлень, що існують про Японію в суспільно-публіцистичній, художньо-культурній, науково-історичній думку Росії» [5].

На відміну від живопису та графіки, до яких звертаються більшість науковців, дослідження пластичних об'єктів у контексті японізму, є, радше, винятком. Відзначмо відчутний вплив японської художньої традиції на скляну продукцію в Чехії, що простежується в копіюванні з японських оригіналів форм та мотивів, Маркета Ханова в статті «Japonisme i Japonaiserie u Cechii (1880–1920)». Науковець підкреслює, що трафаретні малюнки та квіткові сюжети школи Рімпа (катагамі) набули відображення в мистецтві кераміки чеських художників-модерністів [10].

Висновки. Отже, японізм, як феномен світової культури, є предметом наукової полеміки, а сам термін японізм ще і нині є предметом гострих дискусій, серед яких можна назвати такі питання: походження терміна, його інтерпретація (Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus) та використання, національні особливості термінології. Щодо походження терміна японізм, дослідники не виявили суттєвих розбіжностей і роль Філіпа Бюрті та братів Едмона та Жюля Гонкурів у винайденні поняття не заперечується, на відміну від дискусії про первинність та пріоритет у використанні термінів (Japonisme чи Japonaiserie). Більшість учених визнають Japonisme терміном, що набув найбільшого поширення та визначається як «долученість до всього японського». Англійський сходознавець Тошіо Ватанабе наполягає на необхідності введення нових термінів, що відображають національні особливості японізму (Japonism) у зв'язку з утратою Францією домінуючої ролі у світової культури.

Під час аналізу наукових розвідок японізму в художніх культурах різних країн Європи виявлені такі тенденції: більшість учених відзначають запозичення європейськими митцями таких прийомів, як площинність зображення, роль лінії та кольорової плями, використання високої точки сходу, що заклали основу багатьох сучасних інновацій у живопису; переважна більшість наукових розвідок на обрану тему стосується періоду кінця XIX — початку XX ст., де фахівці ретельно досліджують вплив японізму на творчість імпресіоністів, художників авангарду, простежують у мистецтві модерну. Однак проблема японізму в сучасних європейських художніх культурах є недослідженою. Поодинокі фахові видання є радше винятком.

Останні роки науковий дискурс з проблем японізму набув «другого дихання» завдяки міжнародним симпозиумам японістів (2010 р. у Кракові, 2013 р. в Барселоні), що засвідчили актуальність проблематики японізму та висвітлили його характерні ознаки в різних європейських культурах. Науковці підкреслюють роль європейських приватних та музейних колекцій японського мистецтва для формування художнього смаку та мистецьких запозичень.

Дослідники японізму стверджують, що на цьому явищі позначилися і й історико-культурологічні особливості різних країн. У Польщі, наприклад, у зв'язку з національно-патріотичним рухом за збереження власної ідентичності наприкінці XIX — початку XX ст., прояви японізму не були так яскраво проявлені, як у темпераментній Іспанії чи відкритій, волелюбній Франції. Таким чином, науковий дискурс на означену тему виявив, що японський мистецький досвід, запозичений європейськими митцями, що поєднався з місцевою традицією різних країн, започаткував нові художні тенденції як європейського мистецтва загалом, так і національних культур в освідомленні власної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Завьялова А. Е. Мир искусства. Японизм. Серия «Художественные стили, направления, объединения» / А. Е. Завьялова. — М. : БукСМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2014. — 96 с., ил.
2. Ипатова А. А. Мода на Японию как социокультурный феномен современного российского общества : автореферат дисс. кандид. ... «Теория и история культуры» / А. А. Ипатова. — М., 2010. — 24 с.
3. Молодяков В. Э. Образ Японии в Европе и России второй половины XIX — начала XX / В. Э. Молодяков. — М. : Ин-т востоковедения РАН, 1996. — 182 с.
4. Николаева Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве / Н. С. Николаева. — М. : Изобраз. искусство, 1996. — 400 с.

5. Попова А. А. Формирование образа Японии в Российском общественном сознании, XVII — первая четверть XX вв. : автореф. диссерт. ... / А. А. Попова. — Краснодар, 2001. — 24 с.
6. Рибалко С. Б. Традиційне вбрання в семантичному просторі японської культури : монографія / С. Б. Рибалко. — Харків : ХДАК, 2013. — 300 с.
7. Тесленко І. О. Орієнталізм в українському образотворчому мистецтві першої третини XX ст. : автореф. дисерт. канд. мистецтвозн. ... / І. О. Тесленко. — Харків : ХДАДМ, 2006. — 20 с.
8. Berger Klaus. Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse [Електронний ресурс] / Klaus Berger // Cambridge University Press, Cambridge, 1992. — 397 р. Режим доступу : http://www.jstor.org/stable/132802?loggedin=true&seq=1#page_scan_tab_contents. — Назва з екрана.
9. Bru Ricard. Ukiyo-e and Japonism in the young Picasso's circle [Електронний ресурс] / Ricard Bru. — 182–189 pp. Режим доступу : http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/temporals/imatges-secretes/japonismo_ENG.pdf. — Назва з екрана.
10. Hanova Marketa. Japonisme and Japoniserie in the Czech Lands (1880s–1920s) / Marketa Hanova // Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations. — Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun, 2012. — pp. 261–266.
11. Kossowski Kukasz. The unique quality of Polish Japonisme/ / Kukasz Kossowski // Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations. — Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun. — 2012. — pp. 235–239.
12. Krahn Lisa. A Differentiation of Influences of Japanese Culture in Mid-nineteenth Century France. [Електронний ресурс] / Lisa Krahn // Undergraduate Review. — Vol. 4: Iss. 1. — Article 7. — 1991. — pp. 34 Режим доступу : [43http://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=rev](http://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=rev). — Назва з екрана.
13. Krol Anna. Polish Japonism: Manggha Museum of Japanese Art & Technology / Anna Krol. — Krakow, 2011. — 332 p.
14. Machotka Ewa. “Japaneseness” as Self and Other: Constructing National Identity — Katsushika Hokusai and Feliks Manggha Jasienski / Ewa Machotka. — Civilisation of Evolution, Civilisation of Revolution: Metamorphoses in Japan 1900 — 2000: — Museum of Japanese Art & Technology Manggha. — Krakow, 2009. — pp. 302–316.
15. Oshima Seiji. Japonisme / Seiji Oshima. — Tokyo: Bijyutu-sha, 1980.
16. Splawski Piotr. Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 — 1939) [Електронний ресурс] / Piotr Splawski // PhD thesis. — University of the Arts London, 2013, 417 p. il. Режим доступу : http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/1/Splawski_Piotr.pdf. — Назва з екрана.
17. Yamada Chisaburo. Japonisme in Art: An International Symposium / Chisaburo Yamada, Tatsuji Omori. — Kodansha International Ltd and Committee for the Year 2001, Tokyo, 1980.

18. Watanabe Toshio. Forgotten Japonisme [Електронний ресурс] / Toshio Watanabe // La creación artística como puente entre Oriente y Occidente. — Grupo de Investigación Completense Arte de Asia, Grupo de Investigación ASIA. — Madrid, 2012. Режим доступа : <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5686/>. — Назва з екрана.
19. Watanabe Toshio. What is Japonisme? Terminology and interpretation / Toshio Watanabe. — Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations. Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun, 2012. — с. 215–218.
20. Wichmann Sigfried. Japonism: The Japanese influence on western art since 1858 / Sigfried Wichmann. — London, 1981.

References

1. Zavalova A. E. Mir iskusstva. Yaponizm. Seriya «Khudozhestvennyye stili. napravleniya. obyedineniya» / A. E. Zavalova. — M. : BuksMArt. NII teorii i istorii izobrazitelnykh iskusstv Rossiyskoy akademii khudozhestv, 2014. — 96 s., il.
2. Ipatova A. A. Moda na Yaponiyu kak sotsiokulturnyy fenomen sovremenogo rossiyskogo obshchestva : avtoreferat diss. kandid. ... «Teoriya i istoriya kultury» / A. A. Ipatova. — M., 2010. — 24 s.
3. Molodyakov V. E. Obraz Yaponii v Evrope i Rossii vtoroy poloviny XIX — nachala XX / V. E. Molodyakov. — M. : In-t vostokovedeniya RAN, 1996. — 182 s.
4. Nikolayeva N. S. Yaponiya — Evropa. Dialog v iskusstve / N. S. Nikolayeva. — M. : Izobraz. Iskusstvo, 1996. — 400 s.
5. Popova A. A. Formirovaniye obraza Yaponii v Rossiyskom obshchestvennom soznanii. XVII — pervaya chetvert XX vv. : avtoref. dissert. ... / A. A. Popova. — Krasnodar, 2001. — 24 s.
6. Rybalko S. B. Tradytiine vbrannia v semantychnomu prostori yaponskoi kultury : monohrafiia / S. B. Rybalko. — Kharkiv : KhDAK, 2013. — 300 s.
7. Teslenko I. O. Oriientalizm v ukrainskomu obrazotvorchomu mystetstvi pershoi tretyny XX st. : avtoref. dysert. kand. mystetstvozn. ... / I. O. Teslenko. — Kharkiv : KhDADM, 2006. — 20 с.
8. Berger Klaus. Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse [Електронний ресурс] / Klaus Berger // Cambridge University Press, Cambridge, 1992. — 397 p. http://www.jstor.org/stable/132802?loggedin=true&eq=1#page_scan_tab_contents
9. Bru Ricard. Ukiyo-e and Japonism in the young Picasso's circle. [Електронний ресурс] 182–189 pp. http://www.bcn.cat/museupicasso/en/exhibitions/temporals/imatges-secretes/japonismo_ENG.pdf
10. Hanova Marketa. Japonisme and Japonaiserie in the Czech Lands (1880s–1920s) / Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations: — Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun, 2012. — pp. 261–266.

