

ISSN 2414-052X

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2021 № 3-4 (52-53)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2021

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2021№ 3-4 (52-53)

ISSN 2414-052X Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **Телефон:** (044) 279-07-92 **Факс:** (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).

Виткалов С. В., доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Зінкевич О. С., доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Дауноравичине Г., доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Кияновська Л. О., доктор мистецтвознавства, професор (Львівський Національний університет імені Івана Франка), Львів, Україна.

Копиця М. Д., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Лоос Х., доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав-Хмельницький, Україна.

Медведик Ю. Є., доктор мистецтвознавства, професор (Львівський Національний університет імені Івана Франка), Львів, Україна.

Мимрик М. Р., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Оленіна О. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова), Харків, Україна.

Рицарева М. Г., доктор мистецтвознавства, професор (Університет імені М. Бар-Ілана / Bar Ilan Univ, Ramat Gan, Israel), Рамат-Ган, Ізраїль.

Стефанія Л., доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Шонінг К., мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 5 від 14 грудня 2021 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021

ISSN 2414-052X

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL

**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

AN ACADEMIC PERIODICAL

2021 No. 3-4 (52-53)

Founded in October 2008

Kyiv — 2021

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2021. No. 3-4 (52-53)

ISSN 2414-052X A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **Phone:** (044) 279-07-92 **Fax:** (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008

According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) "Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category "B" in the field of **culturology and art studies**.

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

Skoryk A. Ya., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (editor in chief).

Vytkalov S. V., Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (deputy editor).

Ivannikov T. P., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Yunyk D. H., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

Andrushchenko T. I., Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Bondarchuk V. O., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Daunoravičienė G., Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

Kijanovska L. O., Doctor of Art Criticism, Professor (Ivan Franko National University of Lviv), Lviv, Ukraine.

Kopytsia M. D., Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Loos H., Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.

Martynyuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav-Khmelnytskyi, Ukraine.

Medvedyk J. Ev., Doctor of Art Criticism, Professor, (Ivan Franko National University of Lviv), Lviv, Ukraine.

Mymryk M. R., Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Olenina O. Yr., Doctor of Art Criticism, Professor, (O. M. Beketov National University of Urban Economy), Kharkiv, Ukraine.

Ritzarev M. G., Doctor of Art Criticism, Professor, (Bar-Ilan University), Ramat Gan, Israel.

Schöning K., Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Stefanija L., Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.

Tymoshenko M. O., Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Zinkevych O. S., Doctor of Art Criticism, Professor, Academician at the National Academy of Arts of Ukraine (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy
of Ukraine

(protocol № 5 of 14 December 2021).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2021

З М І С Т

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО	7
Віктор Бондарчук. Дмитро Гнатюк у роботі над оперою Джузеппе Верді «Травіата».....	7
Вадим Ракочі. Коцерти Антоніо Вівальді: інновації викладу та їх вплив на розвиток оркестру.....	21
Людмила Запєвалова. Другий фортепіанний концерт Людвіга ван Бетховена: у «пошуках» авторського стилю.....	36
Сергій Ваврищук. «Віють Вітри» Ганни Гаврилець у театралізованій інтерпретації камерного хору «Київ».....	50
Лю Ле. Китайські композитори на заході: на шляху до нової стильової ідентичності (на прикладі опери «Мрія червоної палати» Брайт Шена).....	66
Катерина Краснощок. Цикл віршів Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка.....	80
КУЛЬТУРОЛОГІЯ	99
Олександр Опанасюк. Модернізм і постмодернізм: об'єктивація змісту явищ (культурологічний аспект).....	99
Юрій Майхрович. Явище регіонального брендингу в культурно-мистецькому середовищі західної України.....	119
Ляо Моя. Фортепіанна мініатюра як форма проєкції іміджевої моделі піаніста у виконавському конкурсі.....	133
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО	146
Євдокія Колесник. Інтерпретація образу головної героїні опери Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді».....	146
Олена Касьянова. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Ріхарда Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції.....	160
Ірина Даць. Формат підготовки режисера музичного театру в соціокультурних реаліях незалежної України.....	181
Сергій Шутько. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм?.....	203
Галина Тітова. Опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у вітчизняних парадигмах.....	217
Сергій Воробйов. Режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору Миколи Лисенка «Утоплена».....	233
Олександр Співаковський. Режисерсько-дослідницький концепт сценічних утілень опери Белли Бартока «Замок герцога синя борода» 2020-2021 років.....	249
Олександра Шевельова. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проєкту.....	262

C O N T E N T S

ART STUDIES. MUSICAL ART	7
Victor Bondarchuk. <i>Dmytro Hnatyuk Working on Giuseppe Verdi's Opera "La Traviata"</i>	7
Vadym Rakochi. <i>Innovations of Presentation in Antonio Vivaldi's Concertos and their Impact on the Development of the Orchestra</i>	21
Lyudmila Zapevalova. <i>Second Piano Concerto (B-Dur) by Ludwig van Beethoven: in "Searching" of the Author's Style</i>	36
Serhii Vavryshchuk. <i>"Winds are Blowing" by Hanna Havrylets in the Theatrical Interpretation of the Chamber Choir "Kyiv"</i>	50
Liu Le. <i>Chinese Composers in the West: towards a New Style Identity (Case Study of the Opera "Dream of the Red Chamber" by Bright Sheng)</i>	66
Kateryna Krasnoshchok. <i>Cycle of Poems by G. Apollinaire "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" in Composer Interpretations by L. Durey and F. Poulenc</i>	80
CULTUROLOGY	99
Oleksandr Opanasiuk. <i>Modernism and Postmodernism: Objectivation of the Content of Phenomenon</i>	99
Yuri Maikhrovych. <i>The Phenomenon of Regional Branding in the Cultural and Artistic Environment of Western Ukraine</i>	119
Liao Moya. <i>Piano Miniature as a Form of Projection of the Pianist's Image Model in the Executive Contest</i>	133
ART STUDIES. SCENIC ART	146
Yevdokiia Kolesnyk. <i>Interpretation of the Main Heroine's Image in Operas by Christophe Willibald Gluck "Iphigenia en Tauride"</i>	146
Olena Kasyanova. <i>Architectonics of the "Dance of the Seven Veils" from Richard Strauss's Opera "Salome" through the Prism of Historical Reconstruction</i>	160
Iryna Dats. <i>Format of Musical Theatre Director's Training in Socio-Cultural Realities of Independent Ukraine</i>	181
Serhii Shutko. <i>Contemporary Music Directing — Innovation or Adventure?</i>	103
Halyna Titova. <i>The Opera "The Barber of Seville" by Gioacchino Rossini in Domestic Paradigms</i>	217
Serhii Vorobiov. <i>Director's Analysis of Evolutionary Modifications of Mykola Lysenko's Work "Drowned"</i>	233
Oleksandr Spivakovskiy. <i>The Director-Research Concept of Stage Influences of Bela Bartok's Opera "Duke Bluebeard's Castle"</i>	249
Oleksandra Shevelova. <i>Modern Children's Musical "Frog Masha" by O. Spilioti in the Context of Director's Modeling of a Creative Art Project</i>	262

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 782.1:78.07.1(450)Верді]:792.071.2.027(477)Гнатюк

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251789

ВІКТОР БОНДАРЧУК

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної роботи

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

art2603@ukr.net

ДМИТРО ГНАТЮК У РОБОТІ

НАД ОПЕРОЮ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ «ТРАВІАТА»

Охарактеризовано роботу над новою постановкою опери «Травіата» Дж. Верді в Національній опері України імені Тараса Шевченка (1988), яку здійснили Дмитро Гнатюк, Лев Венедиктов, Леонід Каневський, Іван Гамкало. Висвітлено особливості режисерської версії Дмитра Гнатюка в постановці опери Джузеппе Верді «Травіата». Розкрито складний процес формування постановочної версії вистави за архівними матеріалами про роботу художньої ради театру. Розглянуто план постановочної версії вистави. Окреслено основні принципи формування, розвитку і втілення драматургії твору та її сценічного вирішення. Наголошено на зусиллях творчого колективу театру, спрямованих на підтримку і втілення режисерської концепції Д. Гнатюка. Описано результати обробки архівних матеріалів та їх часової атрибуції завдяки застосуванню джерелознавчого й текстологічного методів дослідження, розкрито факти життєвого і творчого шляху Д. Гнатюка на основі використання біографічного методу, а також здійснено аналіз режисерської версії оперної постановки методом герменевтики. Наголошено на тісній співпраці Д. Гнатюка з творчим колективом театру в ході режисерської постановки опери Дж. Верді «Травіата», що свідчить про художню зрілість митця, цілісність його режисерського мислення, сформованого не лише українською оперною традицією, а й загальними художніми тенденціями ХХ століття. Акцентовано увагу на прагненні Д. Гнатюка відтворити синтетичну сутність жанру, розглядаючи його елементи як такі, що взаємодоповнюють і визначають один одного. Обґрунтовано специфіку зміщення митцем акцентів із загальної побудови драматургії твору на головні, концептуально провідні моменти, протиставляючи їй камерність та інтимність як відображення внутрішнього стану героїні, її крихкого й глибоко проникливого світу, сповненого внутрішнього переживання й неспокою, а не лише пишності балу й масових сцен. Доведено, що Д. Гнатюк дбав про вираження елементами сценічного оформлення його драматичного наповнення, внутрішніх суперечностей та протистояння твору.

Ключові слова: опери Дж. Верді, оперна режисура, режисерська інтерпретація, оперна драматургія, творчість Д. Гнатюка.

Постановка проблеми... Відкриваючи Україну світові, ми відкриваємо її

і для себе, пізнаючи глибини її духовної спадщини й матеріальних активів. Збереження, зміцнення та розбудова інституту пам'яті, вивчення історичної спадщини, закарбованої в іменах наших героїв — усе це сприяє формуванню національної ідентичності українців як складової європейської належності.

Музична культура України у ХХ столітті представлена творчістю видатних діячів, зокрема й відомого оперного співака, режисера, громадського діяча і педагога Дмитра Михайловича Гнатюка. Він збагатив українську культуру в багатьох її сферах, його творча біографія багатогранна і своєрідна, однак діяльність митця як оперного режисера ще не набула належного дослідження, хоча становить своєрідне явище в розвитку українського музичного театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Важливими для дослідження стали матеріали наукових праць, зокрема мистецтвознавця й театрознавця Юрія Станішевського (2002; 2012) і співака й дослідника вокального мистецтва Богдана Гнидю (2003) про історію Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка; Лідії Архімович (1970) про розвиток української опери радянського періоду; Ярослава Гордійчука (1990) з питань становлення українського музичного театру і критики. Валерій Курбанов (2009) обстоював право режисера-постановника на авторську інтерпретацію музично-драматичного твору, зокрема й оперного, висвітлював проблеми, які виникають у стосунках режисера з композитором і драматургом у процесі постановки вистави. Про пріоритет музичної драматургії і необхідність підпорядкувати їй усі елементи музичного спектаклю ідеться у праці німецького й австрійського театрального режисера Вальтера Фельзенштейна (Walter Felsenstein). У процесі постановки він прагнув досягти органічної єдності музики і драматургічної дії, вокальної інтонації і сценічного руху, музики і гри акторів (1984).

Інформативну цінність має книга палкого шанувальника таланту Д. Гнатюка письменника Василя Фольварочного (2015), у якій простежено шляхи формування митця як співака й режисера, розглянуто його взаємини з рідними, колегами (музикантами-артистами й композиторами), державними діячами.

Всебічно, комплексно й аргументовано висвітлити режисерську діяльність Д. Гнатюка можна лише за умови залучення до розгляду музично-критичних статей. Про постановки опери «Травіата» Дж. Верді на київській сцені йдеться в багатьох публікаціях у періодичних виданнях («Україна», «Дзеркало тижня», «Киевские ведомости», «Хрещатик», «Вісті з України»). Серед їхніх авторів — Богдан Білейчук (1985), Тетяна Катасонова (1994), І. Петров (1994), О. Фещенко (1994), М. Чубук (1977). Більш докладно ці питання охарактеризовані в уже згадуваних працях Богдана Гнидю (2003) і Юрія Станішевського (2012). Та особливо цінну інформацію містять документи і матеріали, що зберігаються в архівах Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і родинному архіві Гнатюків.

Опрацювання матеріалів архіву НМАУ ім. П. І. Чайковського дало змогу зібрати й структурувати розпорошені біографічні факти про життя й діяльність Д. Гнатюка, простежити адаптацію особистості в континуумі соціокультурної та політико-ідеологічної комунікації, розглянути етапи її становлення на ниві професійного сольного виконавства й режисерської діяльності.

Під час роботи з фондами Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка було опрацьовано потужний пласт документальних ресурсів, серед яких: матеріали періодичних видань — про постановки оперних вистав, виконаних під керівництвом Гнатюка-режисера; фондові записи, грамзаписи, фото й відеоматеріали; протоколи засідань художньої ради й режисерського управління Театру; афіші й партитури вистав із власноруч вписаними позначеннями Д. Гнатюка; його накази про постановки опер; анотації режисерських постановок; плани підготовки оперних вистав і звіти про їх виконання; рекламна продукція; репертуарні книги, програми творчих заходів та оперних вистав; стенограми громадських переглядів і обговорень спектаклів.

Незамінними й надзвичайно цінними для дослідження є матеріали та документи, які зберігаються в родинному архіві Гнатюків: після опрацювання їх

оригіналів і копій стало можливим здійснити об'єктивну оцінку подій із біографії митця, спростувати численні хибні уявлення щодо його життєвого шляху. Основу архіву склали мемуаристика (спогади самого митця і його колег, щоденники), епістолярій, а також матеріали публічних виступів, у яких розкрито національну самобутність митця, його громадську і життєву позицію, заковані в сутності особистості й відшліфовані життєвими реаліями складного і суперечливого століття.

Мета дослідження — розглянути роботу Дмитра Гнатюка над постановкою опери Джузеппе Верді «Травіата» в Національній опері України імені Тараса Шевченка. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) розкрити специфіку формування постановочної версії Дмитра Гнатюка опери Джузеппе Верді «Травіата» за архівними матеріалами;

2) висвітлити особливості взаємодії творчого колективу Національної опери України імені Тараса Шевченка з Дмитром Гнатюком при створенні режисерської концепції вистави Джузеппе Верді «Травіата» та її сценічної реалізації;

3) розглянути визначальні риси індивідуального підходу Дмитра Гнатюка до режисерської інтерпретації опери Джузеппе Верді «Травіата».

Виклад основного матеріалу дослідження... Традицію сценічного втілення опери Дж. Верді «Травіата» в Київському оперному театрі було започатковано 1933 року. Так, завдяки виконанню опер «Травіата» і «Ріголетто» театральний сезон 1933–1934 років визнаний як «суто оперний». До того ж, художня рада театру зосередила увагу творчого колективу на постановці європейської оперної класики, зокрема на інтерпретації яскравих музичних полотен Дж. Верді (Станішевський, 2012). Вистави його опери «Травіата» представлені в репертуарі Київського оперного театру протягом багатьох театральних сезонів. Зацікавлення цими творами особливо зросло в сезон 1939/1940 років (Станішевський, 2012), коли під керівництвом диригента Олександра Пресича, режисера Миколи Зубарева і художника Івана Курочки-

Армашевського на київській сцені було поновлено «Травіату». В сезоні 1942/1943 років над новою постановкою цієї опери працювала творча група у складі диригента Володимира Йориша, режисера Миколи Смолича, художника Олександра Хвостова, а 1944 року свою інтерпретацію «Травіати» запропонували Самуїл Столерман (диригент), Дмитро Смолич (режисер) та Борис Волков (художник). У 1966 році опера «Травіата» була поставлена в інтерпретаторській версії диригента Івана-Ярослава Гамкала, режисера Ірини Молостової і художника Федора Нірода.

Отже, тривале сценічне життя вистави переконує, наскільки професійно були вироблені принципи втілення опери, зокрема розвитку драматургії, художнього оформлення, розміщення сценічного обладнання й реквізиторського оснащення. У такому втіленні «Травіата» звучала в театрі протягом майже 30 років, удосконалюючись щодо механізмів, підходів, принципів її сценічного вирішення відповідно до творчих можливостей і настанов творчого колективу.

У 1988 році в театрі знову назріло питання про нову постановку опери Дж. Верді. Цього разу здійснити її мали Лев Венедиктов, Леонід Каневський, Іван Гамкало і Дмитро Гнатюк. Як свідчать протоколи засідання художньої ради театру, розглядалося кілька режисерських версій. Серед можливих і потенційно перспективних були такі: постановка опери в стилістичній манері імпресіонізму, запропонована Віктором Гоженком, та в класичній, якої дотримувався Дмитро Гнатюк.

Обговорюючи різні режисерські проекти постановки опери, Микола Майдачевський зазначив: «Кілька років тому нам зробили зауваження, що ми до “Травіати” підійшли, як до твору Легара, а треба було, як до твору Мусоргського» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Дмитро Михайлович запропонував свою концепцію відтворення драматургії твору, засоби її сценічного втілення і мистецького обґрунтування. Він наполіг на класичному варіанті сценічного втілення опери, наголошуючи: «Відразу не погоджуюся з тими, хто беззастережно вважає, що опера замкнулася в традиційних рамках. Це далеко не

так, і свідчення цього — ряд чудових сучасних творів. І що б ми не говорили про традиційність і новаторство в сучасному оперному мистецтві — твори Верді, Гуно, Бізе, Леонкавалло, Вагнера продовжують нас хвилювати. Бо в них є те, що залишається вічно молодим, вічно сучасним — глибокі людські почуття. Оце і є критерій, який визначає цінність опери» (Чубук, 1977). На засіданні художньої ради театру Д. Гнатюк упевнено обстоював своє режисерське бачення майбутньої постановки, наполягаючи на тому, що кожний митець має право запропонувати свою інтерпретацію твору, свій погляд на його можливе втілення. При цьому він зауважував, що в оперній режисурі, як і в інших жанрах, діють певні мистецькі канони-аксіоми, сформовані постановочними традиціями. «Коли є традиції — тоді є опера. Коли сучасний композитор зважатиме на них, розвиватиме їх, він досягне успіху» (Чубук, 1977), — зазначив митець.

Дмитра Михайловича підтримала художня рада театру, і його режисерську версію було взято за основу майбутньої постановки «Травіати». Обговорюючи її, Лев Венедиктов зауважив: «Запропоноване вирішення не вкладається в наш стереотип. Думаю, це вже добре. Ми звикли до якоїсь монументальності, стабільності, втратили почуття легкості, прозорості. Вважаю, що художник все продумав» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Затвердивши послідовність роботи над підготовкою опери до показу, сформували постановочну групу, а вже 17 лютого 1989 року на плановому засіданні художньої ради театру відбулося обговорення ескізів оформлення й костюмів опери, розробку і виготовлення яких здійснював художник Володимир Ареф'єв.

Д. Гнатюк як режисер-постановник вистави звернув увагу членів ради на головні, концептуальні засади: вимагав декорацій, які б уособлювали задум і концепцію твору. За його словами, сценічне оформлення — це внутрішній образ усієї драматургії опери, і він, безсумнівно, має збігатися з музикою (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Володимир Бегма підтримав пропозицію Дмитра Гнатюка і зазначив: «Концепцією нашої вистави стала теза, що життя — є театр. Театр, вигаданий

людьми, які мають власний ритуал життя. Для них все в усьому — театр» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Дмитро Михайлович представив членам художньої ради постановочний план вистави, основні принципи формування, розвитку і втілення драматургії твору та її сценічного вирішення. Так, за основу оформлення кабінету було взято італійський стиль, якому властиві пишність, елегантність і величавість. Режисер порівнював кабінет із театральним залом, у якому розвивається безліч подій, надаючи можливість як глядачу, так і актору відчутти рух і динаміку твору, пережити всі емоційні стани.

Як зазначив Д. Гнатюк, повною мірою розкрити сутність постановки можливо завдяки вирішенню салону Віолетти, його об'єму і сценічного простору. Утілюючи драматургію цієї сюжетної лінії, він запропонував досягти двовимірності картини. На початку опери відображено контрастне протистояння двох суспільних верств — Віолетти як людини, з її особливим внутрішнім світом, хвилюванням і переконаннями, та Віолетти як соціальної особистості, яка вже має складний життєвий досвід.

За режисерським задумом, проведення таких паралелей дає змогу предметно вирішувати драматургію опери. Формуючи структуротворчі елементи вистави, Д. Гнатюк вдається до протиставлення двох образних систем як механізму боротьби протилежностей, що акумулюють психологічне навантаження, відчуття зосередженого внутрішнього переживання — бравурності й пишності, камерності й усамітнення. Усе це мало увиразнити сценічне оформлення вистави. Д. Гнатюк зазначав: «Салон Флори — теж частина театру, який називається життям» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Режисер намагається практично вирішити кілька просторових сценічних проблем, зокрема перетворити салон Флори на другий поверх дачі, за вікнами якої відображена прекрасна картина. «Хочеться, щоб ця вердівська вистава була бездоганною, тому до прийняття ескізів треба поставитися з повною

відповідальністю», — зазначив Дмитро Михайлович (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Такі режисерські підходи, на думку митця, надають можливість виявити основні часові ознаки епохи і практично їх окреслити. «Нас цікавить не пояснення декорацій, а канва, концепція вистави», — наголошував Дмитро Михайлович (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Художник Анатолій Ареф'єв підкреслював: «Пікантність вистави ми вбачали в тому, щоб розкрити маловідомий нам світ куртизанок. Для нас це дуже умовний світ, ледь уловимі контури справжнього життя. Тут усі грають» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Створюючи проект вистави, Д. Гнатюк значну увагу приділяв відтворенню синтетичної сутності жанру, розглядаючи його елементи як такі, що взаємодоповнюють і визначають один одного. Аналізуючи запропонований ескіз сценічного оформлення, режисер дбав про те, щоб його елементи відповідали жанру, основу якого визначають драматичне наповнення, внутрішні суперечності й протистояння. Дмитро Михайлович наголошував на деяких важливих складових, без яких принцип цілісності й динамічності драматургії твору помітно нівелюється і втрачається. Він пропонував змістити акценти із загальної побудови драматургії твору на головні, концептуально провідні моменти, протиставляючи їй камерність та інтимність як відображення внутрішнього стану героїні, її крихкого й глибоко проникливого світу, сповненого відчуттів внутрішнього переживання й неспокою, пишності балу й масових сцен.

В інтерв'ю Богдану Білейчуку режисер звернув увагу на всі деталі, які прагне висвітлити у прем'єрі: «Навіть маленький епізод справжній майстер може зробити найяскравішим у цій виставі» (Білейчук, 1985). У таких випадках важливим є відчуття врівноваженості всіх складових синтетичної вистави, особливо її оркестрового наповнення. «У “Травіаті”, як кожний із нас знає, дуже чітка гамма музичних образів і настроїв. Але йдеться про музику, про органічне

злиття двох важливих компонентів — музичної драматургії і художнього оформлення», — зазначає Д. Гнатюк (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Іван Гамкало підтримав режисера, зокрема його думку про те, що опера, окрім жанрових ознак, має ще й властиві тільки їй сутнісні принципи смислової організації сценічної матерії, свою технологічну концептуальність, об'ємно-просторові властивості. «Опера має свою, чітко виражену тональність», — переконаний диригент (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Саме тому, за його словами, слід дотримуватися чіткої організації в регулюванні таких важливих компонентів, як відповідність елементів сценічної координації, одновимірність виконавських рішень у площині оркестрового заповнення, відповідність комунікаційного синтезу хорового колективу і солістів-вокалістів, логічного поєднання й обґрунтування хореографічного матеріалу й мімансу.

Євгенія Мірошніченко теж підтримала режисерську концепцію Дмитра Гнатюка, його модель, що ґрунтувалась на зіставленні суперечностей естетичної ідентифікації Віолетти, її особистісної сутності. Співачка, яка відтворила неповторну і визнану у світі модель вердівської героїні, зазначила, що запропонована постановочна концепція Д. Гнатюка дуже близька їй як артистці, вона повністю відповідає парадигмі мистецьких реалій кінця ХХ століття. «Самотність Віолетти якраз і підкреслить оцей блискотливий, примарний світ, у якому будуть переплітатися життя й театр. Саме ці вишуканість, блиск підкреслять інтимність, щирість почуттів Віолетти, її безвихідну трагічність. Актори отримають середовище для розкриття характерів», — зазначила провідна солістка театру (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

За словами Є. Мірошніченко, важливого значення набуває той момент, що режисер спільно з художником та іншими службами з оформлення вистави дотримується логіки у вирішенні режисерських завдань. Використовуючи елементи сценічного оформлення, моделювання світлового простору, заповнення

майданчика реквізитом і бутафорією, він вирішив внутрішню драматургію образу Віолетти, її смислове наповнення, комунікацію з партнером, глядачем.

Обговорюючи концепцію світлової партитури опери, Д. Гнатюк звертає увагу художника зі світла на такі важливі моменти, як сценічний простір, об'єм, географію руху артистів на сцені, спрямовані на відтворення головних драматургічних складових вистави. Майстер зі світла має формувати чітку систему комунікації всіх складових опери — хору, солістів, окреслюючи при цьому елементи сценічного оформлення як інтонаційного важеля всього твору Дж. Верді (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989).

Прослухавши запропоновану концепцію сценічного втілення вистави, Василь Третяк висловив своє враження: «Я бачив багато вистав “Травіати”. І не тільки в нас, а й за рубежем. Скажу відразу, такого прочитання ще не було. Тут є концепція, а це вже дуже багато значить. Ми маємо захопити публіку з першої хвилини» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Думку В. Третяка підтримав художник-постановник опери В. Ареф'єв, який, аналізуючи підходи Дмитра Михайловича, метафорично зауважив: «Кожна людина чує музику по-своєму, як, скажімо, сприймає й живопис» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989) — і тому відчуття композиторського почерку Дж. Верді, комплекс інтерпретаційних підходів та їх сценічного втілення свідчать про потужну основу режисерського бачення Д. Гнатюка та його раціональне обґрунтування на сцені.

Результатом тривалого обговорення стало рішення художньої ради театру, яке набуло й колективної підтримки: одностайне схвалення ескізів декорацій до опери Дж. Верді «Травіата» з незначним коригуванням деяких елементів технічного оснащення (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 15.01.1989 року). Як зазначає Ю. Станішевський, величезна робота колективу під час підготовки опери до прем'єри не мала перешкод у впровадженні в дію всіх ідей Д. Гнатюка. Уже 29 січня 1993 року

Анатолій Мокренко підписав наказ № 1/24 про постановку опери Дж. Верді «Травіата», а 31 березня 1994 року за підтримки спонсора вистави — фірми «Ernst & Joung» — відбулась її прем'єра (Наказ № 1/24 від 29.01.1993 року про постановку опери Дж. Верді «Травіата»).

Важливим заохочувальним моментом у постановці вистави стала її присвята: до бенефісу визнаної у світі оперної співачки Євгенії Мірошниченко. Втім, з об'єктивних причин склалося так, що під час прем'єри головну роль виконувала Марія Стеф'юк, про яку І. Петров у рецензії «Київських відомостей» написав: «Віолетта — одна з найбільш чарівних жіночих партій в опері і вишукана Стеф'юк — органічна в цьому образі. Вона володіє віртуозною колоратурною технікою, створюючи неповторний образ жінки, яка страждає» (Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 17.02.1989). Між солісткою і всією постановочною групою відчувався чіткий, злагоджений механізм взаєморозуміння і творчої комунікації, який створив усі необхідні умови для закріплення опери Дж. Верді «Травіата» як провідної вистави в оперному театрі. У незмінному вигляді вона збереглася в репертуарі й до наших часів.

Висновки.

1. Режисерська інтерпретація опери Джузеппе Верді «Травіата» відображає творчі здобутки Дмитра Гнатюка, узагальнює й систематизує їх, що надало змогу митцю досконало відтворити синтетичну сутність жанру, розглядаючи його елементи як взаємодоповнюючі та взаємовизначаючі. Про самобутність авторської інтерпретації митця в історії сценічного втілення означеного твору свідчить щонайменше її беззмінність у репертуарі Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

2. Художня зрілість Дмитра Гнатюка кристалізувалась у його режисерській концепції та налагодженому спілкуванні з творчим колективом театру, переконливим доказом чого слугує успішне вирішення ряду просторових сценічних проблем — оформлення кабінету у величавому італійському стилі, перетворення салону Флори на другий поверх дачі тощо.

3. В індивідуальному підході митця до творчої інтерпретації опери Дж. Верді «Травіата» чітко простежується системна цілісність режисерського мислення, що відповідає вимогам не тільки української оперної традиції, а й загальним творчим тенденціям ХХ століття. Зокрема, саме з метою підсилення цілісності й динамічності драматургії твору Д. Гнатюк свідомо протиставляв їй камерність та інтимність як відображення внутрішнього стану вердівської героїні Віолетти з віддзеркаленням широкої палітри її внутрішніх переживань.

Список використаної літератури і джерел

1. Архімович, Л., 1970. *Шляхи розвитку української радянської опери*. Київ: Музична Україна.
2. Гордійчук, Я., 1990. *Становлення українського музичного театру і критика*. Київ: Музична Україна.
3. Білейчук, Б., 1985. Спів для народу. *Україна*, 6, сс.6–7.
4. Гнидь, Б., 2003. *До історії національної опери України*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
5. Катасонова, Т., 1994. Дни и вечера Национальной оперы. *Зеркало недели*, 19 января.
6. Курбанов, В., 2009. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(4), сс.30–35.
7. Марков, П., 1960. *Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре*. Москва: Всероссийское театральное общество.
8. *Наказ № 1/24 від 29.01.1993 року про постановку опери Дж. Верді «Травіата»*. Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.
9. Петров, И., 1994. Возвращение «Травиаты» на киевскую сцену. *Киевские ведомости*, 19 апреля.
10. *Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка (спільно з партійним комітетом театру) від 30.09.1988 року*. Архів НАТОБУ (Національного академічного театру опери та балету України) ім. Тараса Шевченка.
11. *Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 15.01.1989 року*. Архів НАТОБ України ім. Тараса Шевченка.
12. *Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка № 7 від 26.11.1971 року*. Архів НАТОБ України ім. Тараса Шевченка.
13. *Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Тараса Шевченка від 17.03.1992 року*. Архів НАТОБ України ім. Тараса Шевченка.
14. *Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Тараса Шевченка від 17.02.1989 року*. Архів НАТОБ України ім. Тараса Шевченка.
15. Станішевський, Ю., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
16. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
17. Фельзенштейн, В., 1984. *О музыкальном театре*. Москва: Радуга.
18. Фещенко, О., 1994. Київська Мельпомена усміхається. *Хрещатик*, 16 грудня.
19. Фольварочний, В., 2015. *На висотах орлиного лету*. Чернівці: Букрек.
20. Чубук, М., 1977. Життя моє – пісня. *Вісті з України*, 3 лютого.

References

1. Arkhimovych, L., 1970. *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [Ways of development of Ukrainian Soviet opera]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Hordiichuk, Ya., 1990. *Stanovlennia ukrainskoho muzychnoho teatru i krytyka* [Formation of Ukrainian musical theater and criticism]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Bileichuk, B., 1985. *Spiv dlia narodu* [Singing for the people]. *Ukraina*, 6, pp.6–7.
4. Hnyd, B., 2003. *Do istorii natsionalnoi opery Ukrainy* [To the history of the national opera of Ukraine]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho.
5. Katasonova, T., 1994. Dni i vechera Natsional'noi opery [Days and nights of the National Opera]. *Zerkalo nedeli*, 19th January.
6. Kurbanov, V., 2009. Tradytsiynist i problemy interpretatsii opernoi vystavy [Tradition and problems of interpretation of opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(4), pp.30–35.
7. Markov, P., 1960. *Rezhissura Vl. I. Nemirovicha-Danchenko v muzykal'nom teatre* [Directing by Vl. I. Nemirovich-Danchenko in the musical theater]. Moskva: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo.
8. *Nakaz № I/24 vid 29.01.1993 roku pro postanovku opery Dzh. Verdi "Traviata"*. Arkhiv Natsionalnogo akademichnogo teatru opery ta baletu Ukrainy imeni T. H. Shevchenka.
9. Petrov, I., 1994. Vozvrashchenie "Traviaty" na kievskuyu stsenu [The return of "La Traviata" to the Kiev stage]. *Kievskie vedomosti*, 19th April.
10. *Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the USSR Taras Shevchenko (together with the party committee of the theater) from 30.09.1988*. Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine.
11. *Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the USSR Taras Shevchenko from 15.01.1989*. Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine.
12. *Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the USSR Taras Shevchenko from 26.11.1971*. Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine.
13. *Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the USSR Taras Shevchenko from 17.03.1992*. Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine.
14. *Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the USSR Taras Shevchenko from 17.02.1989*. Archive of the Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine.
15. Stanishevskiy, Yu., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [National Opera of Ukraine 2001–2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
16. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
17. Fel'zenshtein, V., 1984. *O muzykal'nom teatre* [About musical theater]. Moskva: Raduga.
18. Feshchenko, O., 1994. Kyivska Melpomena usmikhaietsia [Kyiv's Melpomene smiles]. *Khreshchatyk*, 16th December.
19. Folvarochnyi, V., 2015. *Na vysotakh orlynoho letu* [At the heights of eagle flight]. Chernivtsi: Bukrek.
20. Chubuk, M., 1977. Zhyttia moie – pisnia [My life is a song]. *Visti z Ukrainy*, 3th February.

VICTOR BONDARCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

Doctor of Art Criticism, Professor,

*Vice-Rector for Academic Affairs
at the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
art2603@ukr.net*

DMYTRO HNATYUK WORKING ON GIUSEPPE VERDI'S OPERA "LA TRAVIATA"

The author described the working process on the new production of Verdi's "La Traviata" at the Taras Shevchenko National Opera of Ukraine (1988) realized by Dmytro Hnatyuk, Lev Venediktov, Leonid Kanevsky, and Ivan Gamkalo. Features of the director's version by Dmytro Hnatyuk in the staging of Giuseppe Verdi's opera "La Traviata" are highlighted as innovative in the opera art of Ukraine. The author of the article sheds light on the complex process of forming the staged version of the play by using unique archival materials about the work of the artistic council at the theater. The article considers the plan of the production version of the play. The basic principles of formation, development and embodiment of the dramaturgy of the performance and its stage solution are outlined. The efforts of the theater creative team, aimed at supporting and implementing the director's concept of D. Hnatyuk were of great importance for the production version. The results of processing archival materials and their temporal attribution were described through the use of source and textual research methods. The facts of D. Hnatyuk's life and creative way are proved on the basis of the use of the biographical method, and also the analysis of the director's version of the opera production by the method of hermeneutics is carried out. D. Hnatyuk's close collaboration with the theater's creative team during the directing of J. Verdi's "La Traviata" is emphasized, which testifies to the artist's artistic maturity, the integrity of his directorial thinking, formed not only by the Ukrainian opera tradition but also by general artistic trends of the 20th century. Attention is focused on D. Hnatyuk's desire to recreate the synthetic essence of the genre, considering its elements as complementary and defining each other. The determinants of the artist's shift of emphasis from the general construction of the play's dramaturgy to the main, conceptually leading moments are substantiated, contrasting it with intimacy and intimacy as a reflection of the heroine's inner state, her fragile and deeply penetrating world full of inner experience and anxiety, and not only the splendor of the ball and mass scenes. It is proved that D. Hnatyuk took care of the expression by the elements of the stage design of play dramatic content, its internal contradictions and its confrontation factors.