11. Kossowski Kukasz. The unique quality of Polish Japonisme/ Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations: — Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun. — 2012. — pp. 235–239.
12. Krahn Lisa. A Differentiation of Influences of Japanese Culture in Mid-nineteenth Century France. [Електронний ресурс] Undergraduate Review: Vol. 4: Iss. 1, Article 7, 1991, pp. 34–43 <http://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=rev>
13. Krol Anna. Polish Japonism: Manggha Museum of Japanese Art & Technology. Krakow, 2011. — 332 p.
14. Machotka Ewa. “Japaneseness” as Self and Other: Constructing National Identity — Katsushika Hokusai and Feliks Manggha Jasienski / Civilisation of Evolution, Civilisation of Revolution: Metamorphoses in Japan 1900 — 2000: — Museum of Japanese Art & Technology Manggha. Krakow, 2009. — pp. 302–316.
15. Oshima Seiji. Japonisme / Seiji Oshima. Tokyo: Bijyutu-sha, 1980.
16. Splawski Piotr. Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 — 1939) [Електронний ресурс] / Piotr Splawski // PhD thesis, University of the Arts London, 2013, 417 p. il. http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/1/Splawski_Piotr.pdf
17. Yamada Chisaburo. Japonisme in Art: An International Symposium / Chisaburo Yamada, Tatsuji Omori // Published by Kodansha International Ltd and Committee for the Year 2001, Tokyo, 1980.
18. Watanabe, Toshio (2012) Forgotten Japonisme. In: La creación artistica como puente entre Oriente y Occidente. [Електронний ресурс] Grupo de Investigación Completense Arte de Asia, Grupo de Investigación ASIA, Madrid <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5686/>
19. Watanabe Toshio. What is Japonisme? Terminology and interpretation / Art of Japan, japanisms and polish-japanese art relations: Polish institute of World Art Studies & Tako Publishing House Torun, 2012. — с. 215–218.
20. Wichmann Sigfried. Japonism: The Japanese influence on western art since 1858. London, 1981

■ UDC 930.85(520):316.722

Ozhoha-Maslovska A. V., post-graduate student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv
allamaslovska@list.ru

JAPONISME IN THE EUROPEAN SCIENTIFIC DISCOURSE

The aim of the article is to outline the main approaches to the study of Japonisme as a phenomenon of the world visual arts.

Research Methododology. The methods used in the paper are ones of textual, critical, and comparative analysis.

Results. Japonisme, present in art practices of various countries of the world, attracts attention of the Ukrainian and foreign specialists. The term Japonisme itself, invented by the French artists Philippe Burty and Felix Bracquemond, is now fiercely debated. The following questions are actively discussed within the European academic milieu: the origin of the term, its interpretations (Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus), and use. By Japonisme, most of the scholars mean «ardour for everything Japanese», extending this term to the objects of visual arts, created under the influence of that ardour. The British orientalist Toshio Watanabe considers necessary to introduce the terms that reflect national features of Japonisme in view of the fact that France has lost its dominant role in the world culture.

In the total works dealing with problems of Japonisme, architecture, painting and graphic arts are prioritized, while decorative and applied arts are mostly considered in general studies. The chronological limitedness of scientific search is also noted: most specialists fix their attention on the art of the late 19th and early 20th century, while modern Japonisme is an object of specific local research.

Novelty. The paper summarizes all the experience obtained by the modern science in the study of Japonisme.

The practical significance. The results of the study can be used in further research of Japonisme as a phenomenon of the world art and in the elaboration of respective syllabi and art exhibitions.

Key words: Japonisme, Japonaiserie, Japonism, Japonismus, history of the world art, scientific studies.

Надійшла до редколегії 25.08.2016 р.

■ УДК 7.027 (477) : 73. 03 (520)

С. Б. Рибалко, доктор мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА МАЛИХ ФОРМ У КОНТЕКСТІ НОВОЇ ХВИЛІ ЯПОНІЗМУ

Наведено огляд публікацій щодо української скульптури малих форм кінця ХХ — початку ХХІ ст. Виявлено основні джерела «японського впливу» на творчість українських різьбярів. Простежено еволюцію їхньої творчості від наслідування японських моделей, сюжетів, образів, засобів художньої виразності до розробки авторських моделей та інтерпретації класичних сюжетів. Констатовано діалогічність нової хвилі японізму.

Ключові слова: українська скульптура малих форм, японізм, нецке, окімоно.

С. Б. Рыбалко, доктор искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

УКРАИНСКАЯ СКУЛЬПТУРА МАЛЫХ ФОРМ В КОНТЕКСТЕ НОВОЙ ВОЛНЫ ЯПОНИЗМА

Приведен обзор публикаций относительно украинской скульптуры малых форм конца ХХ — начала ХХІ ст. Виявлены основные источники «японского влияния» на творчество украинских резчиков. Прослежена эволюция их творчества от воспроизведения японских моделей, сюжетов, образов, средств художественной выразительности до разработки авторских моделей, интерпретации классических сюжетов. Констатируется диалогический характер новой волны японизма.

Ключевые слова: украинская скульптура малых форм, японизм, нэцкэ, окимоно.

Svitlana Rybalko, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

UKRAINIAN SCULPTURE OF SMALL FORMS IN THE CONTEXT OF A NEW WAVE OF JAPONISME

The article gives a review of publications on Ukrainian sculpture of small forms in the late 20th — early 21st century, elicits the main sources of the "Japanese influence" on the creative work of Ukrainian carvers. It also retraces the evolution from imitating Japanese models, subjects, images, means of artistic expression to the development of the author's own models, interpretation of classical subjects, states the dialogical nature of the new wave of japonisme.

Key words: Ukrainian sculpture of small forms, japonisme, netsuke, okimono.

Постановка проблеми. Нова хвиля японізму на Заході зазвичай пов'язана з поширенням серед молоді США і звідти на європейському континенті таких явищ, як аніме, косплей, японська кухня. Однак, як і в попередні часи, сучасний японізм має подвійну сутність — він відіграє роль одного з напрямів масової культури і водночас утворює унікальний тренд у професійно-мистецькій галузі. В Україні, як і в багатьох інших країнах пострадянського простору, перші ознаки оновленої версії японізму виявилися на ціле десятиліття раніше, ніж у західному світі, і найвиразніше це відбулося саме в скульптурі малих форм. Тому аналіз мистецької практики України в зазначеній галузі набуває актуальності в контексті вивчення загальних художніх процесів, що відбуваються в країні, та мистецького діалогу між Сходом та Заходом.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед опублікованих праць, присвячених загальній історії нецке, лише в деяких виданнях містяться спостереження щодо розвитку цього виду японської мініатюрної скульптури в художніх практиках країн Заходу. Серед них — публікації подружжя колекціонерів Кінсі [6], Тетяни Яхіро [8], Галини Біленко [1], в яких документуються нові імена та твори, які згодом формуватимуть історію нецке за межами Японії, стверджується цінність живої традиції нецке. Так, Тетяна Яхіро відзначає розширення сюжетно-тематичного репертуару сучасних японських нецке під впливом Західної традиції. Галина Біленко в статті до виставки «Нецке поза часом», посилаючись на думку колишнього президента Асоціації нецке Японії Кенго Секідо (1926 — 2008), стверджує цінність сучасних творів: «Методи виготовлення нецке поліпшувалися з часом так, що сьогодні жанр «сучасні нецке» визначається як найдосконаліша художня форма та якісний конкурент і навіть, в окремих випадках, перевершує роботи періоду Едо (Золота доба нецке). Нецке, що спочатку використовувалися як повсякденний аксесуар кімоно, нині, через чотириста років, визнані чудовими витворами мистецтва» [1, с. 10].

Публікація каталогу сучасних нецке з колекції Його Високості Принца Такамадо (1954–2002) не тільки певною мірою вирішує проблему місця сучасних нецке в історії мистецтва, а й через наведені твори Олександра Деркаченка актуалізує діалог японського та українського мистецтва [5, с. 74–75].

Окремий підрозділ кандидатської дисертації Юлії Тормишевої присвячений саме українським майстрам нецке [3]. Дослідниця наводить найвідоміші на той час імена та твори, розглядаючи їх у контексті збереження та специфіки нецке як важливої складової японської художньої спадщини.

Жодним чином не спростовуючи аргументованості дослідницьких позицій попередників, відзначимо доцільність оновлення підходів щодо вивчення феномену швидкої адаптації нецке в зарубіжній і зокрема українській арт-практиці. Як нова дослідницька парадигма пропонується вивчення нецке в тісному зв'язку з іншими видами японської скульптури малих форм — одного з напрямів сучасного японізму.

Мета статті — висвітлити причини формування інтересу саме до скульптури малих форм на першому етапі нової хвилі японізму, визначити основні тенденції її розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Японський вектор у мистецтві незалежної України вперше позначився на початку 1990-х рр. Протягом десятиріччя до нецке як виду японської мініатюрної скульптури звертаються художники, аматори-самоуки, майстри декоративно-ужиткового мистецтва. І потяг самих майстрів до японської традиційної скульптури, і реакція українського суспільства на першу виставку робіт «українських «нецукеші»^{*} засвідчили неабиякий інтерес до японської культурної спадщини. Цей інтерес посилювався інформаційним голодом, спричиненим політикою Холодної війни, внаслідок чого відомості про культуру країн імперіалістичного блоку надходили надто обмежено. Радянським громадянам пропонували переклади переважно середньовічної японської літератури, рідкісні видання японської гравюри з музейних колекцій СРСР як прояв «демократизації японського суспільства», ідеологічно безпечне мистецтво орігамі. Останнє, разом з оповіданням про жертву американського мілітаризму дівчинку Сасаки Садако (1943–1955), завдяки радянським методистам, пропонувалося для ознайомлення в молодших класах середньої школи.