Keywords: *Verdi's operas, opera directing, director's interpretation, opera dramaturgy, D. Hnatyuk's creativity.*

Стаття надійшла до редакції 07.07.2021

УДК 78.082.4:78.071.1(450)Вівальді
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251790

ВАДИМ РАКОЧІ
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка,
(Київ, Україна)
v-r-99@ukr.net

КОНЦЕРТИ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ: ІННОВАЦІЇ ВИКЛАДУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ОРКЕСТРУ

Розглянуто процес трансформації викладу в інструментальних концертах А. Вівальді. Зазначено, що кореллівська модель концерту (concerto grosso, різна кількість частин, варіювання послідовності темнів, тематична єдність tutti і solo епізодів, тріо-сонатний інструментальний склад concertino) стає основою для модифікацій А. Вівальді. Його моделі притаманна опора на сольний різновид концерту, тричастинна побудова швидко — повільно — швидко, риторнелна музична форма у крайніх частинах і мотивна мозаїчність першого tutti. Значущість цих трансформацій дає підстави визначити їх як парадигмальний зсув у еволюції жанру. Підкреслено, що ці зміни були б неможливими без перегляду викладу в оркестрі. Основні новації стосуються способів виділення соліста, використання неточного (фоно-орнаментального) дублювання, активізації внутрішніх оркестрових солістів (особливо у концертах для духового інструмента), посилення значущості перегувань, поглиблення тембрового, регістрового, фактурного, динамічного і тематичного контрасту, змін у складі оркестру (включення контрабасів) і розширення палітри солюючих інструментів. У висновках підкреслено, що ці модифікації справили значний вплив на розвиток оркестру. По-перше, вивіщення духових інструментів й увиразнення їх партій сприяло урізноманітненню звучання оркестру — без концертів А. Вівальді, напевно, не було би Мангаймського оркестру. По-друге, домінування гомофонної фактури утворило належне підґрунтя для внутрішнього оркестрового солювання і посилило вагомість окремої тембрової барви. По-третє, стандартизація струнної групи з чотирма партіями сформувала основу для подальших перевтілень оркестру. По-четверте, узвичаєння таких суто оркестрових прийомів, як педаль (майбутній замітник basso continuo в оркестрі віденських класиків), фоно-орнаментальне дублювання, унісонна фактура та ін. віддзеркалилось на експонуванні музичного матеріалу в усіх оркестрових жанрах згодом. Усе переконує у взаємозалежності еволюції інструментального концерту та трансформацій оркестру.

Ключові слова: інструментальний концерт, концерти Антоніо Вівальді, еволюція концерту, оркестр в концерті, оркестровка.

Постановка проблеми... Інструментальні концерти А. Вівальді належать до найпопулярніших творів доби Бароко, що постійно звучать у концертних програмах. Однак, в абсолютній більшості розвідок інноваційність оркестрового викладу цих творів, особливості підходу композитора до взаємодії соліста і

супроводу та роль чисельних тембрових ефектів, використаних для створення художніх образів, залишено за рамками мейнстрімного русла досліджень. Перманентне зростання значущості оркестру в інструментальному концерті протягом першої половини XVIII століття і деколи навіть визначальна його роль у трансформаціях цього жанру пояснює актуальність висвітлення оркестровки творів А. Вівальді, адже започатковані композитором зміни справедливо трактувати як відправну точку для наступних перетворень не лише у жанрі концерту, а і в оркестрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Концерти А. Вівальді займають чільне місце у працях музикознавців. Їх висвітлюють у контексті різноманітної діяльності А. Вівальді, який був скрипалем, композитором, підприємцем і вихователем (Timberlake, 1978, с. 68), та розглядають крізь призму становлення жанру концерту, вважаючи А. Вівальді «вершиною у групі гір» (Hutchings, 1961, с. 173) серед усіх тогочасних композиторів-венеційців (Т. Альбіноні, брати Марчелло та ін.). Аналізуються стильові риси цих творів (Анісімов, 2011, с. 8), характеристичність яких така, що сучасні комп'ютерні програми визначають їх серед десятків зразків з одним із найвищих показників вірогідності (Dor & Reich, 2011, сс. 92–93). Простежується роль А. Вівальді у вивищенні скрипки (Booth, 1989), духових інструментів загалом (Апатський, 2010, с. 193) та становленні, наприклад, фагота (Кізіляєв, 2017, с. 24). Наголошується на кореляції між оперною арією та риторнельною формою у крайніх частинах концерту (McClary, 1987, с. 24) й підкреслюється роль А. Вівальді у стандартизації будови циклу (White, 1992, сс. 5–7). Відзначаються особливості творчого методу композитора, зокрема швидкість, з якою А. Вівальді працював, — данина «венеційській традиції» (Pincherle, 1957, с. 28] та умовам тогочасних контрактів (Roder, 1994, с. 46). Дослідники пишуть про роль А. Вівальді у трансформації різновидів жанру інструментального концерту, вказуючи передусім на «камерний концерт» (Talbot, 2005, с. 51) — твір для чотирьох-восьми солістів і *continuo* без дублювання однієї партії кількома музикантами. Втім, незважаючи на такий широкий спектр підходів до творчого

спадку А. Вівальді, комплексний аналіз трансформацій викладу у його концертах і вплив здобутків композитора у цьому жанрі на розвиток оркестру залишається майже не висвітленим.

Мета дослідження — оприятити особливості інструментування концертів А. Вівальді як парадигмальний зсув в інтерпретації жанру і з'ясувати їх вплив на розвиток оркестру. Основними завданнями дослідження є:

1) визначити специфічні риси викладу музичного матеріалу в концертному оркестрі А. Вівальді;

2) простежити вплив новаційних рішень композитора на трансформації оркестру у першій половині XVIII століття.

Виклад основного матеріалу дослідження... Першим композитором, який звернувся до жанру концерту на початку 1680-х років, був, як відомо, А. Кореллі (*Concerti grossi* op. 6). Протягом 1690-х років відбувається становлення *ripieno* і сольного концертів (Дж. Тореллі), а на початку XVIII століття цей жанр (завдяки здобуткам Дж. Легренці, Г. Муффата, Дж. Яккіні, Т. Альбіноні та ін.) набуває значної популярності у багатьох країнах. Основними рисами інструментальних концертів, написаних у 1680–1700-х роках, є: опора на *concerto grosso* (із спорадичними «відхиленнями» у *concerti solo* і *ripieno*), нестабільна кількість частин, варіювання послідовності темпів у них, тематична єдність *tutti* і *solo* епізодів, тріо-сонатний склад *concertino* (дві скрипки, віолончель і *basso continuo*).

Упродовж 1710-х років у жанрі концерту відбуваються дуже значні перетворення, які сприятимуть стандартизації жанрових рис і визначать його еволюцію на тривалий час. Композитором, який здійснив цю революцію, став А. Вівальді — автор близько 500 концертів для різних інструментів. Зміни торкнулись практично всієї сфери: опорним стає різновид сольного концерту з «відхиленнями» в *concerti grosso* і *ripieno*; це сприяє появі віртуозного блиску у партії соліста, її технічному ускладненню, але водночас без втрати ліричності й наспівності; унормовано тричастинну будову циклу із темповою послідовністю швидко — повільно — швидко; риторнелна форма у крайніх частинах; *ritornelli*

набули інтонаційної рельєфності й емоційної експресивності, а тривалість кожного мотиву зростає (музичний матеріал, експонований в *ritornelli*, містив часом до шести відносно завершених мотивів); секвенція, передусім діатонічна, стала одним з найважливіших засобів розвитку; ступінь контрасту між солістом і оркестром — помірний, хоч і відчутно зростає, порівняно з концертами А. Кореллі та Дж. Тореллі. Це вівальдійська модель концерту, становлення якої справедливо визнати парадигмальним зсувом в історії жанру. Напевно, що й оркестровка як один з найважливіших засобів музичної виразності також мала трансформуватись, аби посилити експресивне начало у новому музичному матеріалі і підкреслити зміни форм його презентації.

Особливості викладу концертів згруповано так.

1. Підхід до солювання. Концерт RV 549 розпочинає солююча скрипка без супроводу навіть *basso continuo* (абсолютне соло). Такий вид соло в оркестрі названо абсолютним, аби термінологічно відокремити його від солюючого тембру — соло з акомпанементом; подвійного (потрійного, четверного тощо) соло — виконання матеріалу на кількох однакових інструментах та гри на тембрально неясковому тлі — *quasi соло*. Попри швидке приєднання другого соліста, півтора такти у викладі лише одного виконавця стають, безумовно, нестандартним художнім рішенням, адже несильне і ніби невпевнене звучання на початку підкреслює яскравий контраст із наступним *tutti*. Солювати можуть два інструменти в різних регістрах (RV 567, I ч., тт. 9–10). Нестандартною у цьому *solo* є відстань між ними, яка не заповнена супроводом. У партії *basso continuo* — паузи, тож у середньому регістрі немає акордів; це лише підкреслює розмежування двох партій. Тільки уява слухача «поєднує» дві регістрово відокремлені партії, проте їх несхожість сприяє диференціації кожної лінії. Фактично, композитор балансує на тонкій межі між об'єднанням і відокремленням двох музикантів. Така суперечливість стає дієвим чинником зацікавлення слухача, який очікує на продовження розвитку, адже кінцевий результат (об'єднання чи розмежування) є непередбачуваним.

А. Кореллі у Концертах ор. 6 вперше в історії застосував короткотривале

виділення соліста завдяки дорученню першій скрипці складнішого матеріалу, порівняно із супроводом (дванадцятий концерт). Дж. Тореллі (Концерти ор. 6 і особливо ор. 8) послідовно відокремлював соліста від оркестру завдяки значнішій віртуозності партії і тривалості сольних епізодів. Однак, між концертами Дж. Тореллі і А. Вівальді є суттєва відмінність: перший інтерпретує соліста і оркестр (попри технічно складнішу партію соліста) майже як рівних за статусом, принаймні, відмінність у підході не надто значна; другий — схиляється до відчутно сильнішого контрасту між ними. Партія соліста технічно складніша та експресивніша завдяки яскравому прояву віртуозного начала (фігурації, ритмічна лабільність, зміни регістрів тощо). Партія оркестру технічно простіша й емоційно стриманіша: превалює рівномірна пульсація акордів чвертями, часті паузи у партії різних інструментів, крім *basso continuo*, педаль. Неоднаковість двох партій пояснює домінування гомофонної фактури у концертах А. Вівальді.

З метою виділення партії соліста на тлі оркестру А. Вівальді використовує: неоднакову щільність викладу у соліста і в супроводі (RV 549, I ч, тт. 6–9); паузи з метою розрідження супроводу і виділення соліста (RV 549, I ч., тт. 51–54); відмову від супроводу загалом — тож соліст з нетематичним матеріалом перебуває в центрі уваги слухача (RV 549, I ч., тт. 10); педаль в оркестрі, що підкреслює рухливість соліста (RV 549, I ч, тт. 19–23) особливо за умови *tasto solo* — у партії клавесина чи органа немає акордів (RV 522, I ч., тт. 42–47); репетиції, які надають викладу схвильованості, а карколомні зміни тональностей у нескінченних секвенціях утворюють відчуття безупинного руху. На тлі акордів, які висвітлюють блискучу сольну партію з багаторазовими повтореннями шістнадцятими, відбуваються зміни гармонії (RV 230, III ч., тт. 14–22; 28–42; 58–68). У деяких концертах (наприклад, RV 297 «Зима», II) А. Вівальді використовує оркестровий виклад, майже ідентичний партитурам віденських класиків (за винятком *basso continuo*): у соліста — мелодичний матеріал, у перших і других скрипок — супровід, у віолончелі і органа (клавесина) — бас. Наближає цей епізод до партитур другої половини XVIII століття і педаль в альтів (II ч., тт. 1–2). У третій чверті XVIII ст. вона стане заміником *basso*

continuo, і практична потреба в ньому відпаде. Педаль сприятиме об'єднанню різних інструментів і впливатиме на заповнення середніх голосів гармонією завдяки другим скрипкам, альтам та валторнам.

2. Дублювання. А) У бароковому оркестрі найпоширенішим було точне дублювання завдяки поєднанню кількох різних інструментів в унісон чи в октаву, що часто відображалось навіть у записі на одному рядку партій струнного і дерев'яного духового інструментів. Схильність до таких ущільнень в оркестрі можна вважати одним із проявів грандіозності, притаманної музиці Бароко, про що пише В. Дон (Don 1969, с. 74). І хоча йдеться про бароковий орган, екстраполяція зазначеної величі на виклад в оркестрі видається слушною. Основна мета точного дублювання — ущільнення викладу, який, однак, стає темброво мішаним. Не відмовляючись від цієї функції, А. Вівальді інколи вживає дублювання, щоб наголосити на конкретному тембрі. У RV 549, I ч., тт. 33–35 перша і третя скрипки грають мелодію в унісон на межі другої і третьої октав. Вона відмінно прослуховується, попри досить розвинений супровід і перегукування в більш низькому регістрі, саме завдяки точному дублюванню.

Б) Фоно-орнаментальне дублювання передбачає поєднання різних форм викладу однакового музичного матеріалу і тісно пов'язане зі становленням гомофонної фактури. Оркестровка концертів А. Вівальді стає одним із ключових моментів її зміцнення завдяки посиленню функційного розмежування ліній. Так, аби уникнути надто щільного звучання, композитор насичує супровід паузами і ніби «розриває» акомпануючі голоси на короткі мотиви, відтіняючи безупинні фігурації в партії соліста (RV 580, I ч., тт. 21–23). Фоно-орнаментальне дублювання виникає і у випадку поєднання неоднакової манери виконання соліста й оркестру. Наприклад, соліст виконує трель на кожній ноті, а оркестрові струнні — ні (RV 297 «Зима», I, від т. 4). У випадку трелей у всіх музикантів звук був би дуже нечітким, а дублювання надає можливість і зберегти чіткість звучання b^2 , і надати відтінку розмитості.

3. Перегукування. У концертах А. Вівальді вони стають поширеним прийомом для утворення регістрового, динамічного, фактурного і тембрового

контрасту. RV 578, I ч., тт. 17–22 — зразок зіставлення мелодій у другій октаві у викладі груп скрипок і в малій октаві у низьких струнних інструментів. Такий же ефект створює перегукування між солюючою скрипкою і віолончеллю, яка в унісон дублює клавесин: контраст поглиблюють різні регістри, інакша манера отримання звуку і неоднакова щільність верхнього й нижнього голосів (RV 316a, I ч., тт. 41–44). Особливо яскравим є протиставлення духового і струнного інструментів (RV 465, I, 26–27). Мелодичний хід $c^2 — d^2$ доручено гобою і альтам в терцію, а відповідають їм перші і другі скрипки. У перших скрипок звучить «чужий» $f^2 — f^2$, а другі грають «гобойну» інтонацію $c^2 — d^2$, підсвітивши їх струнним тембром і утворивши дивовижне «подвійне перегукування»: не лише між двома парами інтервалів, викладених в партіях різних інструментів, а й між двома нотами ($c^2 — d^2$), які ювелірно переорекстровано (за першим разом вони становлять верхні звуки інтервалу, а за другим — нижні).

4. Способи утворення контрасту. Принципова відмінність між кореллівською і вівальдівською концепціями концерту полягає в тому, що у другій контраст між солістом (чи солістами) і оркестром утворюється внаслідок не лише фактурних чи тембрових відмінностей, а й неоднакового музичного матеріалу у двох партіях, зумовленого наголосом на їх різному статусі.

(А) Наприклад, два солісти з м'яким супроводом виконують фразу шістнадцятими, експонуючи ламентні інтонації. Солістам опонує унісонна фактура *tutti* (RV 549, II ч., тт. 8–14). Десятки прикладів оркестрових унісонів як звукообразальний прийом будуть використані в майбутньому (одна нота в увертюрі «Егмонт» Л. Бетховена, послідовності унісонів в Концерті для оркестру «Карпатський» М. Скорика, п'ятиоктавні унісони у Шостій симфонії Д. Шостаковича). Октавні ходи і пунктирний ритм оркестрового унісону в цьому ж концерті А. Вівальді (RV 549, II ч.) викликають моторошне відчуття непереборної сили, якій протидіють два тендітних виконавці. Атмосфера подібна до другої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, яку Дж. Керман визначає як «парадигму естетики концерту» (1999, с. 42), вбачаючи втілення міфу про Орфея і зіткнення людського й надлюдського начал. Схожість

атмосфери концертів А. Вівальді та Л. Бетховена вияскравлює опора не тільки на унісонну фактуру супроводу у струнному оркестрі, а й пунктирний ритм з паузами за рівних тривалостей у партії соліста.

(Б) Контраст між солістом і оркестром можливий завдяки різній фактурі — мелодичній у скрипки і акордовій в оркестрі. Якщо зазначене зіставлення двох варіантів викладу становить основу цілої частини, то його слід визначити як композиційну стратегію (RV 310, II ч.). Перманентна опозиція двох фактур, щільності викладу і відмінність між сольним і груповим звучанням становлять квінтесенцію композиторського задуму завдяки регулярності цих зіставлень.

(В) Контраст між камерним ансамблем (*concertino*) і оркестром як ремінісценція *concerto grosso*; ефект посилює повторення музичного матеріалу. Фактурний контраст динамізує виклад: три солісти мають інший характер звуку, ніж 10 чи 15 виконавців (RV 567, V; RV 580, I). Зміна щільності готує базис для появи в майбутньому оркестрового *crescendo*, передбачаючи його грандіозні розгортання. Потактові зіставлення створюють різкий ефект (світло — тінь), гідний композитора-романтика (RV 567, V ч., тт. 17–24; RV 522, I ч., тт. 39–42).

5. Зміни у записі партії соліста. Починаючи від концертів *La stravaganza* ор. 4, з'являється окремий рядок для *violino principale* (*violino concertante* в ор. 9). Це новий етап становлення запису партитури і розуміння сольного концерту. Запис партії соліста на окремому рядку — це визнання його *іншого* статусу. Він має розвинутішу партію (RV 279, I ч., тт. 41–55) у високому регістрі (RV 316а, III ч., тт. 231–235), ускладнену стрибками у швидкому темпі шістнадцятими (RV 279, I ч., тт. 64–75). Соліст усе ще часто грає в унісон з першими скрипками і не має пауз. У цьому — відмінність від класичного чи романтичного концертів, у яких в партії соліста є перерви у звучанні. Однак, партія духового інструмента у концертах А. Вівальді містить паузи, наближаючи їх (за характером використаних прийомів) до музики другої половини XVIII століття.

6. Солювання в оркестрі (внутрішнє оркестрове соло). У бароковому оркестрі внутрішнє оркестрове соло вкрай рідкісне, крім випадків *obbligati*. На початку XVIII ст. поволі починає формуватись інший підхід до солювання, що

уможливорює розмежування *obbligato* і *solo* в оркестрі. По-перше, *obbligato* — це незмінний інструмент впродовж твору чи його частини, тоді як солюючий інструмент може замінюватись на інший. По-друге, *obbligato* вказується на титульній сторінці (потреба у вправному виконавцеві особливо складної партії), а короткі внутрішні оркестрові *soli* не потребують запрошення віртуоза.

А. Вівальді зазначає на титульній сторінці соліста і може також залучати додаткового внутрішнього оркестрового соліста — одного з виконавців партії перших скрипок (RV 316a, I, 111–121). Упродовж одинадцяти тактів оркестр акомпанує позаоркестровому та оркестровому солістам (виникає паралель з Концертом для скрипки з оркестром І. Стравінського, який неодноразово залучає виділеного соліста-скрипаля до діалогів із скрипалем у складі оркестру). Кожен з них має відмінну за ритмічним малюнком партію, проте обидва виділяються на тлі оркестру. У цьому ж Концерті (RV 316a, I, 131–142) композитор використовує зіставлення ансамблю (*violino principale* і струнне тріо зі складу оркестру) та всього колективу. Ансамбль (скрипкове тріо — *violino principale* і два внутрішніх оркестрових солісти) може використовуватись не лише для розрідження фактури чи утворення діалогів, а й зі звукозображальною метою (RV 269 «Весна», I, 13–27): партія кожного соліста спирається на неоднакові прийоми гри, тривалості, напрямок руху, відтворюючи щебет різних птахів.

Очевидно, що проаналізовані епізоди солювання в оркестрі у концертах А. Вівальді, по-перше, ще короткотривалі, по-друге, нечасті. Саме тому не слід вважати, що розпочались революційні зміни щодо солювання в оркестрі. Однак, оркестровий виклад у концертах італійця вказує магістральні шляхи подальшої еволюції концертного оркестру, і в цьому полягає історична цінність означених інновацій.

7. Інструментальний склад оркестру. Щодо складу інструментів в оркестрі, то А. Вівальді запровадив одну важливу зміну: використав контрабаси. У партитурах XVII ст. найнижчу басову партію (*basso continuo*) дублювала віолончель або загадковий *violone*, щодо якого дотепер немає одностайної думки. Н. Карелл трактує *violone*, як шестиструнну віолу-гамба з найнижчою струною

D₁ (Carell, 1963, с. 39). Інші допускають, що так позначали й контрабас (Pincherle, 1957, с. 81). Треті наполягають, що це був інструмент, розміром між контрабасом і віолончеллю і який поєднував якості обох цих інструментів (Sacht, 1940, с. 363). До кінця XVII століття контрабас у партитурах інструментальних творів не вживали. В оперних творах ситуація майже та сама, проте Г. Благодатов зазначає, що вказівки про використання контрабасів у партитурах Ж. Б. Люллі траплялися (Благодатов, 1969, с. 30). А. Карс посилається на Ф. Варнеке, який стверджує, що перші контрабаси в оперний оркестр впроваджено у Неаполі 1700 року (Карс, 1990, с. 39). Отже, Концерти Op. 9 А. Вівальді — це, ймовірно, перший приклад використання контрабасів в інструментальному музичному жанрі. Акцентні дублювання, доручені контрабасам щодо віолончелі (RV 530, I, тт. 2, 3, 9; RV 425, I, тт. 3–4), подібні до зразків контрабасових партій XIX століття.

Висновки.

1. Тракткування соліста у концертах А. Вівальді суттєво відрізняється від творів кінця XVII — початку XVIII століть. Специфічний виклад у партії соліста утворює не лише контраст з оркестром чи має на меті яснішу артикуляцію мелодії, а й наголошує на експресивному началі, втілює суб'єктивні, а не об'єктивізовані почуття. Саме тому сольний концерт А. Вівальді ближчий до *sonata da camera*, якій завжди був притаманний більш індивідуалізований, ніж *sonata da chiesa*, погляд на світ; тому перша завжди мала більш вільну структуру, жанрову основу і фактуру. Оркестровими засобами вираження А. Вівальді здатен «підсвітити» соліста. Такий підхід виявляється не лише в ефектних швидких частинах, у яких його партія може приголомшувати складністю, а й в *Adagio*, що втілюють ліричне начало в персоніфікованій манері.

2. Важливим чинником трансформації оркестровки стає поширення гомофонної фактури в концертах, що спричиняє урізноманітнення функцій певних інструментів. Поліфонічна фактура, якій притаманний щільний виклад, значною мірою стримувала сольовання в оркестрі, у той час як гомофонна, завдяки диференціюванню на головний і підлеглий пласти, стимулює його.

3. Опосередковано вплив гомофонної фактури проявляється й завдяки кореляції між вибором солюючого інструмента і викладом в оркестрі. Концерти для низьких інструментів, на кшталт віолончелі чи фагота, потребували прозорішого акомпанементу, ніж твори для скрипки, флейти чи гобоя.

4. А. Вівальді популяризує будову струнної групи з чотирьох партій, починаючи ще від свого першого циклу концертів *L'Estro Armonico* op. 3 (1711). Так, жанр концерту став рушійним чинником закріплення сучаснішої структури струнної групи в оркестрі. А. Вівальді одним із перших композиторів (конкуренцію йому може скласти хіба що А. Скарлатті) кілька разів розділяє віолончелі і контрабаси, доручивши останнім «полегшений» варіант партії перших.

5. Становлення нової музичної форми концерту опосередковано впливає не лише на появу нових технік викладу партій чи трансформацію ролі окремих інструментів у його складі, а й на закріплення певних прийомів в оркестрі. Так, бажання підкреслити відмінність музичного матеріалу у викладі *tutti* і *solo* могло потребувати унісонної фактури в оркестрі як спеціального художнього ефекту. Слід вказати і на позначення *tasto solo*, що сприяє максимальній прозорості супроводу, неодноразове використання педалі у середньому регістрі (з виключенням *basso continuo*) як провісника змін у викладі в оркестрі у другій половині XVIII ст. чи посилення значущості перегукувань. А. Вівальді використовує в оркестрі такі рідкісні для першої чверті XVIII ст. темброві ефекти, як *pizzicato* (RV 300; RV 207) і тремоло (RV 297 «Зима», I ч.), а в партії скрипки *solo* — скордатуру (RV 583), що увиразнюють виклад.

6. Концерти А. Вівальді підтверджують взаємовплив процесів розвитку жанру інструментального концерту й оркестру. Маючи у своєму розпорядженні капелу в П'єта, вправних виконавців-оркестрантів і солістів, а згодом найбільші оркестри того часу, зокрема у кардинала П. Оттобоні в Римі та Саксонської Гофкапели у Дрездені, композитор трактував оркестрування як особливий творчий акт. Цим і зумовлений пошук нових інструментів для соло в концерті та їх популяризація. Поєднання духових інструментів в інструментальних жанрах

трапляється на початку XVIII ст. (*Sinfonia a quattro* Дж. Тореллі), але воно здебільшого спорадичне. Натомість, А. Вівальді наполегливо вигадує нові комбінації інструментів у своїх концертах, змінюючи інколи навіть сферу їх використання (перевтілення флейти й фагота), експериментуючи з рідкісними струнно-щипковими та духовими інструментами (сальмо, шалюмо). Вивищення духових інструментів загалом, їх популяризація серед віртуозів-професіоналів і аматорів (різна складність концертів сприяє їх виконанню музикантами різного професійного рівня) — усе суттєво вплинуло на трансформацію духових партій в оркестрових творах першої половини XVIII ст., а також сприяло зміцненню оркестру, використанню в інструментальних жанрах дедалі ширшого кола інструментів. Без оркестру А. Вівальді, напевно, не було б Мангаймського оркестру, а поява класичного оркестру і становлення нової оркестровки відбулися б пізніше.

А. Вівальді вважає оркестровку одним із ключових засобів музичної виразності в концертах загалом і способом відтворити в тембрах художній задум окремого концерту. Оркестровка на початку XVIII ст. здійснювала лише обережні кроки, щоб постати у свідомості композиторів тим, чим вона буде за кілька десятиліть. Відкриття композитора у сфері оркестрового викладу є практично в кожному концерті, тож його наполегливість над удосконаленням, оновленням, прочитанням і фактурним оформленням музичного матеріалу в оркестрі (дублювання, перегукування, педаль тощо) ясно накреслюють шляхи подальшої еволюції і концерту, і оркестру.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з висвітленням наступного етапу взаємодії інструментального концерту як музичного жанру і оркестру як музичної інституції у творчості композиторів середини XVIII ст. (Мангаймська школа) і у В. А. Моцарта. У концертах останнього протягом останньої чверті XVIII ст. формується нова модель концерту з паритетним співвідношенням соліста і оркестру, поглибленням ступеня контрастності, трансформацією змагальності на зіткнення — це наступний парадигмальний зсув у еволюції жанру.

Список використаної літератури і джерел

1. Анисимов, А. В., 2011. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.
2. Апатский, В. Н., 2010. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: ТОВ «Задруга».
3. Благодатов, Г. Г., 1969. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка.
4. Карс, А., 1990. *История оркестровки*. Москва: Музыка.
5. Кизилев, А. А., 2017. *Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.
6. Booth, M., 1989. *Vivaldi*. London; New York: Omnibus.
7. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
8. Don, W., 1969. *Men and music in western culture*. New York: Appleton-Century-Crofts.
9. Dor, O., & Reich, Y., 2011. An Evaluation of Musical Score Characteristics for Automatic Classification of Composers. *Computer Music Journal*, 35(3), pp.86–97.
10. Hutchings, A., 1961. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
11. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
12. McClary, S., 1987. The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year. In: R. Leppert, S. McClary, ed. *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.13–62.
13. Pincherle, M., 1957. *Vivaldi, genius of the baroque*. New York: W. W. Norton.
14. Rensch, R., 1989. *Harp and harpists*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland; Oregon: Amadeus Press.
16. Sacht, K., 1940. *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton.
17. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. Keefe, ed. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
18. Timberlake, C., 1978. Evviva Vivaldi: Still Vital after Three Hundred Years. *Music Educators Journal*, 64(7), pp.68–71.
19. White, C., 1992. *From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Philadelphia: Gordon and Breach.

References

1. Anisimov, A. V., 2011. *Interaction between a soloist and the orchestra in the West European Violin Concerto of the 17th–19th centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Magnitogorsk Glinka State Conservatory (Academy).
2. Apatskii, V. N., 2010. *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [The history of musical performance art]. Kiev: TOV "Zadruha".
3. Blagodатов, G. G., 1969. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The history of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka.
4. Kars, A., 1990. *Istoriya orkestrovki* [The History of Orchestration]. Moskva: Muzyka.
5. Kizilyaev, A. A., 2017. *The emergence of the bassoon and its development in the Baroque era*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Rostov-on-Don: Russian Herzen State Pedagogical University.
6. Booth, M., 1989. *Vivaldi*. London; New York: Omnibus.
7. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
8. Don, W., 1969. *Men and music in western culture*. New York: Appleton-Century-Crofts.
9. Dor, O. and Reich, Y., 2011. An Evaluation of Musical Score Characteristics for Automatic Classification of Composers. *Computer Music Journal*, 35(3), pp.86–97.
10. Hutchings, A., 1961. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
11. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

12. McClary, S., 1987. The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year. In: R. Leppert, S. McClary, ed. *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.13–62.
13. Pincherle, M., 1957. *Vivaldi, genius of the baroque*. New York: W. W. Norton.
14. Rensch, R., 1989. *Harps and harpists*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland; Oregon: Amadeus Press.
16. Sacht, K., 1940. *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton.
17. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. Keefe, ed. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
18. Timberlake, C., 1978. Evviva Vivaldi: Still Vital after Three Hundred Years. *Music Educators Journal*, 64(7), pp.68–71.
19. White, C., 1992. *From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Philadelphia: Gordon and Breach.

VADYM RAKOCHI

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

*Candidate of Art Criticism,
Doctoral Student at the Department of Music History
at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
(Kyiv, Ukraine)
v-r-99@ukr.net*

INNOVATIONS OF PRESENTATION IN ANTONIO VIVALDI'S CONCERTOS AND THEIR IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRA

Transformation of the presentation in Vivaldi's instrumental concertos is considered in this paper. It is noted that the Corellian model of the concerto (concerto grosso, changeable number of movements, variety of tempos, thematic unity of tutti and solo episodes, trio-sonata-like instrumentation of the concertino) becomes the basis for Vivaldi's modifications. His model is based on a solo concerto prevalence, a fast — slow — fast three-movements structure, ritornello musical form in the outer movements and the motivic mosaic of the first tutti. The significance of these transformations gives grounds to define them as a paradigmatic shift in the evolution of the genre. It is emphasized that these changes would be impossible without reviewing of the presentation in the orchestra. Innovations concern the ways of highlighting a soloist, the use of inexact (background-ornamental) doubling, activation of the internal orchestral soloists (especially in concertos for a wind instrument), increasing the significance of alternations, intensification of timbral, register, textural, dynamic, and thematic contrasts, changes in the orchestra's composition (the double bass), and expansion of a palette of soloing instruments. It is pointed out that all these modifications had a strong impact on the development of the orchestra. First, the rise of wind instruments and reinforcement of expression in their parts resulted in the diversification of the orchestral sound: probably, we would not have heard the Mannheim Orchestra without Vivaldi's concertos. Secondly, the dominance of the homophonic texture formed a proper basis for internal orchestral soloing and increased the relevance of a particular timbre color. Third, the standardization of a four-parts string section formed the basis for further changes of the orchestra. Fourth, the use of such orchestral techniques as the pedal (the future substitute for the basso continuo in the orchestra of Viennese classics), background-ornamental doublings, unison texture, etc. reflected in ways of musical

material presentation in all orchestral genres. Everything convinces that the interdependence between the evolution of the instrumental concerto and the transformations of the orchestra is evident and strong.

Keywords: *instrumental concerto models, Antonio Vivaldi's concertos, evolution of the concerto, concerto orchestra, orchestration.*

Стаття надійшла до редакції 14.08.2021

УДК 780.616.432.082.4:78.071.1(430)Бетховен
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251793

ЛЮДМИЛА ЗАПЕВАЛОВА
ORCID iD: 0000-0002-9334-3701
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
Білоруської державної академії музики
(Мінськ, Білорусь)
zarevalova_luda@mail.ru

ДРУГИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ
(СИ-БЕМОЛЬ МАЖОР) ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА:
У «ПОШУКАХ» АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Проаналізовано новітні музикознавчі дослідження про класичний стиль у творчості Людвіга ван Бетховена, зокрема праці М. С. Друскіна, Л. В. Кириліної та І. А. Сидорової, які становлять методологічну основу дослідження. Розглянуто «кристалізацію» стилю Людвіга ван Бетховена на прикладі одного з ранніх його опусів — Другого фортепіанного концерту — який композитор написав під впливом творчості В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Завдяки ретельному аналізу твору доведено правомірність тези про те, що в ньому дуже добре проступають властиві композитору в період його «творчої зрілості» стилістика і типові ознаки форми. Зазначено, що вони виявляються в образному ладі складових частин концерту, який абсолютно відповідає змістовному «профілю» зрілих творів Людвіга ван Бетховена; у становленні найважливішого прийому темоутворення сонатної форми — похідного контрасту, а також у розробковому розвитку частин, зумовленому симфонізмом мислення композитора. Наголошено, що в організації сонатно-симфонічного циклу концерту також очевидні ознаки зрілого стилю митця — системи тональних арок. Уточнено, що партія фортепіано, «змагаючись» із партією оркестру, утворює складну фактурну цілісність, сприяючи реалізації центральної змістовної і драматургічної ідеї. Аргументовано основоположну роль Другого фортепіанного концерту Людвіга ван Бетховена у становленні зрілого симфонізму в жанрі інструментального концерту. Акцентовано увагу на непересічному значенні означеного музичного твору для подальшої творчості композитора, адже саме в «грі» стилів сформувалася яскрава і переконлива індивідуальна авторська манера митця. Також доведено, що саме Другий фортепіанний концерт підготував кульмінацію розвитку жанру, хронологічно відповідну концертам зрілого періоду творчості Людвіга ван Бетховена.

Ключові слова: фортепіанний концерт, пізній романтизм, інтонаційна драматургія, авторський стиль, Людвіг ван Бетховен.

Постановка проблеми... Людвіг ван Бетховен — найяскравіший представник епохи віденського класицизму. У своїй творчості періоду «пізнього стилю» він «пророкує» і апробує нові, нетипові для свого часу мовні засоби, методи розвитку і навіть принципи побудови музичної форми, тим самим

прокладаючи шляхи мистецтву романтизму, що більш яскраво виявилось на початку XIX століття. Проблема авторського стилю композитора в період його становлення є не менш актуальною, ніж його суттєва трансформація в пізніх творах, досить докладно висвітлених у наукових дослідженнях різних років. У статті розглянуто «кристалізацію» стилю Людвіга ван Бетховена на прикладі Другого фортепіанного концерту — одного з ранніх його опусів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Феномен особистості й творчості Людвіга ван Бетховена всебічно досліджений у науковій літературі. Однією з важливих є монументальна двотомна праця професора Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського Лариси Валентинівни Кириліної «Бетховен. Життя і творчість» (2009), а також її робота у трьох частинах «Класичний стиль в музиці XVIII — початку XIX ст.» (1996; 2007; 2007), в якій розкрито історичні та філософсько-естетичні основи класичного стилю в музиці, його поетику, семантику і жанрові особливості.