Іншим важливим джерелом, що живив інтерес до Японії, були різноманітні напівлегальні та заборонені тексти й практики, наприклад, надруковані англійською мовою праці Дайсецу Судзукі (1870–1966) про дзен-буддизм, які перебували в режимі «спеціального збереження» в головних бібліотеках СРСРЮ, а після відміни цензури в 1990-ті зазнали кілька перевидань, зокрема і в Україні (1992). Криза офіційної ідеології та разом із нею матеріалістичної філософії сприяла успіху видань творів славнозвісного теоретика дзен-буддизму. Гуманітарна інтелігенція з ентузіазмом сприйняла ідеї спонтанної, нерациональної творчості й уявлення про символічні підтексти японського мистецтва.

Творчість Акіра Куросава (1910–1998), кінострічки з майстром карате Брюсом Лі, що потайки переглядали на домашніх відеоманітофонах громадяни «країни рад», та звістки про викриті групи забороненого карате формували неабиякий інтерес до бойових мистецтв

і самурайської культури. Дві вітчизняні мелодрами «Москва — любов моя» (1974) і «Мелодії білої ночі» (1976), разом із зазначеними вище джерелами інформації, фактично визначали контури сприйняття Японії та японської культури в цілому, як екзотичної, сповненої витонченої краси та сили духу. Завершенням формування образу Японії радянських часів став вихід на телеекрани детективного серіалу «Канікули Кроша», за однойменною повістю Анатолія Рибаківа (1911–1998). Телеглядачі, затамувавши подих, спостерігали детективну історію, що розгорталася навколо колекції нецке. Крупним планом на телевізійних екранах з'являлися мініатюрні фігурки зі збірки відомого сходознавця професора Сергія Варшавського (1906–1980), яку згодом учений передав до колекції Державного Ермітажу.

Не буде перебільшенням твердження, що ця стрічка сприяла масовій популяризації як нецке, так і мистецтва Японії загалом. Згідно з опитуванням, саме ті колишні глядачі «Канікул Кроша» згодом стали різьбярками, колекціонерами та шанувальниками мистецтва нецке. Видання російським японістом Михайлом Успенським (1953–1997) першої в російськомовному просторі монографії, присвяченої мистецтву нецке, і невдовзі — каталогу ермітажної колекції нецке [4] мало вже підготовлену читачку аудиторію. Каталог став своєрідним підручником як для початківців-збирачів, так і для аматорів-різьбярів. Тому закономірно, що в країнах колишнього СРСР нова хвиля японізму мала підкреслено інтелектуальний та мистецький вимір і найвиразніше виявилася в мініатюрній скульптурі.

Ретроспективний аналіз понад тридцятирічного розвитку японських видів мініатюрної скульптури в Україні дозволяє виявити певні тенденції, зумовлені особливостями інформаційних джерел та професійної підготовки певної когорти майстрів. Так, протягом 1990-х рр. у центрі уваги українських різьбярів перебували нецке, привабливість яких пояснювалася не лише згаданою вище романтизацією цього виду мініатюрної скульптури, а й винахідливістю, віртуозністю японських майстрів, що перетворили звичайний брелок на мініатюрну скульптуру, адже перша когорта українських «нецукеші» — переважно фахівці з приватних ювелірних фірм. Однак експериментування в галузі нецке ускладнювалося надто обмеженим доступом до інформаційних джерел. Каталог ермітажних нецке та досвід у галузі мініатюри були єдиними посібниками для нецкеїстів-початківців. Тому тогочасні твори українців — це спроби «копіювання» каталожних нецке. Про повноцінне відтворення японських зразків не йшлося, оскільки каталог репрезентував фігурки лише з одного ракурсу, тому її вигляд з інших боків майстрам доводилося домислювати самостійно, що зазвичай зовсім не відповідало початковій моделі і не наближало до

розуміння специфіки нецке. На цьому етапі ентузіазму в опануванні екзотичних форм і сюжетів було більше, ніж досягнень.

Водночас, були й нечисленні винятки. Олександр Деркаченко (нар. 1964), котрий у другій половині 1990-х рр. розпочав активну співпрацю з представниками Міжнародної асоціації нецке (International Netsuke Society), мав змогу вивчати кращі взірці цього виду мистецтва, досвід японських та європейських майстрів. Тому в 1999 р. 15 робіт майстра були репрезентовані в Чикаго на Міжнародній конвенції нецке.

Власне, з виходом українського різьбяр у світове співтовариство нецке й розпочинається новий етап у розвитку цього виду мистецтва в Україні. Заснування у 2002 р. на чолі з Олександром Деркаченком української асоціації нецке дозволило об'єднати різьбярів України та через поширення контактів з міжнародною спільнотою майстрів і колекціонерів по-новому осмислити японський досвід та власні шляхи творчості. Спільні виставки членів Асоціації сприяли популяризації нецке. Так, саме під впливом першої виставки «Нецке поза часом», що відбулася в приміщенні Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, до лав нецкеїстів долучилися нові різьбяр, серед яких нині найвідоміші Адрій Шилов (нар. 1966), Анатолій Тарапака (нар.1951).

Розвиток мережі інтернет та різноманітних інтернет-сервісів суттєво розширив інформаційний простір. На відміну від 1990-х рр., де коло інформаційних носіїв обмежувалося чорно-білими фото каталогу Михайла Успенського та гіпсовими «копіями» нецке, наприкінці 2000-х рр. різьбярі в процесі розробки будь-якої моделі могли швидко скласти якісну джерельну базу, відвідуючи сайти музеїв та колег по всьому світі, замовляючи ілюстровані видання кращих колекцій. Саме в цей час набули широкого міжнародного визнання українські різьбяр нецке. Твори Сергія Осипова (нар. 1968) та Олександра Деркаченка прикрашають колекцію Його Високості принца Такамадо (нині колекція передана до фондів Токійського національного музею). Роботи Олександра Дорошенка, Анатолія Тарапаки, Галини Мудровської (нар. 1963) мають попит серед колекціонерів України та інших країн Європи.

Важливою подією стало заснування в межах Міжнародної асоціації нецке Секції країн СНД на чолі з відомим колекціонером та громадським діячем Борисом Філатовим (нар. 1972). На відміну від Української секції, яка згуртувала переважно різьбярів, секція країн СНД об'єднала як художників, так і колекціонерів, дилерів, науковців і всіх, хто цікавиться японськими мініатюрами. Товариство друкує «Нецке етс» (нині видано 8 номерів), здійснює допомогу й підтримку різьбяр та колекціонерам через сайт і однойменний форум. Окремі

гілки форуму призначені для різьбярів, де вони представляють свої роботи, висловлюють поради щодо композиційних рішень та технічних прийомів. У поєднанні з розділами форуму, де викладаються фото колекцій нецке, текстові матеріали, присвячені різноманітним питанням японської культури та мистецтва, форум почав виконувати функції віртуальної «школи». Від 2014 р. (за зрозумілих причин) українці у виставкових та видавничих проектах асоціації практично не брали участі. Проте залишився форум, який і нині виконує важливу функцію обміну досвідом між шанувальниками нецке з усіх регіонів світу.

Водночас, якісні зміни в інформаційному просторі дозволили суспільству не лише поглибити знання про нецке, а й ознайомитися зі строкатою картиною японського ремісництва загалом. Горизонти уявлень про японське мистецтво різьблення постійно розширюються, майстри опановують інші типи нецке — манджю, рюса, звертаються до інро та сагемоно.

Протягом 2000-х рр. відбулося 6 виставок окімоно, організованих відомим українським колекціонером Олександром Фельдманом (нар. 1960). Видання каталогів виставок, проведені в їх межах майстер-класи з традиційних японських мистецтв і, особливо, майстер-клас відомого японського різьбяра Комада Рюші (нар. 1934), сприяли популяризації інтер'єрної скульптури, яка більше властива українському художньому досвіду. Деякі майстри, котрі копіювали нецке в 1990-ті рр., нині створюють окімоно, інтерпретуючи японські сюжети в розгорнутіших скульптурних композиціях. Уособлює цю тенденцію Йо-сиф Епштейн (нар. 1956), чії ранні твори за японською тематикою являли непрофесійні копії нецке, проте в різьблених фігурках 2000-х рр. можна бачити цілком авторські, жартівливі інтерпретації відомих сюжетів, що зацікавлюють як оригінальністю задуму, так і віртуозним рівнем майстерності (наприклад, Хотей з футбольним м'ячем). Слід зазначити, що інтуїтивно майстер зрозумів важливу особливість японського мистецтва — любов до несподіваних, часто іронічних інтерпретацій усталених сюжетних схем.

Серед сучасних інтерпретацій класичних образів та сюжетів слід відзначити й активне звернення до портретів-інспірацій, коли японський персонаж набуває рис обличчя замовника або іншої відомої в Україні особи.