Творчість Людвіга ван Бетховена — це безперервний процес пошуку істини, і в цьому полягає його дивовижна подібність до філософа Г. Гегеля. Досліджуючи світогляд композитора, І. Сидорова зазначає: «Бетховен сучасник Гегеля — вони фактично виходили з одних і тих же вимог, що висувалися до мистецтва: примат змісту над формою, дотримання внутрішніх законів розвитку виду і жанру. Основне, що, безперечно, їх об'єднує, внутрішньо пов'язуючи, це послідовний розвиток діалектичних принципів. Гегель основним, провідним “стимулом” розвитку обирає саморозвиток “духу”, “ідеї”, абсолюту, переносючи протиріччя між розумом і дійсністю у сферу думки. Бетховен шукає шляхи долання цього протиріччя в самій дійсності, прагнучи ніби об'єднати розумне начало людини з внутрішньою логікою саморозвитку світу. І Бетховен, і Гегель однаково виходять з уявлення про те, що істина лежить за межами нашої свідомості й здобувається в наполегливому поєдинку із зовнішнім світом» (Сидорова, 2006, сс. 17–18). У такій дослідницькій інтерпретації «зовнішній світ» можна розуміти гранично широко: як своєрідний «контекст», що має на увазі неодмінне включення виконавців і слухачів у складний процес

«народження» і «просування» ідеї (а значить — «істини»), яка, своєю чергою, регулює і керує процесом сприйняття, змушуючи слухача безперервно йти за нею, вловлювати найтонші її зміни. «Пошук» істини — ось квінтесенція бетховенської «драми», що розгортається в його музиці.

Однією з найскладніших проблем творчості Людвіга ван Бетховена є становлення його індивідуального (авторського) стилю, поступове, від твору до твору, у кожному творі все яскравіше, з високим рівнем своєрідного. Творчий почерк композитора багато в чому зумовлений історичною ситуацією, в якій діяв закон «нормативу», визначаючи інтонаційні особливості мелодики, своєрідність гармонічної мови і фактури, а також головну роль гармонії в організації музичної форми. Не випадково XVIII століття в науковій літературі називають «епохою гармонієцентризму» (Бершадская, 1997). Це епоха, в якій гармонія зумовлювала особливості практично всіх елементів музичної мови (мелодики, ладу, акордики, синтаксису, тональної організації тощо) і музичної форми. Вона становить «центральний елемент» музичного всесвіту періоду класичного стилю.

Людвігу ван Бетховену вдалося осмислити елементи музичної мови і музичної форми дуже індивідуально й навіть трансформувати у творах пізнього періоду творчості, підготувавши тим самим «фундамент» для романтизму. У період «пізнього стилю» інтонаційний лад його музики став багатшим і виразнішим, розкуті форми набули тонально-гармонічного розвитку, з'явилися сміливі й нетипові для класиків зіставлення тональностей, що сприяють гармонічній виразності. Композитор усе частіше звертається до поліфонії, збагачуючи свої задуми співіснуванням гомофонії та поліфонії, змінюючи й трактування музичної форми. Л. Кириліна відзначає: «Особливість пізнього стилю — перехід в інші виміри: історичне та позаісторичне, “минуле” і “вічне”, “архаїчне” й “авангардне”. Однак основні константи світогляду зберігаються. Бетховен залишився вірним ідеалам Просвітництва, але парадокс полягав у тому, що прагнення до об'єктивних істин (Бог, Природа, Розум, Братство, Священне мистецтво, Доброго і Прекрасне, Велике і Піднесене) в цю епоху і в цьому місці — у Відні 1820-х років — були проявом чистої суб'єктивності, небажання

перебувати у загальному потоці подій, ставати заручником “смаку більшості”. Звідси — дві найдивовижніші ознаки пізнього бетховенського стилю: свідома апеляція до традиції (причому традиції глибшої, ніж класична) і, водночас, — абсолютна свобода експериментування. <...> Кожен жанр і кожен твір трактуються індивідуально: композитор ніби ставить перед собою завдання ніде й ніколи не повторюватись. Класичний тип ідеального твору — *opus perfectum et absolutum* — у пізній творчості Бетховена набуває характеру єдиного у своєму роді твору — *opus unicum*» (Кириллина, 1996, сс. 162–163). Ще одна новаторська ознака пізнього стилю композитора — індивідуалізація всіх елементів композиції, що «руйнує» структурні й мовні стереотипи, канони і кліше.

Мета дослідження полягає у виявленні й обґрунтуванні стильових «ознак» індивідуального почерку композитора на прикладі Другого фортепіанного концерту (*сі-бемоль мажор*), а також розкритті його взаємозв'язку із творами періоду творчої зрілості. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) встановити рівень кореляційної залежності індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена зі стилями Й. Гайдна та В. А. Моцарта (на прикладі аналізу Другого фортепіанного концерту);

2) висвітлити атрибути зрілого індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена в організації сонатно-симфонічного циклу Другого фортепіанного концерту;

3) розкрити особливості вибудовування Людвігом ван Бетховеном взаємодії між солістом і оркестром;

4) окреслити вплив Другого фортепіанного концерту на становлення індивідуального стилю Людвіга ван Бетховена.

Виклад основного матеріалу дослідження... Людвіг ван Бетховен — автор семи інструментальних концертів, серед яких п'ять фортепіанних концертів, концерт для скрипки з оркестром, потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром, Фантазія для фортепіано, хору та оркестру *до мажор*. На думку дослідників, заслугою Бетховена є не стільки симфонізація

концертного жанру, скільки його зближення із симфонією. Так, М. Друскін справедливо зазначає, що Людвіг ван Бетховен — істинний реформатор інструментального концерту, він «... підніс концерт до рівня симфонії <...> надав йому рівноправності із симфонією у вираженні піднесеного. Це сприяло оновленню і змісту творів, і виражальних засобів, і структурних закономірностей» (Друскін, 86, сс. 29). Рубіжним опусом в еволюції концертного жанру у творчості Бетховена став Третій фортепіанний концерт, позначений індивідуальністю стилю композитора періоду творчої зрілості.

Другий фортепіанний концерт стилістично неоднорідний. Він створений під впливом творчості В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Так, характер повільної частини цього твору викликає деякі аналогії з повільними частинами гайднівських сонатно-симфонічних циклів, а в образному ладі фіналу концерту звучать «нотки» гайднівського «мужицького» (за визначенням М. Друскіна) гумору. Вплив В. А. Моцарта простежується у трактуванні оркестру, особливо тематизму, у своєрідному формоутворенні. М. Друскін зазначає: «За своїм образним змістом і стилістикою Другий концерт поступається Першому: Бетховен тут більш скутий традицією, його індивідуальний голос ще приглушений. Скромний оркестр: струнний квінтет, флейта і парний склад гобоя, фаготів, валторн, тоді як у партитуру Першого концерту вже введено кларнети, труби і литаври. Традиційна — в дусі моцартівської школи — і партія соліста: у перших двох частинах у мелодиці часто використовується хроматика, затримання, фактура переважно прозора з переважанням пальцевої техніки, трапляються навіть так звані альбертієві баси (акомпанемент у манері тремоло октав) — прийом, який на той час уже давно вийшов з моди! Нагадує Моцарта і щедрий тематизм першої частини, і вільне, ніби імпровізаційне його розміщення, і розчленованість у побудові фраз, і деталізоване переплетіння партій соліста й оркестру. Крізь нашарування цих впливів прориваються проте ознаки, що передбачають зрілий стиль Бетховена» (Кириллина, 1996, сс. 27).

М. Друскін розкриває високу міру «наслідування», властивого музиці Другого концерту, який постав «на периферії», у тіні інших, більш яскравих

творів. Тому вважаємо за доцільне порівняти його з подальшими творами, зосередившись на індивідуальності авторського стилю.

Перша частина (*сі-бемоль мажор, Allegro con brio*) написана в сонатній формі, типовій для класичного концерту, з подвійною експозицією, органічною частиною якої є сольне «висловлювання» соліста — каденція. Людвіг ван Бетховен відмовляється від «дослівного» повторення тематизму оркестрової експозиції в сольній партії, підмінюючи тему головної і побічної партій, зберігаючи при цьому їх тональні відносини, типові для сонатної форми. Оркестрова експозиція будується більш вільно, з точки зору тонального розвитку, ніби пророкуючи новації в пізньому стилі Людвіга ван Бетховена.

Основний образ головної партії оркестрової експозиції — активний, але по-моцартівськи «легкий» і витончений. Її тема за мелодичним рисунком нагадує деякі моцартівські теми — діалогічна будова, образний і тематичний контраст складових елементів. Перший елемент, яким починається тема, сприймається як активний заклик до дії, його основу становить рух звуками тонічного тризвуку, підкреслений настільки ж дієвим ритмічним оформленням завдяки пунктирному ритму. Другий елемент ліричний, жіночий, з ознаками аріозності, його інтонаційна своєрідність створює плавний поступенний рух. Завершується тема головної партії в оркестровій експозиції ще одним (третім) елементом, що виростає у протяжну фразу. Він характеризується м'якою хроматикою і кокетливими затриманнями. Отже, основний образ головної партії — динамічний і цілеспрямований, проте не позбавлений граціозності й галантної вишуканості.

Побічна партія оркестрової експозиції починається яскравим тональним зсувом у *ре-бемоль мажор*. Її тематичну основу становить другий елемент теми головної партії, який розростається у протяжну ліричну тему (з переважанням плавного поступеневого руху), нагадуючи аріозні теми Моцарта. Ліричний характер теми посилює супровід із використанням рисунка альбертієвих басів. Тема побічної партії розвивається вже в експозиції, досягаючи яскравої кульмінації, пов'язаної з появою на піку тематичного напруження першого

елемента головної партії, який значно динамізує лірику теми.

Сольну експозицію відкриває тембр фортепіано — нова лірична тема, яка доповнює образ головної партії оркестрової експозиції. Вона «виростає» з третього елемента великої теми і містить в інтонаційному рисунку плавний поступеневий рух і витончені хроматизми. Водночас ця тема виявляє інтонаційну спорідненість і з першим елементом, оскільки в її музичному рельєфі також наявний хід звуками акорду. Побічна партія в сольній експозиції представлена двома новими темами: перша — стримана і зосереджена, друга — лірична, сповнена романтичної поривчастості і схвильованості. Перша тема, інтонаційно подібна до попередніх тем концерту, поєднує в химерній мелодиці і м'які хроматизми, і плавний секундовий рух, і навіть рух звуками акордів.

Розробка сонатної форми — важливий етап у розвитку концепції частини, вона містить яскраві тональні й тематичні контрасти, які посилюють і додатково підкреслюють темброве протиставлення оркестру й соліста. Протягом усієї розробки «лідирує» фортепіано, у його тембрі звучать основні теми концерту. Розробка має три розділи: перший розпочинається звучанням теми головної партії в сольній експозиції партії соліста в тональності домінанти *фа мажор*, логічним продовженням його стає виразна імітація в партії оркестру, тонально спрямована в *соль мінор*; у другому розділі розробки з'являється тема побічної партії з оркестрової експозиції спочатку в партії оркестру, потім у партії соліста в тональності *мі-бемоль мажор*; підсумком розвитку стає наступний розділ розробки — домінантовий предікт, у зоні якого не тільки відбувається тональна підготовка репризи, а й демонструється новий «синтетичний» варіант ліричної теми побічної партії, в якому поєднуються плавний поступеневий рух і ходи звуками акорду.

У репризі з'являється тема головної партії з оркестрової експозиції в основній тональності. Вона повністю зберігає свій первісний вигляд, проте тепер перший і другий елементи звучать у партії оркестру, а третій — у партії фортепіано, приводячи їх темброве і тематичне «суперництво» до спільного знаменника. Сполучна партія так само логічно продовжує тему головної партії,

розвиваючи ходи звуками акордів у різних фактурних варіантах у партіях соліста й оркестру. За законами класичної сонатної форми, вона утворює основну тональність. Побічна партія, як і в сольній експозиції, представлена двома темами, перша з них звучить у тональності *сі-бемоль мажор*, а друга — у *соль-бемоль мажорі*. Вони запозичені із сольної експозиції в тому ж фактурному вигляді, що й у першому проведенні, — змінюється тільки тональна спрямованість розділу, який закріплює *сі-бемоль мажор*. Обов'язковою у класичному концерті є віртуозна каденція соліста, яка в цьому випадку звучить після завершальної партії. Вона побудована на темах головної та побічної партій з оркестрової експозиції. Водночас більш активно в цьому розділі представлені інтонації з головної партії, нагадуючи про дієвість основного способу, представленого в дещо завуальованому вигляді.

Друга частина (*мі-бемоль мажор, Adagio*), відповідно до класичних традицій жанру, повільна, її головний образ спокійний, стриманий, зосереджений, не позбавлений деякої філософічності й шляхетності. На це звертає увагу і М. Друскін: «Це філософський роздум, зосереджений і суворий, але зігрітий душевним теплом» (Друскін, 1973, с. 29). Частина написана у формі *adagio*, що має виражені ознаки сонатної форми без розробки. Форма загалом позбавлена яскравих контрастів, кілька з них, що виникають у процесі розвитку частини, не впливають на її образний зміст, розкриваючи нову семантику образу. Таким «новим» елементом виявляється химерний рисунок мелодичних і гармонічних фігурацій, яким розцвічено основну тему частини. Реприза є не стільки одним з етапів розвитку, скільки варіацією на експозицію. У коді повільної частини, подібно до ремінісценції, виникають інтонації з першої частини — ходи звуками акордів у пунктирному ритмі, а також спонтанно з'являється *соль-бемоль мажор*.

Третя частина (*сі-бемоль мажор, Molto allegro*) — яскравий і стрімкий фінал у формі рондо-сонати, що є підсумком розвитку сонатно-симфонічного циклу концерту. Авторська ремарка «рондо» вказує на характер тематизму, який має пісенно-танцювальні витоки, надаючи частинам життєрадісного настрою,

поєднуючи кокетливість, жартівливість, скерцозність і юнацький запал. Фінал розпочинається темою соло фортепіано, що є водночас і рефреном, і головною партією рондо-сонати. Вона звучить в основній тональності *сі-бемоль мажор*, їй надають витонченості розмір 6/8, ритм синкопи в перших тактах з акцентом на другій долі, підкреслені *sforzando*, штрихи (чергування *staccato* і *legato*), а також «закруглені» *gruppetto*.

Сполучна партія відрізняється за тематизмом, загальними формами руху у фортепіано. Водночас у її фактурі помітні елементи поліфонічної роботи, які сприймаються скоріше крізь жарт і гумор, змінювані легкими рухливими пасажами фортепіано на тлі танцювального супроводу в партії оркестру. Ця партія модулює в тональність домінанти — *фа мажор*.

Теми побічної та завершальної партій не контрастні і становлять в контексті форми мелодичну цілісність. Вони проводяться в тональності домінанти, зберігають характер і загальний метро-ритмічний рух частини, заданий темою головної партії. Їх інтонаційною основою є ті ж самі пісенно-танцювальні інтонації. У гармонічному оформленні теми завершальної партії наявний елемент заокругленості, постійно підкреслювані тоніко-домінантові співзвуччя відповідно до семантики завершення. Теми звучать поперемінно в партіях соліста й оркестру. Фактурні пласти не протиставлені, а темброво доповнюють один одного, надаючи ігрового характеру.

Завершується експозиція рондо-сонати у класичних традиціях — проведенням теми головної партії в основній тональності. Тема зберігає свій первинний вигляд, але її закінчення переростає в модулюючу зв'язку з епізодом. Саме в її межах панівний *сі-бемоль мажор* змінюється тональністю паралельного ладу — *соль мінору*.

Середній розділ рондо-сонати можна визначити терміном «епізод». Водночас він не позбавлений і розробковості. З погляду функціонального призначення, він має більш розвивальний, ніж експозиційний «характер». Його основу становить нова тема, інтонаційно споріднена з усіма попередніми темами. Вона є похідною, нагадує інтонаційний склад теми головної партії. Три

проведення епізодичної теми в мінорних тональностях — *соль мінор, до мінор, сі-бемоль мінор* — «прошаровують» поліфонічні вставки із зони сполучної партії. У контексті безперервного тонально-гармонічного розвитку з переважанням мінорних тональностей вони вносять легкий відтінок драматизму в безтурботно-радісний настрій частини. Епізод завершує коротка зв'язка, стрімко наближаючи репризу.

У репризі зберігається послідовність усіх тим, які не змінюють своїх структурних характеристик. Змінюється лише тональна спрямованість, пов'язана з утвердженням основної тональності концерту. Тепер усі розділи об'єднані однією тональністю — *сі-бемоль мажор*.

Завершується частина ще одним проведенням теми головної партії, виконання якої «доручено» оркестру без участі соліста. Партія фортепіано приєднується вже в зоні коди, узагальнюючи і синтезуючи найважливіші інтонації частини. Кода є завершенням частини, в ній немає розробкового розвитку, типового для зрілого стилю Людвіга ван Бетховена, вона підсилює і підкреслює ігрове, змагальне призначення жанру, стверджуючи рівноправність партій соліста й оркестру.

Висновки.

1. Другий фортепіанний концерт Людвіга ван Бетховена не є абсолютним наслідуванням Й. Гайдна чи В. А. Моцарта, у ньому помітні стилістика і типові ознаки форми, властиві його автору, що виявляються:

- у визначенні чітких зон локалізації дієвих активних образів у зоні головної партії першої частини (нехай і віддалено), а жіночних ліричних — у зоні побічної партії. Вони характеризуються різним колом інтонацій. Активність пов'язана з жанром маршу, пунктирним ритмом і ходами звуками акордів, а лірика — з пісенністю, плавними поступеними ходами з елементами хроматики.

- в особливому ініціальному значенні теми головної партії, яка стає інтонаційним джерелом для інших тем сонатної форми, а також у наявності елементів похідного контрасту, який стане багато в чому визначальним

прийомом темоутворення у зрілих сонатних концепціях Бетховена.

- у високому «градусі» розробкового розвитку сонатної форми першої частини, який переводить «ігрове» і «змагальне» начало темброво протиставлених пластів у русло їх активної взаємодії, тим самим сприяючи реалізації принципу симфонізму, що також «наочно» проявляється в першій частині циклу.

- у барвистих терцієвих зрушеннях тональностей, які не стільки пророкують риси вже зрілих творів Людвіга ван Бетховена, скільки передбачають романтичні «знахідки» композитора.

2. В організації сонатно-симфонічного циклу концерту також можна побачити атрибути зрілого стилю Людвіга ван Бетховена, насамперед *систему тональних арок*. У першій частині з'являються досить далекі, неспоріднені щодо основної, тональності, зокрема, тональність *соль-бемоль мажор*, «відгомони» якої також звучать у коді другої частини. У предрепризнній зоні сонатної форми першої частини (зона предікту) з'являється тональність однойменного мінору — *сі-бемоль мінор*, що нагадує про себе в епізоді рондо-сонати вже у фіналі. *Тематизм* містить відбиток епохального класичного стилю, і, однак, у його своєрідності також уловлюються бетховенські ознаки. З погляду розвитку змістовної ідеї та її втілення в драматургічному профілі концерту, відзначимо традиційні для Людвіга ван Бетховена прийоми: основоположне значення першої частини циклу, філософічність другої частини і легке ігрове начало у фіналі. Він є розгорнутою післямовою до ліричної, з елементом деякої героїки, першої частини циклу і лірико-філософської другої, зміщуючи напруження перших двох частин у бік легкої гри і життєрадісних нестримних веселощів.

3. Окремо відзначимо яскравість і виразність, піаністичну складність партії фортепіано, сповнену різноманітних прийомів дрібної техніки, її безперечну віртуозність у характері моцартівських концертів. Партія фортепіано, «змагаючись» із партією оркестру, тим часом утворює з останньою складну фактурну єдність. І в цьому — ще одна особливість бетховенського стилю. Композитор так вибудовує взаємодію між солістом і оркестром, досягаючи не

стільки їх протиставлення, скільки підпорядкування й односпрямованості у плані реалізації центральної змістовної і драматургічної ідеї.

4. Другим фортепіанним концертом, твором раннього періоду творчості Людвіга ван Бетховена, безперечно, закладено основи зрілого симфонізму в жанрі інструментального концерту. Він створений на перетині стилевих манер, у контексті «пошуку» автором власного «Я». Його значення для подальшої бетховенської творчості полягає в тому, щоб у «грі» стилів не стільки «апробувати», скільки по-справжньому усвідомити свою справжню манеру — яскраву і переконливу, підготувати кульмінацію у розвитку жанру, хронологічно відповідну концертам зрілого періоду творчості.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть пов'язані з ретельним дослідженням причин та специфіки індивідуалізації всіх елементів композиції музичного твору як важливої новаторської ознаки пізнього стилю Людвіга ван Бетховена.

Список використаної літератури і джерел

1. Бершадская, Т. С., 1997. *Гармония как элемент музыкальной системы*. Санкт-Петербург: Ut.
2. Друскин, М. С., 1973. *Фортепианные концерты Бетховена*. Москва: Советский композитор.
3. Кириллина, Л. В., 2009. *Бетховен. Жизнь и творчество*: в 2 т. Т. 1. Москва : Московская консерватория.
4. Кириллина, Л. В., 2009. *Бетховен. Жизнь и творчество*: в 2 т. Т. 2. Москва : Московская консерватория.
5. Кириллина, Л. В., 1996. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 1 : Самосознание эпохи и музыкальная практика*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
6. Кириллина, Л. В., 2007. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
7. Кириллина, Л. В., 2007. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Ч. 3 : Поэтика и стилистика*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского.
8. Сидорова, И. А., 2006. *Мировоззренческие аспекты музыкального творчества Людвиг ван Бетховена*. Автореф. дисс. канд. филос. наук. Кемеровский государственный университет культуры и искусств.

References

1. Bershadskaia, T. S., 1997. *Garmoniia kak element muzykal'noi sistemy* [Harmony as an element of the musical system]. Sankt-Peterburg : Ut.
2. Druskin, M. S., 1973. *Fortepiannye kontserty Betkhovena* [Beethoven's piano concerts].

Moskva: Sovetskii kompozitor.

3. Kirillina, L. V., 2009. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and work: in 2 volumes, vol. 1]. Moskva : Moskovskaya konservatoriya.

4. Kirillina, L. V., 2009. *Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t. T. 1* [Beethoven. Life and work: in 2 volumes, vol. 2]. Moskva : Moskovskaya konservatoriya.

5. Kirillina, L. V., 1996. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 1: Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 1: Self-awareness of the era and musical practice]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

6. Kirillina, L. V., 2007. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 2: Muzykal'nyi yazyk i printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 2: Musical language and principles of musical composition]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

7. Kirillina, L. V., 2007. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vekov : v 3 ch. Ch. 3: Poetika i stilistika* [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries: in 3 parts. P. 3: Poetics and stylistics]. Moskva : MGK im. P. I. Chaikovskogo.

8. Sidorova, I. A., 2006. *Worldview aspects of the musical creativity of Ludwig van Beethoven*. Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Kemerovo State University of Culture and Arts.

LYUDMILA ZAPEVALOVA

ORCID iD: 0000-0002-9334-3701

Candidate of Art Criticism, Assistant Professor

at the Department of Theory of Music

at the Belarusian State Academy of Music

(Minsk, Belarus)

zapevalova_luda@mail.ru

SECOND PIANO CONCERTO (B-DUR)

BY LUDWIG VAN BEETHOVEN:

IN "SEARCHING" OF THE AUTHOR'S STYLE

The relevance of the study is dictated by the demand for the music of the brightest composer of the period of the classical style — L. Beethoven — in modern performing art and modern musicology, focused on a diverse range of problems: reconstruction of the concept and process of creating works, compositional features and dramaturgy of opuses from different periods of the composer's work, historically accurate performance of it works, psychology of a creative personality, etc. A problem that has lasting significance also falls into the same series — the problem of the composer's individual style, conditioned, on the one hand, by the linguistic laws of the "current" style of the era, and on the other, by the formation of the principles of new musical thinking in its depths. The appeal to the music of L. Beethoven by the author of this study became symptomatic, including in view of the next anniversary of the composer — namely, the 250th anniversary of his birth. The purpose of the research is to identify and substantiate, in the process of analyzing music, one of Beethoven's early works — his Piano Concerto No. 2 (B-dur) — recognizable stylistic "signs" of the composer's individual creative handwriting, thereby arguing and establishing its relationship with the works of the period creative maturity. The scientific novelty of the research is reported by: 1) attraction of the latest musicological research on the issues of classical style in music and creativity of L. Beethoven as a methodological basis for the work; 2) argumentation based on a detailed analysis of the music of L. Beethoven's piano concerto No. 2 of the peculiarities of his musical language, composition and drama; 3) establishing and substantiating the relationship between the work of the early period of

the composer's work with his mature musical and dramatic concepts. The research methodology is based on a flexible interaction between the methods of historical (comparative historical method) and theoretical musicology (holistic analysis, analysis of various aspects of the musical language, functional analysis of musical form). The productivity of their combination, as well as their intersection in the category of "style", determined the scientific significance of the results obtained and indicated one of the possible methodological directions for further study of the composer's creative heritage. The study is undoubtedly of practical value both for teachers of musical theoretical disciplines and for performers. It is another important component of the musical Beethoveniana.

Keywords: *classicism, author's style, instrumental concert, musical language, composition.*

Стаття надійшла до редакції 24.08.2021

УДК 784.087.68:78.071.1(477)Гаврилець
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251795

СЕРГІЙ ВАВРИЩУК

ORCID iD: 0000-0002-8875-1444

творчий аспірант кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
sergmarvel@gmail.com

«ВІЮТЬ ВІТРИ» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

У ТЕАТРАЛІЗОВАНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНОГО ХОРУ «КИЇВ»

Охарактеризовано показові ознаки жанру хорового театру та їх втілення у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ». Визначено приналежність цієї вистави до типу хорового театру «історія в обличчях», адже у 12 історичних піснях, записаних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), відібраних, оброблених та поєднаних у драматургічну цілісність Г. Гаврилець, розгортаються картини національно-визвольної боротьби українського народу. Вибудовано театралізовану концепцію постановки в комунікативній ланці: композитор — диригент — аранжувальник — режисер — глядач. З'ясовано, що з метою динамізації виконання авторами концертно-театралізованої вистави (диригент Микола Гобдич, режисер-постановник Василь Вовкун) внесено структурні зміни (купюри окремих номерів, додано фінальний інструментальний номер), збагачено темброву палітру звучання камерного хору додатковими інструментами (бандура, сопілка, ударні), на яких грають хористи. Виділено підходи до театралізації номерів із персоніфікацією образів та загальнохорових сцен, що чергуються у побудованій за принципом контрасту драматургії твору. Встановлено, що у номерах із персоніфікованою образністю акцент робиться на більш дієвих індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи), в епічних піснях — на більш статичних, але символічно наповнених мізансценічних чинниках (графічно-просторові форми сценічного розташування виконавців на сцені). Зазначено, що використані постановниками фонові (костюми), мізансценічні та акторські засоби театралізації хорового твору у комплексі сприяють кращому розкриттю змісту вистави, підвищенню її видовищності, концертно-сценічної репрезентативності та створенню різноманітних акустичних ефектів.

Ключові слова: хорова творчість Г. Гаврилець, історична ораторія «Віють вітри», театралізація, хоровий театр, концертно-театралізована постановка, муніципальний камерний хор «Київ».

Постановка проблеми... Явище «театралізації» досить розповсюджене в українському сучасному мистецтві. Не стає виключенням і хорове виконавство, яке все частіше починає використовувати елементи театралізації у своїй практиці. Залучення театралізації у хорове мистецтво сприяє підвищенню видовищності виконання та приверненню уваги глядацької аудиторії до цього жанру.

Не випадково на сьогоднішній день спостерігається широке розповсюдження театралізації у хоровій практиці, адже це явище масової культури, яке має історичне коріння та знаходить своє відображення у сучасній композиторській творчості. Прийоми театралізації використовують у своїх програмах такі провідні хорові колективи України як Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки, Національна заслужена академічна капела «Думка», Муніципальний академічний камерний хор «Київ», Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик», Муніципальна академічна хорова капела «Орея» та інші.

Яскравим, але не висвітленим у науковій літературі прикладом театралізованої інтерпретації хорового твору є історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець, однієї з найяскравіших представниць сучасної української композиторської спільноти, у спадщині якої центральне місце займає хоровий жанр. Цей масштабний опус композиторки створювався у рамках проекту, приуроченого до 100-річчя культурно-мистецької місії Олександра Кошиця у співпраці замовника — диригента муніципального академічного камерного хору «Київ» Миколи Гобдича, композиторки Ганни Гаврилець, режисера-постановника Василя Вовкуна і аранжувальника партії ударних інструментів Георгія Черненка протягом трьох років (з кінця 2014 року до початку 2017 року). Прем'єра твору відбулась 30 квітня 2017 року у Києві в рамках ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї. У 2018 році видано диск із записом твору. Художньо значима робота, яка стала помітним явищем у сучасному виконавському мистецтві України, заслуговує на увагу дослідників та майбутніх виконавців з точки зору механізмів та підходів до театралізації в художній інтерпретації хорового твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання театралізації хорового мистецтва та хорового театру не одноразово привертала увагу музикознавців. Н. Кошкарьова (2007) розглядає жанр сценічної хорової композиції в сучасній вітчизняній музиці та окреслює специфіку хорового театру в композиторській творчості та виконавському мистецтві. Комунікативні

аспекти хорової театралізації розкриваються Н. Кіреєвою (2010). Хоровий театр як новий напрям у сучасній музичній культурі близького зарубіжжя вивчається Т. Овчинніковою (2009). Г. Супруненко (2012) досліджує хоровий театр та історичні типи його трактовки, викладає основні принципи театралізації в сучасній хоровій музиці. В українському музикознавстві виконавсько-інтерпретаційні проблеми хорової театралізації студіюються Ю. Мостовою (2003) та Л. Байдою (2010). Зокрема, Ю. Мостова пропонує власну типологію засобів театралізації хорового жанру (фонові, мізансценічні, акторські). К. Станіславська (2016) виокремлює специфічні особливості хорового театру, його структурні та виражальні компоненти. Однак на даний момент немає праць, де розглядається нова масштабна робота Ганни Гаврилець, а саме історична ораторія «Віють вітри», що зумовлює вибір даної теми, її актуальність.

Мета дослідження — охарактеризувати показові ознаки жанру хорового театру та їх втілення у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ». Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- 1) узагальнити відомості щодо характерних особливостей жанру хорового театру у виконавському мистецтві;
- 2) розглянути концертно-театралізовану постановку історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ» з точки зору втілення у ній показових ознак жанру хорового театру;
- 3) з'ясувати режисерські підходи до театралізації твору та його частин.

Виклад основного матеріалу дослідження... У сучасному українському хоровому мистецтві активно розвиваються такі явища як хоровий театр, хорова вистава та хорова театралізація. Все частіше провідні диригенти-хормейстери звертаються до подібних явищ та втілюють їх у життя безпосередньо на сценах концертних залів України та світу.

Загальне визначення поняття «хоровий театр» дає дослідниця Я. Кириленко (2014). В її розумінні хоровий театр — це «особливий синтетичний різновид мистецтва, заснований на поєднанні двох начал — музично-хорового та

театрально-режисерського. Він, як окремий різновид музично-сценічного дійства, базується на специфічних особливостях камерного акапельного хорового звучання, при якому діє принцип потенційно рівномірного розподілу музичного матеріалу між усіма виконавцями (у хорі —представниками хорових груп та солістами із «зон» різних партій). До цього долучаються спеціально дібрані акторські прийоми і диригентсько-режисерське бачення театрально-хорової концепції виконуваного твору» (Кириленко, 2014, с. 2).

Синтетичність природи хорового театру відзначає і Г. Супруненко, наголошуючи на тому, що у цьому жанрі «взаємодіючої» музики синтезується «... сюжетно-понятійне і візуально-пластичне співпереживання, які сплавляються в музичній інтонації. Музика є домінантою художнього цілого, визначаючи емоційну атмосферу твору, змальовуючи характери, висловлюючи переживання дійових осіб в різних моментах дії. У хоровому театрі проявляється потреба розкриття інтонаційного підтексту сюжетної дії» (2012, сс. 11–12). Дослідниця акцентує увагу на важливій смислоутворюючій функції сюжетної драматургії твору, в якій дієвість і наповненість стають основним змістом хорового театру. За її спостереженням, для жанру є характерною «... поемного типу наскрізна форма, що йде за розвитком літературного тексту. Наскрізний характер дії забезпечується динамічним монтажним скріпленням контрастних сцен дії, рухово-моторним началом, тобто пластичністю музичного матеріалу, що передає цілеспрямований рух дії і об'єднує композицію» (2012, сс. 12–13). Не менш прикметною ознакою хорового театру є персоніфікація образів: як цілого колективу, так і розподіл на різнохарактерні групи з «подрібненням» на окремі образи і героїв. Г. Супруненко розрізняє два різновиди хорового театру, що будуються на поєднанні і тонкому переключенні між лірикою, епосом і драмою:

- 1) «сцена»;
- 2) «історія в обличчях».

На її думку, перший різновид ґрунтується на драматичному плані представлення, що розгортається в наскрізній дії. Воно може відбуватися за двома сценаріями: у першому — хор постає як єдине ціле, об'єднання різних

героїв в єдиному процесі-дії, джерелом якого є фольклорне або релігійне дійство, сакральний або магічний ритуал. У другому — весь колектив представляє собою групу різнохарактерних персонажів, що діють у драматичній ситуації, яка будується на конфлікті сюжетної драматургії. Другий різновид — «історія в обличчях» — відрізняється двоплановістю часу і дії. Її драматичний план розгортається в реальному часі епічної розповіді, періодично переключаючись у драматичний показ дії. Переключення планів супроводжується і зміною ролей виконавців: перетворенням оповідачів у героїв своєї розповіді (Супруненко, 2012).

Звичайно, ще однією ознакою хорового театру є відсутність диригента в момент виконання твору, що підкреслює віртуозну майстерність хористів і концертність сценічного рішення.

Т. Овчиннікова (2009) вивчає історію виникнення жанру хорового театру крізь призму підвищеного інтересу в мистецтві до театралізації, візуалізації образів, впливу розважального масового мистецтва, зокрема, кіномистецтва тощо. Дослідниця акцентує увагу на комунікативних особливостях співпраці — на необхідному комплексі теоретичних знань, практичних навичок і творчих умінь всіх учасників у роботі трупи хорового театру — співаків-акторів, диригента і режисера. Вона відмічає, що якщо хор і диригент є учасниками колективу, які мають вікові традиції взаємовідносин, то режисер має вносити в їхню взаємодію справді театральну атмосферу. Користуючись «готовим матеріалом», режисер повинен організувати в часі і просторі синтез художніх елементів. Від того, як він проведе це з'єднання, багато в чому залежить реалізація авторської ідеї твору. При відсутності професійного режисера організуюча роль лягає на плечі диригента. В силу специфіки сучасного художнього мислення така роль для диригента є джерелом додаткової творчості (Овчиннікова, 2009).

Історична ораторія «Віють вітри» — це цикл із 12 історичних пісень, зібраних О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905), оброблених та драматургічно організованих Г. Гаврилець. Жанровий діапазон обробок багатий

на різновиди: від ліричних пісень («Уже літ за двісті»; «Ой горе чайці») та балад («Ходить турчин по риночку») до історичних («Ой пише москаль»; «Та віють вітри»; «Максим козак Залізник») та героїчних («Гей, ну, хлопці, до зброї»; «Ой на горі та жінці жнуть»), а пісня «Їхав козак з України», яку кубанські козаки вважають запорізькою, має гумористичне забарвлення. Кожен із номерів ораторії є динамізованою фольклорною обробкою, що набуває значення самостійного твору. У нотному тексті твору немає чіткого припису щодо майбутньої театралізації, проте самі історичні пісні, крупна багаточастинна форма, монументальність звучання та обраний жанр, нашоухують інтерпретатора на можливість театралізації. Твір Г. Гаврилець постає як поетична історія визвольної боротьби українського народу доби козаччини.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець вибудовується в комунікативній ланці: композитор — диригент — аранжувальник — режисер — глядач. Авторами хорової вистави є народний артист України, диригент муніципального камерного хору «Київ» Микола Гобдич і режисер-постановник Василь Вовкун, нині генеральний директор і художній керівник Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької. До співпраці був залучений також аранжувальник партії ударних інструментів — заслужений артист України, соліст Національного ансамблю «Київська камерата», професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Георгій Черненко.