Відзначимо, що значна частина українських нецке належить до цього виду мініатюрної скульптури доволі умовно. Висвердені хімотоші (отвори для шнурівки), радше за все, є формальними і більшість нецке — витвори мистецтва, мініатюрна скульптура, ніж брелоки і в цьому сенсі значно споріднені з окімоно. Однак слід зауважити, що

подібні процеси відбуваються й на батьківщині цього виду мистецтва. Японські майстри-нецукеші наприкінці XIX — початку XX ст., з огляду на поступове падіння попиту на нецке своїх співвітчизників, почали до виготовляти окімоно, а після Другої світової війни, під впливом неабиякої зацікавленості західних колекціонерів, відновили різьблення нецке, але в мистецькій формі, з підкреслено високим рівнем декоративно-пластичного рішення при умовній функціональності. Більше того, вищим рівнем майстерності вважається розробка такої моделі, де отвори сформовані композиційно, без штучного свердління хімотоші. Останнє красномовно свідчить про перевагу естетичних якостей над функціональними в сучасному мистецтві нецке, що й зумовлює дискусії щодо доцільності використання термінів «дрібна пластика» або «мініатюрне різьблення у формі нецке» до творів сучасних нецукеші [7].

Поширення відеокопій кінострічки американського режисера Едварда Цвіка «Останній самурай» (2003) у поєднанні з розвитком спортивних клубів японських видів двобою (айкідо, сумо) позначилися на тематиці творів українських майстрів. Самураї в обладунку, під час боротьби, сумоїсти, майстри меча відбилися в нецке й окімоно Олега Дорошенка (1966), Олексія Ящука (1966). У згаданому контексті відзначимо й бронзові статуетки харків'янина Катіба Мамедова (нар. 1963), які стали не лише даниною захопленню самурайською темою, а й продемонстрували японський досвід в галузі професійної станкової скульптури. Заслужують на увагу й експерименти майстра, спрямовані на досягнення ефекту техніки шякудо, що надають неповторного декоративного звучання японським мусянджевим окімоно кінця XIX ст.

Узагальнюючи аналіз впливу японської традиції скульптури малих форм на творчість українських майстрів, відзначимо подвійність цього явища. Японське мистецтво різьблення і скульптури з бронзи розвивалося під значним впливом європейської художньої системи від кінця XIX і протягом усього XX ст. Це позначилося і в європейських сюжетах, і в реалістичному трактуванні зображень людей, увазі до пластичного моделювання форми. Отже, звертаючись у пошуках оновлення художньої мови до японських творів кінця XIX — початку XXI ст., майстри збагачують власну традицію.

Крім того, поживавився й безпосередній обмін досвідом. Міжнародні конвенції нецке, які збирають колекціонерів та різьбярів усього світу, сприяють обігу ідей, думок, досвіду. Так, за свідченням Сергія Осипова, звернутися до певних сюжетів порадила Її Високість принцеса Такамадо-но-мія (нар. 1953), котра очолює японську секцію Міжнародної асоціації нецке. Прикладів можна наводити й більше,

але вважаємо необхідним підкреслити, що нині тепер, з новою хвилею японізму, можна стверджувати про наявність мистецького діалогу між Сходом та Заходом, на відміну від «класичного» японізму, що був одностороннім віддзеркаленням художньої культури Японії в європейській художній свідомості.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що саме скульптура малих форм стала тією галуззю мистецтва, де європейський японізм набув нового виміру, еволюціонувавши від простого наслідування японських сюжетів, композиційних схем та підходів у передачі форм і фактур до розробки власних мотивів та образів, винайдення авторських прийомів і технік різьблення.

Розвиток українського різьблення в контексті нової хвилі японізму свідчить про поступовий вихід за межі нецке як виду мініатюрної скульптури з відповідними композиційними та пластичними обмеженнями. Окімоно і пластично інтерпретовані предмети декоративно-ужиткового мистецтва виявилися актуальнішими в місцевих умовах, ніж нецке, які є передусім елементом японського вбрання і тому мають значно менше коло замовників. Серед різновидів нецке в українській арт-практиці найбільшого поширення набули катаборі, мандзю, рюса. Розвиток інтернету суттєво розширив інформаційний простір різьбярів, що зумовило звернення до таких форм, як іро, сагемоно.

Суттєвою відмінністю нового етапу японізму в галузі мініатюрної скульптури є його діалогічність.

Список використаних джерел

1. Биленко Г. И. Нэцкэ вне времени : [буклет выставки] / Г. И. Биленко. — Киев : Музей искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, 2003. — 10 с.
2. Деркаченко А. Нэцкэ. Миниатюрные скульптуры из Украины : [Каталог] / А. Деркаченко. — Киев, 2002. — 60 с.
3. Тормишева Ю. О. Японська мініатюрна пластика (нецке) кінця XIX — початку XXI століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Ю. О. Тормишева. — Харків : Б. в., 2012. — 20 с.
4. Успенский М. В. Нэцкэ в собрании Государственного Эрмитажа: Альбом-каталог / М. В. Успенский. — СПб. : Славия, 1994. — 423 с.
5. NHN Princess Takamado Hisako. Netsuke : The Prince Takamado Collection / NHN Princess Takamado. — Tokyo, Tokyo National Museum, 2011. — 96 p.
6. Kinsey M. Living Masters of Netsuke / Miriam Kinsey. — Kodansha International, 1984. — 232 p.
7. Satton Weems S. Outsiders on Insider Track : The Gaijin Role in Netsuke Art [Електронний ресурс] / Sarah Satton Weems. — Режим доступу : http://www.netsukeonline.org/htm/gaijin_role.html. — Назва з екрана.

8. Yahiro T. On the Problem of Iconographical Changes in Contemporary Netsuke [Електронний ресурс] / Tatiana Yahiro. — Режим доступу : http://www.iajs.net/newsletters_no10/11.Yahiro.pdf. — Назва з екрана.

References

1. Bilenko G. I. Netske вне времени: [buklet vystavki] / G. I. Bilenko. — Kiyev: Muzei iskusstv im. Bogdana i Varvary Khanenko, 2003. — 10 s.
2. Derkachenko A. Netske. Miniaturnyye skulptury iz Ukrainy : [Katalog] / A. Derkachenko. — Kiyev. 2002. — 60 s.
3. Tormysheva Yu. O. Yaponska miniatiurna plastyka (netske) kintsia XIX — pochatku XXI stolit: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. / Yu. O. Tormysheva. — Kharkiv : B. v., 2012 . — 20 s.
4. Uspenskiy M. V. Netske v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha: Albom-katalog / M. V. Uspenskiy. — SPb. : Slaviya. 1994. — 423 s.
5. НИН Princess Takamado Hisako. Netsuke : The Prince Takamado Collection / НИН Princess Takamado. — Tokyo, Tokyo National Museum, 2011. — 96 p.
6. Kinsey M. Living Masters of Netsuke / Miriam Kinsey. — Kodansha International, 1984. — 232 p.
7. Satton Weems S. Outsiders on Insider Track: The Gaijin Role in Netsuke Art [Електронний ресурс] / Sarah Satton Weems. — Режим доступу: http://www.netsukeonline.org/htm/gaijin_role.html. — Назва з екрана.
8. Yahiro T. On the Problem of Iconographical Changes in Contemporary Netsuke [Електронний ресурс] / Tatiana Yahiro. — Режим доступу: http://www.iajs.net/newsletters_no10/11.Yahiro.pdf. — Назва з екрана.

■ UDC 7.027 (477) : 73. 03 (520)

Rybalko S., Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

UKRAINIAN SCULPTURE OF SMALL FORMS IN THE CONTEXT OF A NEW WAVE OF JAPONISME

The purpose of the article is to reveal the causes of a special interest towards sculpture of small forms in the first phase of a new wave of japonisme, identifying the main trends of its development.

Research Methodology. The study is based on the systematic, figurative-stylistic, semiotic methods and comparative analysis.

Results. The article states that the popularization of netsuke in literature and cinema has formed a special interest and demand for this type of miniature sculpture in the former Soviet Union. In Ukraine the romanticization of netsuke coincided with the local traditions of carving, democratization of all forms of public life and the opening of free access to the information. The article emphasizes that it is sculpture of small forms that has become the branch of art where European japonisme gained a

new dimension, evolving from imitating Japanese subjects, compositional schemes and approaches in the transfer of forms and textures to the development of one's own motifs and images, inventing the author's own methods and techniques of carving.

The development of Ukrainian carving in the context of the new wave of japonisme shows a gradual move beyond netsuke as a kind of miniature sculpture with appropriate plastic and compositional restrictions. Okimono and plastically interpreted objects of decorative and applied arts were more relevant in local conditions. Exhibitions and publications of okimono collections contributed in the popularization of interior sculpture, variety of subject and theme repertoire and Ukrainian carvers' creative approaches. The influence of Japanese heritage can be seen in the work of professional sculptors influenced not only by the carved Japanese miniatures, but also by the bronze works of the well-known Miya-o company. It is stated that the essential difference of the new stage of japonisme in the field of miniature sculpture is its dialogical character.

Novelty. The article demonstrates a fundamentally new perspective of researching Ukrainian small sculpture and basic outlines of its study in the context of a new wave of japonisme.

Practical significance. The results of the study can be used in the development of the strategy of further developments of Ukrainian miniature sculptures and European japonisme, as well as the development of museum expositions and exhibition concepts.

Key words: Ukrainian sculpture of small forms, japonisme, netsuke, okimono.

Надійшла до редколегії 15.09.2016 р.