До прем'єрного виконання було здійснено понад 10 виконавських редакцій партитури. Внесення редакторських змін переважно пов'язувалось з підготовкою сценічної версії ораторії. Так, за задумом М. Гобдича, були зроблені купюри, як окремих номерів, так і всередині номерів, котрі, звісно, узгоджувалися із автором. Здійснювалась зміна фактури та темпових переходів у процесі співпраці з режисером. Наприклад, у танці (№ 4 «Їхав козак з України»), Кулина з поліфонічної перейшла на хорову фактуру, яка дозволила їй рухатись у темпі під час скоромовки. Внесення купюр, за задумом постановників, пов'язане із переважанням ліричного і трагічного звучання, з

характерним для них повільним темпом. Тому, з метою динамізації дещо статичної драматургії епічного твору під час прем'єрного виконання було вилучено номери № 5, № 9. Водночас, задля ефектності завершення постановки введено додатковий, до того ж суто інструментальний номер-коди із назвою «Козацька бойова», який написаний Г. Черненком для своєрідного оркестру ударних інструментів, на яких грають самі ж хористи. Цей номер виконує функцію «оркестрової» каденції в ораторії.

Щодо співпраці з режисером і його підходами до роботи над реалізацією театрального задуму керівник камерного хору «Київ» М. Гобдич відзначив, що В. Вовкун відштовхувався від ідеї визвольних війн українського народу минулих століть. Він, реагуючи на музичний матеріал, викладав театральну усе, що закладено у тексті й музиці. Дуже часто режисер втручався в партитуру, він міняв все кардинально, але це було логічно, адже В. Вовкун керувався емоцією, певним імпульсом у роботі, а не якимись наперед продуманими планами або шаблонами.

Отже, постановники історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець прагнули досягти динамічності, видовищності й театральної ефектності виконання.

На основі теоретичних положень праць Н. Кошкарьової (2007), Т. Овчиннікової (2009), К. Станіславської (2016), Г. Супруненко (2012) простежуються показові ознаки жанру хорového театру у виконанні історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець камерним хором «Київ», а саме:

1) трактування хорového колективу як ансамблю сольних виконавців, що пов'язано з необхідністю втілення на сцені персоніфікованої та колективної образності;

2) поліфункціональність артистів хору (окрім співу їм надаються додаткові повноваження — грати на інструментах, виконувати акторські ролі у мізансценах номерів, що передбачають персоніфікацію образів, бути учасником масових театралізованих чи пластично-хореографічних сцен);

3) статичність та нерухливість звичайного хорového виконання, які замінюються динамічністю, пластичністю рухів співаків-артистів-танцюристів на сцені (динамічні мізансценічні колективні й індивідуальні акторські засоби —

міміка, пластика, хореографічні рухи, акторська гра — стають важливими чинниками художньої інтерпретації твору);

4) використання різних геометричних та просторових форм розташування артистів на сцені;

5) рух виконавців у сценічному просторі, який дозволяє досягти таких акустичних ефектів як антифонність, стереофонічність тощо;

6) сценічна дія як новий компонент словесно-музичних виражальних засобів створення образності (втілення музичної образності відбувається не тільки за допомогою вербально-музичної драматургії твору, а через сценічність його виконання);

7) аудіовізуальний тип сприйняття хорової вистави глядачами замість суто слухового.

За умови відсутності диригента на сцені деякі з його функцій виконує один із артистів хору, що знаходиться на сцені. Він контролює одночасний вступ виконавців та задає темп твору. Серед інструментів у партитурі задіяні як класичні (великий барабан, *tom-tom*, *tamburo* або малий барабан, *tamburino*, литаври або тулумбаси в українській традиції, тарілки), так і українські традиційні інструменти, зокрема бандура, коси (ззовні дуже нагадують шаблі) і сопілка.

Звичайно, окрім поділу виконавців на підгрупи за партіями і розташування їх у різних місцях сцени (кінець пісні № 2, пісня № 3) та лінійного секстетно-септетного розташування хористів на сцені (кінець пісні № 1, пісня № 2) задіювалися фігури, що мали символічне значення. Так, символіка кола в українському фольклорі пов'язується з образом сонця, і, відповідно ототожнюваному до нього символу поля (пісні № 1, № 3, № 4, № 6, № 8). «Сцена комариної охоти» у пісні № 4 хореографічно вирішувалась як хоровод, що поступово прискорює свій рух, допоки руки хористів і хороводне коло в цілому не розриваються. У пісні № 8 у центрі сцени розташовувались чотири невеличких кола, кожне з яких — це квінтет виконавців. Ще одна символічна фігура — квадрат, який у фольклорній символіці означає певну ділянку землі,

зокрема, розорену ордою землю українську (пісня № 6). У піснях № 7 і № 12 тенори і баси, що займали центр квадрату, йшли, маршируючи дорогами України, у формі пташиного ключа. Важливо, що під час виконання хорового твору задіювався увесь простір сцени. Зокрема, на авансцені виступала чоловіча група хористів (пісня № 4), дуети солістів — сопрано і тенор (за сюжетом рідні брат і сестра у пісні № 3), козака і Кулини в центрі хороводного кола (пісня № 4) тощо.

Одним із чинників забезпечення візуальності постановки, важливим фоновим засобом театралізації хорового жанру (в концепції Ю. Мостової) є вибір костюмів. Режисери-постановники підійшли до вирішення цього питання з точки зору української традиційної символіки. У чоловіків-хористів це сорочка з чорного натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці й грудях та чорні прямі штани. У жінок — чорна вишиванка з натурального льону з вишивкою класичними червоно-білими кольорами на комірці, грудях і рукавах, довга (в підлогу) чорна льняна спідниця з вишивкою класичними червоно-білими кольорами у формі англійської літери «V», що можна порівняти із крилами птахів. Жіночий костюм доповнював пояс із вишивкою червоно-білими кольорами.

Концертно-театралізована інтерпретація історичної ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець являє собою хоровий театр типу «історія в обличчях» (за типологією Г. Супруненко, 2012) з персоніфікацією образів пісень (солісти, солісти груп, злагоджена колективна гра). Залежно від підходу до театралізації пісенних номерів твору, їх можна умовно поділити на дві групи, а саме:

1) загальнохорові сцени, в яких втілюється колективна образність (№ 1 «Уже літ за двісті», № 6 «Зажурилась Україна», № 7 «Ой на горі та женці жнуть», № 12 «Гей ну, хлопці, до зброї»);

2) номери з персоніфікацією образів (№ 2 «Максим козак Залізник», № 3 «Ходить турчин по риночку», № 4 «Їхав козак з України», № 8 «Ой горе чайці», № 10 «Ой пише москаль», № 11 «Та віють вітри»).

Пісня «Уже літ за двісті» є епічним зачином ораторії. У цій п'ятикуплетній

композиції хор виконує роль оповідача. Відкривається номер своєрідним підняттям театральної завіси. В центрі освітленої сцени хорист починає грати на великому барабані. Далі на сцену виходить солістка-бандуристка, розташовуючись у лівому боці сцени, потім — тенори й баси йдуть один за одним по принципу серпантину, поступово закручуючись у коло. Зовнішнє коло, що обгортає внутрішнє, створюють партії сопрано і альтів. Таким чином режисери-постановники звертаються до ментально важливої для українців фольклорної символіки кола, котре пов'язується із образом сонця, і, відповідно ототожнюваному до нього, символу поля. В середині номеру внутрішнє коло розривається і створюється нова фігура — лінійна із чотирьох рядів із фоновим колом. Згодом коло лінійного типу переходить у суцільне коло, розтягнуте по всій сцені, в центрі якого — соліст-хорист із tom-tom'ом. Далі коло розширюється за парним принципом: хлопець-дівчина. В кінці номеру, готуючись до мізансцени другого номеру, дівчата розходяться по різних кутках сцени, а на передній план виходять секстет хлопців-хористів та септет хлопців-хористів-інструменталістів.

Ідею розширення кіл в композиції режисери постановники взяли з типового явища в природі: крапля, що падає у воду, утворює кола, які поступово розширюються. Так і в цьому театралізованому номері, відчувається відгомін століть української історії, кола поступово збільшуються і занурюють слухачів у глибини історичної пам'яті.

У сценічній версії ораторії п'ятою частиною є пісня № 6 «Зажурилась Україна». О. Кошиць записав цю пісню на Кубанщині у 1903–1904 роках і дав такий її опис: «Україна в кінці XVII століття. Руїна після унії з Московією (1654). Москва руйнує козацтво. Зникають з історичних пісень побідні тони. З моменту злуки з Московією на долю України знову випадають страждання під чужою кормигою, поступова втрата всіх прав до повного рабства. В піснях туга за минулим, нарікання на долю, прокльони грабителям» (Кошиць, 2018, с. 6).

Пісня має бандурний зачин-вступ. Розташування виконавців на сцені вирішується по-новому. Основу геометричної структури становить квадрат,

четверта сторона якого, як її називав К. Станіславський, «стіна» є лінією слухацької рампи. У фольклорній символіці квадрат — це символ упорядкованості, стабільності, визначеності, раціонального інтелекту, а також символ певної ділянки землі. Зокрема, в сюжеті пісні йдеться про розорену ордою українську землю. У центрі композиції квадрата (із дівчат) — коло (хлопців, які, можливо, ототожнюються із невеликою кількістю козаків, що залишилися живими після нападу орди). Із розвитком поліфонічної тканини пісні поступово розпадається квадрат і коло композиції. Дівчата одна за одною підходять і виводять хлопців із кола. У підсумку розташування виконавців отримує вигляд напівкола із пар (хлопець—дівчина). Режисер-постановник, можливо, демонструє поодинокі сім'ї, які з'єдналися на понівеченій горем українській землі, співаючи останні слова пісні «Зажурилась Україна».

Сьома пісня «Ой на горі та женці жнуть» є яскраво театральною. Вона складається з п'яти куплетів і продовжує лінію похідних козацьких пісень, котрі вже були представлені в циклі піснями № 2, № 4. Як і для попередніх зразків, їй притаманна куплетно-варіаційна форма з рисами наскрізного розвитку та елементами тричастинності. Пісня має інструментальний вступ і коду. Задіяні у партитурі інструменти покликані створити звуковий образ українського козацтва: сопілка, литаври, *tamburo* у вступі, а з п'ятого куплету і в коді до названих додаються *Tom-tom*, *трикутник*, *cassa*, *Chocalo*, *Wood Block*, *bongo* і коса. Ця пісня — ще одна картина, яка зображає українське козацтво як символ України, мужності, лицарства, самопожертви та героїства. В її тексті згадуються постаті гетьманів П. Дорошенка та П. Сагайдачного.

В основі композиційного розташування на сцені зберігається принцип квадрату (задня сторона — хлопці вокалісти-інструменталісти; ліва і права сторони — дівчата). Центр квадрату займають хлопці, які є уособленням війська козацького, що йде, маршируючи дорогами України, у формі пташиного ключа. Реалізуючи жанровий потенціал музики, потім марширувати будуть і дівчата, а у п'ятому куплеті — хлопці і дівчата разом. Дев'ятитактову коду ударних інструментів режисери-постановники наділяють функцією «змін декорацій».

Більшість хористів у цей час хутко покидає центр сцени, в якому лишаються чотири невеличкі кола, кожне з яких це квінтет виконавців.

Пісня № 4 «Їхав козак з України» — це яскравий приклад персоніфікації образів. Він відкривається «змiнами декорацій». Як у кінохроніці, в одному кадрі дівчата із галасом розбігаються по різних боках, в іншому — хлопці з молодецькою завзятістю з'являються у центрі сцени. Хтось грає на литаврах (або тулумбасах), хтось на сопілці. Тут колоритним і видовищним стає діалог-гра хлопців і дівчат як групами, так і сольними виступами. За змістом тексту козак вмовляє молоду дівчину Кулину покинути рідну домівку та поїхати з ним у далекі краї до плавнів Дунаю. Кульмінація пісні припадає на останній 10 куплет, який можна назвати «сценою комариної охоти». Хореографічно ця сцена «вирішується» за допомогою мішаного хороводу, що поступово прискорює свій рух, доки не роз'єднуються руки хористів і хороводне коло розривається. У центрі хороводу — пара Козак і Кулина, які тримаються за руки та обнімаються до того часу, коли залицання козака не припиняє Кулина.

Восьма пісня «Ой горе тій чайці» розкриває образ чайки (у переносному сенсі — жінки-матері), що шукає дітей і гірко квилить. Відноситься до лінії пісень сповнених трагічної лірики. До того ж, це єдина у циклі чумацька пісня, жанр якої також відносять до українських історичних пісень.

На початку пісні на сцені розташовані чотири невеличких кола (два з яких це квінтет виконавців, інші два — септет), які рівномірно займають простір сцени (два кола на передній лінії, решта, розташовуючись трохи ширше, на задній). Трагедійність змісту підсилюють тужливе вступне соло бандури. Перші три куплети пісні на авансцені співає солістка у супроводі хору без слів. У четвертому куплеті чотири невеличких кола виконавців розкриваються у напівкола, символізуючи початок повномасштабного хорового звучання. Це створює вражаючий звуковий ефект. Кожен артист-вокаліст хору направляє потік звуку у глядацький зал (на відміну від попередніх куплетів, коли хористи співали з опущеними головами у колах), складається враження, що число виконавців збільшилося у масштабній пропорції. Протягом звучання 4-го і 5-го

куплетів, солістка, яка не задіяна у співі, ходить мов в'юн, обплітаючи напівкола хористів. На словах «не кричи так, чайко», що завершують 5 куплет, чотири напівкола хористів згортаються як латаття знову в коло, чим довершують дзеркальний принцип композиційного рішення номеру. Від хорового співу — знову до соло сопрано, співу хору без слів.

Десята пісня «Ой пише москаль» продовжує лінію історичних пісень ораторії № 2, № 4, № 7. Цікаво, що це єдина пісня ораторії, яка виконується суто чоловічим чотириголосним складом хору. Вона написана у куплетно-варіаційній формі з рисами наскрізного розвитку і зіставленням куплетів за принципом зміни виконавського складу (*solo* — *tutti*) та метричної перемінності. Тут представлена яскрава персоніфікована роль оповідача із принципом будови типу заспів-приспів, де заспів (зокрема, у перших трьох куплетах) виконує бас соло, а приспів — *tutti* чоловічого хору.

Сценічне рішення номера відсилає глядача до відомої картини І. Рєпіна «Запорожці» (інша назва — «Запорожці пишуть листа турецькому султану»), чим наповнює ораторію ще й постмодерним принципом апеляції до образу світового живопису. Потужне чоловіче чотириголосся, виконане із молодецьким завзяттям, старанним виграванням образів гетьмана, писаря і козацького загалу справляє незабутнє враження.

Висновки.

1. Хоровий театр як синтетичний жанр виконавського мистецтва поєднує в собі музично-хорове та театральнорежисерське, сюжетно-понятійне та візуально-пластичне начала. Жанрові ознаки хорового театру пов'язані з делегуванням хористам нових функціональних обов'язків, що є типовими для артистів театральних постановок. Використання фонових, мізансценічних та акторських засобів театралізації покликано динамізувати виконання хорового твору, зробити його більш ефектним, сценічно репрезентативним.

2. Аналітичні спостереження щодо концертно-театралізованого виконання історичної ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець Муніципальним академічним камерним хором «Київ» дозволяють відзначити такі притаманні цій

інтерпретації риси хорового театру, як:

- трактування хорового колективу як ансамблю сольних виконавців;
- поліфункціональність артистів хору;
- сценічний рух та хореографічна пластика співаків-артистів під час виконання твору;
- використання різноманітних геометричних та просторових форм розташування артистів на сцені;
- застосування різних звуко-акустичних ефектів (антифонність, стереофонічність тощо);
- взаємодоповнення та взаємозбагачення засобів вербально-музичної та сценічної драматургії;
- аудіовізуальний тип сприйняття театралізованої постановки глядачами.

3. Режисерські підходи до театралізації ораторії «Віють вітри» Ганни Гаврилець відрізняються залежно від домінуючого у номері типу образності. У номерах із персоніфікованою образністю робиться акцент на індивідуальних акторських засобах (міміка, пластика, рухи). У епічних піснях більшої ваги мають більш статичні мізансценічні засоби (графічно-просторова символіка розташування артистів на сцені, повільний темпоритм змін мізансцен). Постановники динамізують хорове виконання не тільки засобами сценічного руху та пластики, а й за допомогою внесення структурних змін у текст твору (купюри двох номерів, додавання фінального ударно-інструментального номеру), яскравим контрастним переключенням у драматургії (контрасти на рівні складу виконавців, темпу, фактури, динаміки тощо).

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, даний матеріал може слугувати основою для подальшого вивчення концертно-театралізованих постановок у виконанні відомих хорових колективів України й світу та типологізації подібних явищ. Однак, у межах одного дослідження не можливо висвітлити всю проблематику такого феномену, як «хоровий театр». Перспективність дослідження вбачається проведенням порівняльно-

інтерпретаційного аналізу театральних-хорових вистав розглянутого твору.

Список використаної літератури і джерел

1. Байда, Л. А., 2010. Театралізація хорового твору як аспект виконавської інтерпретації. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 88, сс.3–9.
2. Киреева, Н. Ю., 2010. *Хоровая театралізація: комунікативні аспекти*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова.
3. Кириленко, Я. О., 2014. *Сценічна репрезентативність як атрибут концертно-хорового жанру: на шляху до створення хорового театру*. Режим доступу: <<http://www.uk.x-pdf.ru/5raznoe/1378-1-udk-7808768-kirilenko-yana-oleksiiivna-kandidat-mistectvoznnavstva-vikladach-kafedri-vikonavske-mistectvo-dnipropetrov.php>> [дата звернення: 20.05.2021].
4. Кошкарєва, Н. В., 2007. *Хоровая композиция в современной отечественной музыке: коммуникативные аспекты*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
5. Кошиць, О. А., 2018. Примітки. *Г. Гаврилець. Історична ораторія «Віють вітри»: нотне видання*. Київ : Камерний хор «Київ».
6. Мостова, Ю. В., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
7. Овчинникова, Т. К., 2009. *Хоровий театр в современной отечественной музыкальной культуре*. Дисс. канд. искусствоведения. Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова.
8. Станіславська, К. І., 2016. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія*. 2-ге вид., дороб. і доп. Київ : НАКККиМ.
9. Супруненко, Г. В., 2012. *Хоровий театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве отечественных композиторов на рубеже XX–XXI веков*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.