■ УДК 728.012.8(569.3)

Хішам Кобессі, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків

ЛІВАНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ІНТЕР'ЄР: ПРОБЛЕМИ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ

Здійснено огляд публікацій у контексті теми дослідження, констатовано недостатню її розробку в сучасному науковому дискурсі, невизначеність понять «традиційний ліванський інтер'єр», «ліванський стиль». Розглянуто різноманітні типи організації житлового простору, що прийнято вважати традиційними, наведено зразки класичних та сучасних дизайнерських рішень. Визначено проблемні питання сучасної дизайнерської теорії та практики, пов'язані з нерозробленістю методик використання надбання класичної спадщини, зникненням певних ремісницьких та будівничих технік.

Ключові слова: ліванський традиційний інтер'єр, ліванський стиль, дизайн житлового інтер'єру, дизайнерська теорія та практика, пам'ятки ліванської архітектури.

Хишам Кобесси, Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

ЛИВАНСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ИНТЕРЬЕР: ПРОБЛЕМЫ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Представлен обзор публикаций в контексте темы исследования, констатирована недостаточная степень ее разработки в современном научном дискурсе, размытость понятий «традиционный ливанский интерьер», «ливанский стиль». Рассмотрены различные типы организации жилого пространства, которые считают традиционными, приведены примеры классических и современных дизайнерских решений. Определены проблемные вопросы современной дизайнерской теории и практики, связанные с отсутствием методик использования классического наследия, исчезновением ремесленных и строительных практик.

Ключевые слова: ливанский традиционный интерьер, ливанский стиль, дизайн жилого интерьера, дизайнерская теория и практика, памятники ливанской архитектуры.

Hicham Kobeissi, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv

LEBANESE TRADITIONAL INTERIOR: ISSUES OF DESIGN THEORY AND PRACTICE

The article provides a review of studies dealing with the theme of the research, states its weak working out in the modern scientific discourse, the blurriness of the traditional Lebanese interior and Lebanese style

concepts. The author gives a review of various types of organizing living space normally considered traditional, provides examples of classical and modern design solutions. Besides, the paper identifies problematic issues of modern design theory and practice related to the lack of methods of using the achievements of classical heritage, the disappearance of trade and building techniques.

Key words: Lebanese traditional interior, Lebanese style, design of residential interior, design theory and practice, monuments of Lebanese architecture.

Постановка проблеми. Інтер'єр (від фр. Intérieur, лат. interior — внутрішній, протилежний поняттю екстер'єр — зовнішній) — термін, який використовують у більшості дизайнерських шкіл світу на позначення результату дизайнерської діяльності в галузі організації житла, його функціональних та естетичних якостей. Водночас термін має глибокий філософський зміст, спонукаючи через усвідомлення антиномій екстер'єр-інтер'єр осмислити внутрішній простір житла як внутрішню сутність людини. Саме тому актуальними є екскурсійні маршрути з відвідуванням тих чи інших типів житла як відбиття певного способу життя, звичок чи характеру людей, котрі в ньому мешкали. Цей інтерес удало використовували голландські живописці, часто відтворюючи фарбами «портрети» приміщень — красномовних свідків людського життя. Проте інтер'єр є не лише відбиттям життєвого досвіду конкретної особи чи родини, а й квінтесенцією різних досвідів цілої спільноти (будівничого, ремісницького, естетичного тощо). Тому інтерес до цієї галузі дизайну є достатньо значним.

Актуалізує дослідницькі ретроспективні огляди принципів та прийомів організації життєвого простору розвиток будівництва як у Лівані, так і у світі загалом. Тому постає необхідність пошуку джерел оновлення існуючих підходів, вивчення досвіду минулих часів, пошуку нових рішень, які б сприймалися природно, гармонійно. Тому мета статті — вивчити теоретичні та практичні підходи до осмислення ліванського традиційного житла.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незважаючи на тривалий цивілізаційний розвиток, у Лівані не сформувалося значної мистецтвознавчої школи. Переважну більшість публікацій стосовно означеної теми здійснили історики, етнологи, журналісти, архітектори, приділивши увагу пам'яткам Лівану та питанням містобудування, збереженню його історичної спадщини. До найвагоміших належать монографії та статті Малат Хям [14], Мей Деві [15], Зіман Кфори [13]. Учені розглядають значний обсяг пам'яток, звертають увагу на історію їх виникнення й архітектурно-планувальні рішення. Однак головні об'єкти їхніх досліджень — культові та громадські споруди.

Слід зазначити, що підготовлені зазначеними дослідниками видання, де систематизовано пам'ятки Бейрута, і громадська й викладацька діяльність сприяли збереженню ліванської спадщини.

Важлива інформація в контексті обраної теми міститься в монографіях відомої ліванської вченої Худа Касатлі [10–11], присвячених старій забудові Бейрута. Однак етнологічна спрямованість її наукових розвідок зумовила певний схематизм у викладенні мистецтвознавчих аспектів досліджуваних пам'яток. Немало корисних відомостей про Бейрут подано в останній великій праці відомого ліванського історика та журналіста Саміра Касира, де детально змальовано панораму розвитку міста, його селевкідські, римські, арабські, османські та французькі мотиви [12]. Науковець відтворив картини вражаючого розвитку Бейрута в XIX і XX ст., акцентуючи на його становленні після Другої світової війни як космополітичної столиці та руйнуванні під час ліванської громадянської війни 1975–1990 рр.

Наукове осмислення проблем сучасного будівництва і дизайну відбувається в дисертаційних працях ліванських аспірантів, котрі навчаються за кордоном (Тадрос Симон Антуан [6], Гаттас Набіль Кайед [4], Хусейн Рамез Мехді [8], Шехаді Алі Хасан [9]). Водночас інтер'єр в означених працях досліджується побічно, основна увага спрямована передусім на висвітлення архітектурно-планувальних та ергономічних рішень.

В українсько-російському науковому дискурсі традиції ліванського житла не набули спеціального висвітлення, проте докладно розглядаються особливості будівництва та зображальні традиції різних культур Близького Сходу, які внаслідок тривалих контактів впливали на розвиток художньої культури Лівану. Науковці також досліджували давнину і сформували певний корпус класичної літератури (праці А. Афанасьєвої, В. Блек, Н. Померанцевої, Н. Флітнер та ін. [1-2; 7]). Важливими для означеного дослідження є спостереження російських фахівців щодо еkleктичного характеру фінікійського мистецтва. Винаходом, безпосередньо пов'язаним з формуванням архітектурно-художнього середовища, винайденим саме фінікійцями, фахівці називають капітель з волютами, форми якої запозичили греки і використали під час розробки іонійського ордеру. Тому поширені твердження про ліванську традицію як суцільний «мікс» запозичень дещо перебільшене, адже ліванські майстри, з одного боку, використовували досвід сусідніх народів, а з іншого — поширювали надбання власної культури.

Суттєвим доповненням до вивчення східних традицій стало видання каталогу Музею мистецтва народів Сходу (Москва) «искусство Быта и Бытия» [3]. Хоча власне про ліванські традиції в ньому не йдеться, однак предмети, що утворювали внутрішній світ житла

ісламізованих народів, яскраво представлені та коментовані, що може використовуватися під час розробки концепції інтер'єра.

Власне інтер'єрні рішення житлового простору репрезентовані поки що в дизайнерській періодиці. На шпальтах профільних журналів, в інтернет-виданнях, на сайтах провідних дизайнерів та дизайн-студій можна дізнатися про проектні рішення житла у т. зв. «арабському стилі», серед яких значна частина належить ліванським дизайнерам. Можна припустити, що саме тривалий досвід ліванських майстрів у поєднанні східних та європейських традицій у практиці житлового будівництва привертає увагу західних фахівців [5].

Узагальнюючи теоретичне надбання в досліджуваній темі, відзначимо й відсутність методологічних праць, які б допомогли визначитися, що слід вважати традиційним ліванським інтер'єром, які пам'ятки можуть слугувати взірцем такої традиції і як ставитися до вироблених у традиції принципів організації житла?

Щодо першого питання констатуємо наявність нечітких визначень. До традиційних типів ліванського житла часто долучають і будівлі, характерні для мусульманських країн, і пам'ятки синкретичного мавританського стилю, і взірці європейської архітектури XIX ст., і поєднання європейських та східних прийомів і підходів.

Це характерне і для пам'яток-репрезентантів ліванської традиції. Так одним зі знакових прикладів ліванського житла прийнято вважати будівлі на кшталт «Bet Aldine», які набували форми протягом століть під впливом багатьох факторів (іслам, особливості сільського господарства, місцеві матеріали, клімат). У гірському Лівані, містечку Бааклін, можна простежити особливості цього типу житла. Прикметами його є оливковий гай навколо дому, використання в будівництві цегли, жовтого і білого кольорів, що в умовах спеки сприяє меншому нагрівання житла та кращому визріванню плодів.

Загалом такий тип будування відзначається закритістю та високим рівнем щільності (часто між сусідніми будинками немає вільного простору), використанням різноманітних арок та склепінь. Господарські приміщення, разом з конюшнею та криницею, розташовуються у внутрішній частині дому.

Типовим ліванським житлом прийнято вважати й будинки в Бекаа, де використовують переважно арки й склепіння. Планування житлового простору зазвичай характеризується простотою рішень, переважанням вільного простору, його наповненістю світлом та повітрям. У Бекаа вміють цінувати естетичний ефект природного каменю, його кольору, фактури. Саме тому поширене облицювання каменем, яке застосовується і на стінах, і для підкреслення конструкції склепіння. Численні пілястри, ніші урізноманітнюють загальний аскетизм

інтер'єру. Загалом головний принцип організації простору можна визначити як контраст світла та темряви, грубого, холодного каміння та теплоти, м'якості поверхонь, вкритих килимами.

Репрезентантом ліванського стилю вважається й палац Аль-Мухтар, що розташовується в гірському селищі на півдні Лівану. Споруджений ще у XVII ст. ансамбль кілька разів перебудовувався і набув завершеного вигляду лише у XIX ст. Якщо говорити про синтез східних та західних традицій, то зазначена пам'ятка є однією з кращих. Тут наявні сходи в римському стилі, елементи античного ордеру, склепінчасті дахи і аркади, т. зв. «ліванські вікна», візерунки мозаїк та вітражів.

Завершують огляд традиційних підходів до організації житлового простору пам'ятки в Тріполі (північ Лівану). Незважаючи на інтенсивність контактів з римлянами, персами, турками, європейцями, місцева архітектура й інтер'єрні рішення склалися під вирішальним впливом ісламського мистецтва. Активно використовуються ісламські геометричні візерунки, вирізані в гіпсових блоках квадратної або прямокутної форми. Орнаментальні композиції утворюються переважно каліграфічними написами, як то прийнято в ісламських країнах. Колористичне рішення базується на сполученні пород білого, чорного та рожевого каменю.

Типовим для ліванської традиції є й використання досвіду італійських майстрів. Як зазначають дизайнери бейрутської школи «немало будинків зведені в середині XIX ст. ліванськими торговцями, котрі подорожували по всьому світі і полюбили Італію, особливо — Венецію. Двокольорові мармурові підлоги нагадують венеційські палаци». Як приклад взято палац Сурсок, зведений англійкою леді Івон Сурсок Кохрейн у 1860-ті рр. Тут аркади за римським зразком мають плаский плафон, підкреслений за периметром карнизом. Плафон і стеля вкриті складними арабськими візерунками. Низькі, на східний зразок, меблі стоять поруч з картинами італійських майстрів у масивних рамах. У 1920-ті рр. інтер'єр палацу отримав ще один виразний пластичний елемент — різьблені з дерева двері, привезені з Неаполю.

Отже, поняття «традиційний ліванський інтер'єр» є нечітким за змістом і часто під ним маються на увазі зразки старовинної архітектури різного походження. Збережені донині пам'ятки свідчать про розмаїття варіантів організації житлового простору. Наявні в них елементи, сформовані в різних культурах, утворюють єдине ціле, але невисвітленими є принципи такого поєднання. Прийняті твердження про «синтез східної та західної традицій» також малозмістовні і не відповідають на запитання, яким чином відбувається зазначений синтез, що саме із зазначених традицій використовується і якою мірою, що

є принципово важливим, домінантним під час розробки концепції традиційного інтер'єру. Невирішеність зазначених питань простежується і в сучасній дизайнерській практиці. На шпальтах кольорових журналів у рубриці «ліванський стиль» представлені і приміщення функціональної архітектури з низькими м'якими меблями та розмаїттям текстильних виробів, і, навпаки, — європейські меблі в кімнатах з аркадами та склепінчастими стелями тощо.

Для того, щоб з'ясувати, які форми та змістовні акценти є типовими і найчастіше повторюваними в усіх варіантах традиційного приватного житла, слід проаналізувати репрезентативні зразки, що збереглися, однак і в цьому разі є суттєві проблеми: значна частка старої архітектури перебуває у приватній власності і господарі не завжди дозволяють туристам відвідувати такі споруди, як, скажімо, це роблять представники родини Джумблат — власники палацу Аль-Мухтар.

Потребують осмислення і питання ставлення до традиції. Зрозуміло, що попри красу та замилювання ароматом старовини, неможливо автоматично повторювати старі прийоми, адже дизайн інтер'єру — це синтез прагматичних та художніх рішень, спрямованих на поліпшення умов існування людини. Зміни санітарних, ергономічних, технічних вимог до помешкання відбиваються і на загальних архітектурно-планувальних рішеннях, і на предметному наповненні.

Помітне і поступове зникнення певних будівничих умінь. Майстрів, здатних звести склепінчасту стелю, стає дедалі менше і коштує така робота занадто дорого. Останнє, власне, й зумовлює розвиток таких підходів, які дозволяють без капітальних будівничих робіт зімітувати традиційний стиль у будь-якому архітектурному середовищі. Водночас, можемо констатувати: якщо на державному рівні не будуть упроваджені відповідні програми підтримки, то в недалекому майбутньому виникнуть проблеми не тільки з розробкою нових приміщень, а й зі збереженням старих.

Висновки. Узагальнюючи викладене, зазначимо недостатній рівень дослідженості теми, брак розробки дизайнерської проблематики, нечіткість, невизначеність понять «традиційний ліванський інтер'єр» та «ліванський стиль». Зазвичай традиційними називають старі споруди, зведені приблизно до 1930-х рр. Водночас, те, що прийнято вважати зразком ліванського стилю, склалося протягом XIX ст. і являє різні засоби та підходи до поєднання східних та західних прийомів функціональної й естетичної організації простору. Необхідне вивчення репрезентативного кола пам'яток, виявлення типових принципів та підходів до рішень інтер'єру, визначення складових ліванського стилю. Отже, перспективи подальших досліджень полягають у вивченні

традиційних та новаційних прийомів організації ліванського житлового простору.

Список використаних джерел

1. Афанасьева В. Искусство древнего Востока (Малая история искусств) / В. Афанасьева, В. Луконин, Н. Померанцева. — М. : Искусство, 1976. — 376 с.
2. Блэк В. Древний Восток / В. Блэк, Н. Флиттнер // История искусства зарубежных стран. Первобытное общество, Древний Восток, Античность. Под ред. М. В. Доброклонского, А. П. Чубовой. — Л. : Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1980. — 384 с.
3. Восток : искусство быта и Бытия / авт.-сост. В. А. Набатчиков. — М. : СКАНРУС, 2003. — 256 с.
4. Гаттас Набиль Кайед. Архитектура современного жилища Ливана: на примере городов Восточного Средиземноморья: Автореф.... канд. архитектуры / Гаттас Набиль Кайед. — М. : Московский архитектурный институт, 2009. — 25 с.
5. Пинская Т. Восточная роскошь. Интерьер квартиры знаменитого ливанского дизайнера / Татьяна Пинская // Архидея. — 2014. — № 5.
6. Тадрос Сімон Антуан. Скульптура у синтезі мистецтв комплексу Балльбек: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Тадрос Сімон Антуан. — Харків: ХДАДМ, 2009. — 19 с.
7. Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран / Н. Д. Флиттнер. — Л. — М. : Искусство, 1958.
8. Хуссейн Рамез Мехді. Принципи формування комфортного світлового архітектурного середовища у країнах арабського сходу: Автореф. дис... кандидата архітектури / Хуссейн Рамез Мехді. — Харків : ХДУБТА, 2007. — 19 с.
9. Шехаді Алі Хасан. Формування архітектурно-ландшафтного середовища міста в арабських країнах (на прикладі Лівану). Автореф... канд. архітектури / Шехаді Алі Хасан. — Харків : ХДУБТА, 2005. — 19 с.
10. Kassatly Houda. Terres de Bekaa / Houda Kassatly. — Paris: Geuthner, 2000. — 191 p.
11. Kassatly Houda. De pierres et de couleurs. Vie et mort des maisons du vieux Beyrouth / Houda Kassatly. — Layali, 2001. — 176 p.
12. Kassir Samir. Beirut / Samir Kassir. — California: University of California Press, 2010 — 656 p.
13. Kfoury S. Maisons Libanaises / Semaan Kfoury. — Beyrouth, ALBA, 1999. — 111 p.
14. Mallat Hyam. Le Droit de l'Urbanisme, de la Construction, de l'Environnement et de l'Eau au Liban, Bruylant, Delta et LGDJ / Hyam Mallat. — Bruxelles, 1997. — 335 p.
15. Maisons traditionnelles de Beyrouth : typologie, culture domestique, valeur patrimoniale, May Davie 1, Le secteur Rmeil-Médawwar, Beyrouth, APSAD, 2004, 43 p. [Електронний ресурс]: Режим доступу <http://almashriq.hiof.no/lebanon/900/902/MAY-Davie/maisons-I/html/> — Назва з екрана.

References

1. Afanas'yeva V., Lukonin V., Pomerantseva N. *Iskusstvo drevnego Vostoka (Malaya istoriya iskusstv)* / V. Afanas'yeva, V. Lukonin, N. Pomerantseva. — M.: Iskusstvo, 1976.
2. Blek V. *Drevniy Vostok* / V. Blek, N. Flittner // *Istoriya iskusstva zarubezhnykh stran. Pervobytnoye obshchestvo, Drevniy Vostok, Antichnost'*. Pod red. M. V. Dobroklonskogo, A.P. Chubovoy. — L. : Institut zhivopisi, skulptury i arkhitektury im. I. Ye. Repina, 1980.
3. *Vostok: iskusstvo byta i Bytiya* / avt.-sost. V. A. Nabatchikov. — M.: SKAN-RUS, 2003. — 256 s.
4. Gattas Nabil' Kayyedy. *Arkhitektura sovremennogo zhilishcha Livana: na primere gorodov Vostochnogo Sredizemnomor'ya*. Avtoref. na soisk. uch. step'. kand. arkhitektury / Gattas Nabil' Kayyedy. — M. : Moskovskiy arkhitekturnyy institut, 2009. — 25 s.
5. Pinskaya T. *Vostochnaya roskosh'*. Inter'yer kvartiry znamenitogo livanskiy dizaynera / Tat'yana Pinskaya // *Arkhideya*. — 2014. — № 5.
6. Tadros Simon Antuan. *Skul'ptura v sinteze iskusstv kompleksa Baal'bek*. Avtoref. dis. na soiskaniye uchenoy stepeni kand. iskusstvovedeniya. — Khar'kov: KHGADI, 2009. — 19 s.
7. Flittner N.D. *Kul'tura i iskusstvo Dvurech'ya i sosedney stran*. — L. — M. : Iskusstvo, 1958.
8. Khusseyn Ramez Mekhdi. *Printsipy formirovaniya komfortnogo svetovogo arkhitekturnoy sredey v stranakh arabskogo vostoka*. Avtoref. dis. na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata arkhitektury / Khusseyn Ramez Mekhdi. — Khar'kov: KHDUBTA, 2007. — 19 s.
9. Shekhady Ali Khasan. *Formirovaniye arkhitekturno-landshaftnoy sredey goroda v arabskikh stranakh (primere Livana)*. Avtoref. na soisk. uch. step'. kand. arkhitektury / Shekhady Ali Khasan. — M. : KHDUBTA, 2005. — 19 s.
10. Kassatly Houda. *Terres de Bekaa* / Houda Kassatly. — Paris: Geuthner, 2000. — 191 p.
11. Kassatly Houda. *De pierres et de couleurs. Vie et mort des maisons du vieux Beyrouth* / Houda Kassatly. — Layali, 2001. — 176 p.
12. Kassir Samir. *Beirut* / Samir Kassir. — California: University of California Press, 2010 — 656 p.
13. Kfoury S. *Maisons Libanaises* / Semaan Kfoury. — Beyrouth, ALBA, 1999. — 111 p.
14. Mallat Hyam. *Le Droit de l'Urbanisme, de la Construction, de l'Environnement et de l'Eau au Liban, Bruylant, Delta et LGDJ* / Hyam Mallat. — Bruxelles, 1997. — 335 p.
15. *Maisons traditionnelles de Beyrouth : typologie, culture domestique, valeur patrimoniale*, May Davie I, Le secteur Rmeil-Médawwar , Beyrouth, APSAD, 2004, 43 p. : *Rezhym dostupu*: <http://almashriq.hiof.no/lebanon/900/902/MAY-Davie/maisons-I/html/>. — Nazva z ekranu

■ УДК 728.012.8(569.3)

Hicham Kobeissi, Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv

LEBANESE TRADITIONAL INTERIOR: ISSUES OF DESIGN THEORY AND PRACTICE

The importance of the study is due to the development of modern design practice in Lebanon, the search for sources of renewing design approaches through the study of the experience of traditional heritage.

The aim of the article is to highlight the theoretical and practical aspects of the Lebanese traditional dwelling concept.

Methods of research. The author has used the methods of systematization, those of critical, stylistic and comparative analysis.

Results. The article states the insufficiency of the theme study in the modern scientific discourse, the lack of working out design problems, blurriness and indefiniteness of the traditional Lebanese interior and Lebanese style concepts. The common statements about the synthesis of Eastern and Western traditions are also insipid generalization not answering the question about the way how that synthesis takes place, what exactly from the mentioned traditions is used and to what degree, what is principally important while working out the concept of the traditional interior. The review of modern design solutions shows problematic issues of design theory and practice related both to the lack of methods of using the achievements of classical heritage, and the disappearance of trade and building techniques.

Novelty. The article provides a critical analysis of literature, identifies the main problems in the development of design theory and practice in the field of interior design in Lebanon.

The practical significance. The results of the study can be used when working out the strategy of further research of Lebanese art and, in particular, living space design as well as in the designer's practical activity.

Key words: Lebanese traditional interior, Lebanese style, design of residential interior, design theory and practice, monuments of Lebanese architecture.

Надійшла до редколегії 06.09.2016 р.

РЕЦЕНЗІЇ

■ УДК 001.8:[130.2+7](049.32)

Hans Elbeshausen, Associate professor, University of Copenhagen, Copenhagen

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК НОВОГО ПОКОЛІННЯ

Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарченко. — Харків : ХДАК, 2016. — 330 с.

У сучасному освітньо-науковому просторі бракує оригінальної навчальної літератури з культурології та мистецтвознавства, яка відповідає міжнародним вимогам сучасної дидактики вищої школи, відрізняється високим науково-теоретичним рівнем викладення матеріалу, зорієнтована на підвищення ефективності самостійної роботи студентів. Насправді проблема полягає не лише в нестачі підручників або навчальних посібників з означеного профілю, а й у дефіциті навчальної літератури з окремих важливих, пріоритетних напрямів, проблем, тем, серед яких — теоретико-методологічні та концептуальні засади культурології й мистецтвознавства.

Саме цю прогалину заповнює рецензований навчальний посібник «Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства», авторами якого є відомі українські вчені: В. М. Шейко — доктор історичних наук, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківської державної академії культури; Ю. П. Богуцький — доктор філософії, академік, віце-президент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України; Н. М. Кушнарченко — доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України, проректор з наукової роботи Харківської державної академії культури.

Навчальний посібник вийшов друком у 2016 р. з грифом Міністерства освіти і науки України під егідою Харківської державної академії культури та Інституту культурології Національної академії мистецтв України.

Структура й, відповідно, зміст навчального посібника характеризуються логікою, широтою охоплення матеріалу, оригінальністю, надають цілісне уявлення про специфіку теоретико-методологічних,

поліпарадигмальних засад культурологічного й мистецтвознавчого знань.

Посібник містить інформаційно насичену передмову, 5 ґрунтовних розділів і 26 підрозділів, післямову, список рекомендованої літератури, запитання для самоперевірки знань до кожного розділу.

Перший розділ навчального видання присвячено розкриттю специфіки науково-дослідницької діяльності, що є актуальним, зважаючи на те, що вищі навчальні заклади є освітньо-науковими осередками, а всі учасники освітнього процесу (від студента до викладача) повинні здійснювати науково-дослідницьку діяльність, забезпечуючи системну єдність освітнього, наукового, виховного процесів.

У другому розділі посібника розглянуто особливості методології культурологічного дослідження.

Третій розділ сфокусований на висвітленні загальних теоретико-методологічних основ дослідження різних видів мистецтва.

У четвертому розділі розкрито методологію, зміст загальнонаукових і спеціальних підходів та методів музикознавчого дослідження.

У п'ятому розділі охарактеризовано самобутні наукові школи культурологічного й мистецького спрямувань.

Отже, на основі ретельного контент-аналізу наукового доробку автори навчального посібника успішно виокремили найголовніші сучасні парадигми теоретико-методологічного осмислення гуманітарних наук узагалі та культурологічно-мистецького спрямування зокрема.

У цьому сенсі слід особливо відзначити наукову сміливість авторів наукового посібника, котрі фактично здійснили першу спробу систематизувати й подати в дидактично виваженій формі набутий теоретико-методологічний арсенал культурології та мистецтвознавства за умов, коли в середовищі професіоналів усіх базових галузей не існує єдності в парадигмальному аспекті.

Навчальний посібник охоплює основні теорії, концепції, парадигми, склад, структуру загальнонаукових і спеціальних наукових принципів, підходів і методів культурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Нетрадиційність та оригінальність авторського підходу навчального видання стосуються не лише змісту, а й внутрішньої будови розділів. Заслуговує на увагу вдала спроба українських авторів з'ясувати особливості наукових шкіл культурологічного й мистецького спрямувань. Серед основних питань: загальне ставлення до проблеми наукових шкіл; науково-мистецька школа: специфіка та класифікація; виконавська школа, її специфічні ознаки; особливості авторської й режисерської шкіл. Цей розділ навчального посібника обсягом майже 40 сторінок містить ексклюзивний матеріал.

Про високу якість цього освітньо-наукового продукту свідчать не лише зміст, логічна структура, мова викладу, поліграфічне оформлення, а й такий сучасний дидактичний засіб, як запитання для самоперевірки знань.

Загалом навчальний посібник «Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства» є ґрунтовним навчальним виданням нового покоління, яке містить як усталені положення, так і цілком оригінальні, нетрадиційні підходи щодо осмислення теоретико-методологічних і концепційних засад культурології й мистецтвознавства і може бути цікавим не тільки в Україні, але й інших державах за умови перекладу на англійську мову.

Надійшла до редколегії 10.08.16.

■ УДК 792.2 (049.32)

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківської державної академії культури, м. Харків

Н. М. Кушнарєнко, доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України, проректор з наукової роботи Харківської державної академії культури, м. Харків

М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри філософії та політології Харківської державної академії культури, м. Харків

ФУНДАМЕНТАЛЬНЕ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА (ІСТОРІОГРАФІЧНО-ПОНЯТТЄВИЙ ДИСКУРС)

Клековкін О. Ю. Дискурс про театр: Історіографічний словничок / Передм. А. О. Пучкова; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : Арт Економі, 2016. — 136 с.

За умов інтелектуалізації сучасного інформаційного суспільства суттєво посилюється значення науки.

Історія науки загалом, історія мистецтвознавства (особливе), історія театрознавства (одиничне), яким притаманні як специфічність, так і внутрішня єдність, потребують фундаментального теоретико-методологічного підґрунтя, концептуалізації сучасних досліджень з історії театрального (сценічного) мистецтва, уніфікації його поняттєвого апарату, базованого на класичних канонах театральної науки.

Важливе місце в діяльності науковців належить теорії та методології пізнання обраного ними об'єкта та предмета дослідження. Навіщо мистецтвознавцеві, зокрема театрознавцеві, методологія? Загалом на це запитання можна відповісти так: її необхідність зумовлена складністю наукового дискурсу, який передбачає наявність ґрунтовних знань, умінь, навичок різноаспектного аналізу як безпосередньо предмета дослідження, так і тих напрацювань попередників, що стали вже історією, складовою культурної спадщини. Методологія в галузі гуманітарних наук залишається проблемним полем, малодослідженою науковою сферою, особливо це стосується мистецтвознавства. Методологічна невизначеність у діяльності дослідника, митця призводить до їхньої хиткої позиції стосовно вироблених підходів і засобів наукової, творчої діяльності.

На сучасному мистецькому просторі часто замість використання загальноприйнятого театрознавчого термінологічного апарату автори вдаються до вигадкування власних термінів або довільного тлумачення

існуючих, чого не допускається в жодній науці і що призводить до непорозуміння наукової спільноти.

У цьому сенсі слід привітати науковий загал із виходом друком ґрунтового українського історіографічного словника «Дискурс про театр» (К. 2016), автором якого є визнаний учений-театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України Олександр Юрійович Клековкін, що додає ще більшої авторитетності рецензованому виданню, яке збагачує вітчизняний і світовий театральномистецький простір унікальним, систематизованим знанням.

Структурно словник складається із солідної передмови «До методології наук через герменевтику методу» наукового редактора видання — А. О. Пучкова, доктора мистецтвознавства, професора, заступника директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України; ґрунтовної передмови «Театр у замковій шпарині» автора словника; власне словника; списку основної літератури; алфавітного покажчика. Видання призначене магістрантам і аспірантам — дослідникам театального мистецтва.

Словник містить упорядкований перелік понад 140 найважливіших термінів і термінологічних сполучень з теорії та історії театру, відображає всі пласти їхнього лексичного складу. Визначення обсягу і змісту основних понять підкріплюється думками і науковими ідеями класиків мистецтвознавства й культурології.

Словникові статті є розгорнутими або стислими, пояснюють основні категорії, створені чи запозичені театрознавством із суміжних галузей для окреслення головних принципів і методів дослідження історії сценічного мистецтва. Вони складаються із:

- заголовного слова чи словосполучення;
- етимологічної довідки до слів іншомовного походження;
- визначення.

Внутрішня структура словника побудована за абеткою і подана в певних початкових формах. Якщо заголовне слово складається з кількох слів, тому пріоритетними серед них є логічний наголос і яке користувач словника шукатиме в першу чергу. Заголовні слова, ключові терміни, висловлювання видатних учених позначені курсивом.

У передмові зазначено, що автор не претендує на охоплення всіх аспектів дискурсу про театр, залишає обабіч театр сучасний, зосередивши увагу на історичному аспекті, слушно зауважуючи, що

театр — історичний феномен, адже результати його діяльності завжди в минулому [с. 9]. Тому основним предметом розгляду є історіографія театру, як і реконструювання його минулого. Це реконструювання, на думку автора, можливе лише в дискурсі про театр, що передбачає не лише системний науковий аналіз театрального процесу, а й розгляд широкого соціокультурного «поля», у якому він відбувається. Тому, як зазначає автор, важливою є фіксація того, що відбувається навколо театру й за лаштунками театральної сцени.

Отже, історіографія театру передбачає, окрім наукового аналізу минулого театру, ще й «реконструювання <...> балачок про нього, що тривали впродовж століть» [с. 13]. У контексті цієї парадигми двоїстості у рефлексії театрального буття автор розміщує наведені в словникові терміни «навколо нерозлучної пари понять», а саме: одні з них є носіями інформації — повідомлення, котре «зменшує невизначеність, сприймається як віддзеркалення фактів матеріального світу, є об'єктом зберігання, перетворення, передачі, використання, характеризується об'єктивністю, достовірністю, повнотою, тобто за допомогою цього повідомлення можна вирішити якісь актуальні завдання». Не менш важливим для читача, котрий долучається до театрального виру життя, є, на думку автора, друге поняття, вороже інформації — інформаційний шум — повідомлення, що «не несе корисної інформації, містить загальновідомі або перекручені відомості, має зміст, який неможливо зрозуміти; це паразити свідомості, котрі на комп'ютерному сленгу називаються спамом, фейком, фейлом, флудом, мемом (медіа-вірус) та ін.» [с. 12].

Специфіка історії театру, зазначає О. Ю. Клековкін, полягає в тому, що джерела, які свідчать про неї, перенасичені шумом. Завдання дослідника достатньо складні — «виокремити із цього шуму, зазвичай підпертого традиціями, забобонами, аксіомами й авторитетами класиків, бодай кілька бітів інформації, виявити замовника, організатора та способи, якими вони створили шум, — це також інформація, подекуди важливіша, ніж та, що приховується за шумом» [с. 12]. У виданні знаходимо саме такі повідомлення, з яких читач разом з автором словника має з полови «вишолушити» зерна — об'єктивні відомості, правдиву інформацію про певний театральний твір, постанову, відгуки театральних критиків. Це стосується, наприклад, таких базових термінів і повідомлень, яким учений додав власної наукової аргументації: «аналіз формальний», «анахронізм», «версифікація», «герменевтика», «демагогія», «джерело історичне», «дискурс», «історія понять», «класифікація», «критика театральна», «метод», «метод біографічний (історико-психологічний)», «метод генетичний», «метод

дискурс-аналізу (дискурсивний аналіз)», «метод історико-типологічний», «метод культурно-стилістичний», «метод періодизації», «метод порівняльно-історичний (метод компаративний)», «сценарій дослідження», «театрознавство», «факт науковий» та ін.

Відповідно до означених вище підходів автора щодо розміщення за змістом і структурою театрознавчого матеріалу, можна констатувати: задум стосовно тлумачення основних принципів, правил, інструментів і маркерів, за допомогою яких здійснюється відокремлення інформації від інформаційного шуму в історичному дискурсі про театр, який і є предметом історіографії театру, реалізовано достатньо вдало. У передмові до видання автор слушно зауважує, що ті запитання, які ми ставимо минулому, не мають остаточних відповідей, з чим не можна не погодитися. Адже істина — процес постійного збагачення знання про певні предмети дослідження, потребує постійного переосмислення в контексті сьогодення. «Сенс історіографії, — пише О. Ю. Клековкін, — не в тому, щоби позазубрювати запитання і відповіді попередників, якщо навіть вони мають статус класиків. Сенс у тому, щоби спробувати зрозуміти залежність їхніх запитань і відповідей від вимог часу, відмовитися від їхніх відповідей і поставити нові запитання, котрі відповідають нашим сьгоднішнім потребам» [с. 14].

Словник виконує дві найважливіші функції: інформативну (через слово він передає знання найоперативніше) і нормативну (фіксує знання і використання слова, сприяє вдосконаленню, уніфікації наукової мови, розвиває наукову комунікацію. Видання оригінальне, не підпадає під загально- визнане розуміння словників, які, зазвичай, поділяють на енциклопедичні, термінологічні та мовні (лінгвістичні).

Значимо, що книга О. Ю. Клековкіна написана з любов'ю до справи — історії та теорії театру, звернімо увагу на «ласкаву» назву цього видання «історіографічний словничок», не «словник», а саме «словничок», можливо, через притаманну відомому вченому скромність чи відсутність всеосяжного охоплення основних дефініцій або невеликий обсяг видання (8,5 др. арк.). Рецензенти після ознайомлення із зазначеною працею вважають, що за змістом та рівнем подання матеріалу цей презентабельний словник можна вважати навчальним посібником, який суттєво доповнює інші види навчально-методичної літератури, це справжнє історіографічне явище, результат розуміння єдності наукового знання.

Звісно, у процесі авторського компоновання й викладу матеріалу є й окремі недоліки, зокрема, це стосується певної непослідовності у викладі змісту понять, концептів, повідомлень. Одні з них змістовно розкриваються у контексті дискурсу про театр, інші — за межами такого

контексту. Деякі поняття й терміни подано лише в загальнонауковому значенні, не прописано театрознавчий аспект («видання наукове», «дослідження наукове», «закономірність історична», «концепція», «метод аксіологічний», «метод контент-аналізу» тощо). Водночас заслуговують на увагу творчо осмислені автором повідомлення, наприклад, такі: «метод реконструкції вистави», «сценарій дослідження», «метод аналізу ремарок».

Але одна книга не вирішить всіх порушених історіографією театру проблем. Свої конкретні завдання автор, на нашу думку, вирішив успішно. Сподіваємося на продовження цієї фундаментальної праці.

Надійшла до редколегії 08.09.16.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).

Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк, арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.

Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркушу (формат A4).

Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.

Таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних форматах).

На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, *e-mail* адреса, бажано номер *orcid*. На наступних рядках — назва статті; анотація, ключові слова *українською* мовою. Далі зазначити всі відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами* (анотації — не менше 50 слів, 600–800 знаків, ключові слова — не менше 3 і не більше 10).

Основний текст статті повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки; перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті.

Список використаних джерел виконується мовою оригіналу **в алфавітному порядку**, має наскрізну нумерацію. Подається транслітерація українських і російських джерел латиницею.

З нової сторінки — **резюме статті англійською мовою** (обсяг — 250 слів або 1600–1700 знаків).

Статті підлягають редагуванню. На кожну статтю має бути **рецензія**.

Рукопис авторові не повертається.

Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

ISSN 2410-5325



Наукове видання
Scientific edition

Культура України
Culture of Ukraine

Серія: Мистецтвознавство
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць
Scientific Papers

Випуск 54
Issue 54

Редактори:
Л. Ф. Торбовська
А. А. Троян

Художній редактор
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
С. В. Яшиш

Підписано до друку 14.10.2016. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 21,51. Обл.-вид. арк. 22,67.
Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Друкарня ТОВ Видавництво «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129