References

1. Bajda, L. A., 2010. *Teatralizatsiia khorovoho tvoru yak aspekt vykonavskoi interpretatsii* [Theatricalization of a choral work as an aspect of performing interpretation]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 88, pp.3–9.
2. Kireyeva, N. Yu., 2010. *Choral theatricalization: communicative aspects*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Saratov State Conservatoire.
3. Kyrylenko, Ya. O., 2014. *Stage representativeness as an attribute of the concert-choral genre: on the way to creating a choral theater*. Available at: <<http://www.uk.x-pdf.ru/5raznoe/1378-1-udk-7808768-kirilenko-yana-oleksiiivna-kandidat-mistectvoznnavstva-vikladach-kafedri-vikonavske-mistectvo-dnipropetrov.php>> [accessed 20 May 2021].
4. Koshkareva, N. V., 2007. *Choral composition in contemporary domestic music: communicative aspects*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
5. Koshyts, O. A., 2018. *Notes. H. Havrylets. historical oratorio "The Winds Blow": music edition*. Kyiv : "Kyiv" chamber choir.
6. Mostova, Yu. V., 2003. *Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv State Academy of Culture.
7. Ovchinnikova, T. K., 2009. *Choral theater in contemporary domestic musical culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. Rostov State Rachmaninov Conservatoire.
8. Stanislavska, K. I., 2016. *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury* [Art and spectacular forms of modern culture]. 2nd ed. Kyiv: NAKKKiM.

9. Suprunenko, G. V., 2012. *Choral Theater as a genre of "interacting" music and its embodiment in the work of domestic composers at the turn of the XX–XXI centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

SERHII VAVRYSHCHUK

ORCID ID: 0000-0002-8875-1444

Creative Postgraduate Student at the

Department of Choral Conducting

at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

sergmarvel@gmail.com

**"WINDS ARE BLOWING" BY HANNA HAVRYLETS
IN THE THEATRICAL INTERPRETATION OF
THE CHAMBER CHOIR "KYIV"**

The author has characterized the demonstrative features of the choral theater genre and their embodiment in the performance of historical oratorio "Winds are blowing" by Ganna Havrylets by the Municipal Academic Chamber Choir "Kyiv". The author defines the affiliation of this play to the type of choral theater "History in the Faces", as 12 historical songs recorded by O. Koshyts during the Kuban expedition (1903-1905) were selected, processed and combined into a dramatic integrity by composer Ganna Gavrylets. They focus on pictures of the national liberation struggle of the Ukrainian people. The theatrical concept of staging in the communicative link is built: composer - conductor - arranger - director - spectator. It was found that in order to dynamize the performance the authors of concert-theatrical performance (conductor Mykola Hobdych, director Vasyl Vovkun) made structural changes (removed individual numbers, added the final instrumental number), enriched the timbre sound palette of the chamber choir with additional instruments (bandura, reed pipe or flute, percussion), which are used by choristers simultaneously with singing. Approaches to the theatrical performances with personification images and general choral scenes, alternating in the form of contrast of drama of the work were underlined. It is established that in the choral works of the cycle with personified imagery the emphasis was on more effective individual acting means (facial expressions, plastics, movements), in epic songs - on more static but symbolically filled mise-en-scène factors (graphic-spatial forms of stage arrangement of performers on stage). It is noted that the directors contributed to the better disclosure of the content of the play through the integrated use of the background (e.g., costumes), mise-en-scène and acting means of theatrical choral performance. These artistic techniques also increased the spectacle, concert and stage representativeness and created a variety of acoustic effects.

Keywords: choral work of G. Havrylets, historical oratorio "Winds are blowing", theatrical performance, choral theater, concert-theatrical performance, "Kyiv" chamber choir.

Стаття надійшла до редакції 09.06.2021

ЛЮ ЛЕ

ORCID iD: 0000-0003-1291-8196

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
547993466@qq.com

КИТАЙСЬКІ КОМПОЗИТОРИ НА ЗАХОДІ: НА ШЛЯХУ ДО НОВОЇ СТИЛЬОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (на прикладі опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена)

Розглянуто питання міграції як критерія творчості китайських композиторів на шляху до досягнення нової стильової ідентичності. Констатовано, що у випадку з китайськими композиторами, які емігрували до Америки, інтеграція їхнього композиторського досвіду до інакшого культурного простору співпала з періодом оновлення західної музичної мови на гребені хвилі зацікавленості європейської та американської музичної спільноти східними культурними традиціями. Наголошено на дії поступової адаптації західних слухачів до незвичної музичної мови китайських композиторів. Виділено постаті Тан Дуна, Брайт Шена, Чень І, Чжоу Лонга, творчість яких високо оцінена сучасними музикантами та слухачами, що підтверджується концертними програмами передових світових музичних установ. Підкреслено особливу яскравість творчості Брайт Шена, в якій сполучаються традиції західної та східної культур (Шену вдалося досягнути нової стильової ідентичності, що дозволяє назвати його сучасним класиком, у творчості якого класичні цінності маскуються за кроскультурними сполученнями). Зазначено, що переживання композитора передаються через білінгвальну музичну лексику, в якій відображається результат культурного досвіду Шена. Проаналізовано особливості опери «Мрія Червоної палати» з точки зору суміщення культурних знаків сходу та заходу. Визначено музичні інструменти, якими відображаються східні елементи музичної мови (ударні пекінської опери та гуцину) зі збереженням їхньої основної функції та ритмічних малюнків, імітації звучання традиційних китайських інтонацій тощо. Підкреслюється, що західні традиції оперного письма демонструються через звернення до традиційної номерної структури, використання методу монотематизму та загального тонального (проте ускладненого пентатонними побудовами) гармонічного письма.

Ключові слова: творча міграція, творчість Брайт Шена, опера «Мрія Червоної палати», діалог культур, оперна творчість китайських композиторів, білінгвальна музична лексика.

Постановка проблеми... Питання творчої міграції нерідко виникає в музикознавчих дослідженнях. І це не випадково, адже при спробі національної ідентифікації музичних творів дослідники часто заходять у глухий кут. Особливо гостро ця проблема постає в наші дні, коли тенденції глобалізації, які буквально

охопили всі сфери життя, чітко позначаються на культурі в цілому та музичній творчості зокрема. Яскравим прикладом демонстрації цієї проблеми є музика китайських композиторів, які з різних причин опинилися поза територією своєї батьківщини, створивши масивний потік креативу, влучно названий американськими вченими «Chinese Wave» (букв. «китайська хвиля»). Творчі надбання більшості китайських митців в імміграції високо оцінені світовою спільнотою. Підтвердженням цьому є репертуарність багатьох творів, номінації та перемоги композиторів у престижних музичних конкурсах. Актуальність дослідження визначається недостатньою увагою музикознавців до питання творчої міграції як критерія творчості китайських композиторів-емігрантів на шляху до досягнення нової ідентичності, успішність якої підтверджена всесвітнім визнанням творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання творчої міграції та міжкультурної взаємодії частково розглядається в монографії О. Дубінець «Моцарт Отечества не выбирает» (2016), в якій дослідниця торкається музики сучасного російського зарубіжжя; а також в роботах Н. Авдюшевої (2009), Ван Піна (2009) та інших. Безпосередньо творчість китайських композиторів, які мешкають в США, розглядалася у дослідженнях С. Лі «Особливості опери Тан Дуня “Марко Поло”» (2002), Нана Чжана «Нео-орієнталізм в операх Тана Дуна» (2015), Сі Жуй Хуана «Музичний стиль та культурний зміст опери Брайт Шена “Мрія Червоної палати”» (2020) та інших. Тим не менш, відчувається необхідність дослідження, в якому би докладно вивчалися особливості опери Брайт Шена «Мрія Червоної палати» з точки зору міжкультурних взаємодій, як прояву діалогу між Заходом та Сходом.

Мета дослідження — визначити особливості музичної мови опери «Мрія Червоної палати» Брайт Шена з точки зору нової стильової ідентичності як результату міжкультурної взаємодії. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1) розглянути особливості процесу творчої міграції в контексті проблеми міжкультурної взаємодії;

2) з'ясувати механізми адаптації жанрово-стильових конструктів західної музики китайськими композиторами в еміграції;

3) висвітлити особливості творчого методу Б. Шена;

4) розкрити способи поєднання жанрової моделі «західної» опери з елементами східної музичної мови в опері Б. Шена «Мрія червоної палати».

Виклад основного матеріалу дослідження... Питання національної ідентифікації музичної творчості безпосередньо пов'язане з проблемами культурної глобалізації та міжкультурних контактів, націлених на *таку* взаємодію різних культур, в результаті якої кожна з них не тільки «пізнає» іншу, але і усвідомлює себе. Цей процес може бути спрямований як на зближення, так і на відокремлення або, навіть, на віддалення суб'єктів взаємодії.

Міграція як один з можливих рушіїв процесу міжкультурних взаємодій пов'язується з проблемою сполучення в творчій спадщині митців декількох культурних векторів. Композитори, з одного боку, тим чи іншим чином взаємодіють з новими для них музичними звичаями та традиціями, з іншого — транслиують інформацію культури країни, резидентом якої вони є. О. Дубінець в монографії «Моцарт Отечества не выбирает» вказує, що, «... опинившись за межами своєї батьківщини, композитори змушені вчитися одночасно обживати локальний та глобальний простір, у той час як альянси, засновані на території, релігії та соціальному устрої, стають слабкішими. Культурні антрепренери залучаються до оскарження існуючих соціальних принципів: для того, щоб домогтися успіху, вони створюють дискурси, в яких об'єднуються елементи приналежності до великого світу з суто індивідуалізованим підходом» (2016, с. 12). В означеному випадку, за словами дослідниці, включаються такі якості сучасності, як «інклюзивність — ексклюзивність», «спільність — інакшість», «толерантність — нетерпимість». У той же час концепція «національне — державне — діаспора» «... застаріває і перестає бути загальноприйнятною в міру того, як люди вчать прислухатися до різних точок зору, які можуть значно відрізнятися від їхніх власних» (Дубінець, 2016, с. 12). За словами О. Дубінець, це призводить до того, що у творчих особистостей на перетині різних

екзистенційних та естетичних переживань виникає так зване «мерехтливе» (або «переміжне») самовідчуття реальності, пов'язане з «транснаціональними соціальними полями».

Питання творчої міграції також пов'язується з інфраструктурними факторами, зокрема з можливістю виконання творів, друком нот тощо. Таким чином, на думку дослідниці, композитори-емігранти потрапляють у саму серцевину заплутаної мережі, «... обумовленої державними правилами, доміантними контекстами епохи і відносинами з іншими колегами як всередині, так і поза соціальних і державних кордонів. Вимушені заново формувати власну ідентичність на перетині старого і нового досвіду в різних частинах світу, деякі з них поступово стають більш впевненими в собі, конструюючи безпрецедентні життєві траєкторії, пестуючи свою індивідуальність і несхожість» (Дубінець, 2016, с. 14).

Для композиторів, які опинилися за кордоном, проблема отримання нової ідентичності після еміграції стає свого роду художнім завданням. Одні автори, заперечуючи попередній досвід, інтегруються до нового культурного середовища, інші — не змінюють свій творчий стиль, продовжують писати музику, збагачуючи її національним колоритом. У випадку з китайськими композиторами, які опинилися в Америці, склалася цікава ситуація, пов'язана із оновленням західної музичної мови в цілому на гребені хвилі зацікавленості східною культурою.

Взагалі, ідея використання не-західних композиційних ресурсів у творах ХХ–ХХІ століть виявляється не новою. Ця тенденція, яка була розпочата в Європі на початку ХХ століття, перемістилася до Америки в середині ХХ століття. Велика кількість американських композиторів-авангардистів втілювала у творчості східні філософські концепції або зверталась до окремих східних інтонацій. Таким чином, ці композитори кинули виклик американській музичній спільноті та започаткували новий «тренд» у музичній творчості.

З середини 80-х років ХХ століття в Америці опинилося чимало композиторів з Китаю, які отримали стипендію для навчання в Колумбійському

університеті. Серед них — Тан Дун, Брайт Шен, Чень І, Чжоу Лонг та інші. Більшість з них вже були сформованими творчими особистостями з власним стилем, адже вони вже отримали консерваторську освіту в Китаї перед тим, як емігрувати до США. Ці композитори органічно інтегрували у своїй творчості національні східні інтонації та величезний досвід класичної (у широкому сенсі) музики. Процес адаптації американської та світової музичної спільноти (адже не композитори пристосовувалися до нових умов, а навпаки — слухачі) до незвичної музичної мови цих композиторів відбувався поступово. Проте на сьогоднішній день можна стверджувати, що творчість ряду китайських композиторів своєчасно була високо оцінена музикантами та слухачами: твори цих митців регулярно входять до програм концертів найкращих оркестрів та оперних театрів по всьому світі.

Серед імен китайських композиторів, які пишуть опери, безумовно виділяються два — Тан Дун та Брайт Шен. Більшість композицій Брайт Шена сполучають традиції різних культур. Втім, окрім поєднання вже відомих східних та західних композиційних ресурсів, Шену вдалося розробити власний виразний музичний стиль. Він характеризується ліризмом та драматичними контрастами, близькістю до тонального письма та мотивного розвитку, яскравістю ритмічних малюнків. Дослідники зазначають, що Шен є сучасним класицистом, який трансформує класичні цінності, маскуючи їх за кроскультурними сполученнями. Його музичні переживання виражені білігвальними засобами, які стають відображенням власного культурного досвіду композитора.

Музика Шена виконується у провідних музичних установах по всьому світу — в Америці, Європі та Азії. Композитор співпрацює з відомими виконавцями та диригентами, що, безумовно, свідчить про визнання та вшанування його творчості.

Таке органічне злиття традицій стало можливим завдяки глибокій обізнаності Брайт Шена у китайській та західній музичних культурах. Перебуваючи в Китаї, композитор вивчав історію та теорію китайської музики, класичні, театральні й народні традиції. Навчання у Шанхайській консерваторії

сприяло формуванню уявлень Шена про історію та теорію західної музики, зокрема з питань гармонії, контрапункту, особливостей формоутворення та оркестровки. Приїхавши до Америки, композитор вивчав твори Б. Бартока, І. Стравінського, М. Равеля, П. Гіндеміта, Д. Лігеті та його вчителів — Джорджа Перле (*George Perle*), Уго Вайсгалла (*Hugo Weisgall*), Чжоу Вень-чжуна (*Chou Wen-chung*), Джека Бісона (*Jack Beeson*) та Маріо Давидовського (*Mario Davidovsky*), що урізноманітнило музичний лексикон митця.

Творчий метод Шена по відношенню до опрацювання фольклорного матеріалу схожий із бартоківським. Композитор вважає, що музика Б. Бартока є результатом обізнаності композитора у народній традиції. Це дозволило йому створювати авторські композиції без навмисних запозичень та цитат. З Бартоком Шена також споріднює хроматичний мелодичний стиль та енергія ритму, яка просочує всі його твори.

У музиці Шена, на думку Сюжуй Хуана (2020), відчувається також вплив П. Гіндеміта (у використанні модальної гармонії, фактури та оркестровки), М. Равеля (у використанні паралельного руху та акордового гармонічного письма), Ф. Стравінського (у роботі зі звуковими масами, ритмічним остинато та стилем оркестровки), Д. Лігеті (у використанні сонористичних прийомів задля створення особливих тембрових фарб) тощо.

Твори Шена також добре відомі своїм драматичним стилем та історичним значенням, адже такі його оркестрові роботи, як «*H'un: In Memoriam 1966–76*» (1988), «*Naking!*» (2000) та опера «*Мадам Мао*» (2003) були натхненні саме епізодами новітньої історії Китаю. Зокрема, опера у двох діях «*Мадам Мао*», яку замовив і показав оперний театр Санта-Фе в 2003 році, зображує Цзян Цин, репресовану мстиву дружину голови Мао, яка була одним з провідних архітекторів Китайської культурної революції.

Взагалі, талант Шена на оперному терені підтверджується його сценічними творами. Окрім «*Мадам Мао*», його перу належать одноактна опера «*Пісня про Меджнун*» (1992), «*Срібна річка*» (1997) та «*Мрія Червоної палати*» (2016), яка стала визначною подією у творчій кар'єрі композитора.

Довгоочікувана прем'єра цієї опери відбулася 10 вересня 2016 року в Сан-Франциско. Окрім Шена, який виступив композитором та співлібретистом, над виставою працювали Девід Генрі Хван (*David Henry Hwang* — лібретист), Стен Лай (*Stan Lai* — режисер сцени), і Тім Йп (*Tim Yip* — художній дизайнер).

Роман «Мрія Червоної палати», який став літературною основою опери, був написаний Цао Сюе Цином (*Cao Xue Qin*) в середині XVIII століття, і по праву вважається шедевром китайської літератури. Він містить опис життя членів клану Цзя (*Jia*) від його сходження до занепаду. Історія зосереджена на любовному трикутнику, що складається з головного героя Бао Ю (*Bao Yu*), його прекрасного кузена Дай Ю (*Dai Yu*) та його майбутньої дружини, ще однієї прекрасної двоюрідної сестри на ім'я Бао Чай (*Bao Chai*). Брайт Шен та Девід Генрі Хван адаптували епічний роман Цао Сюе Цінь, зосередившись на восьми центральних героях. Шен і Хван обрамляють історію прологом та епілогом, де фігурує Монах, в образі якого можна впізнати самого автора.

Відомо, що Брайт Шен вважає себе однаково західним і східним композитором, про що він говорить у своїх численних інтерв'ю. Отже, розглянемо, яким чином в опері сполучаються східні та західні музичні традиції.

Перш за все, звертає на себе увагу оркестровка опери: окрім оперного західного оркестру, Брайт Шен додає до основного складу деякі традиційні китайські інструменти. Найважливішими виявляються перкусійна група (великі тамтами, великі пекінські оперні гонги, середньопекінські оперні тарілки, вітряний гонг, кротали), інструменти якої широко використовувалися в пекінських операх та традиційній китайській інструментальній музиці. У традиційних китайських оперних спектаклях функція ударних інструментів виявляється вкрай важливою: перкусію часто використовують у сценах, де відбуваються бійки, сварки, в переломних або кульмінаційних моментах драми тощо.

В цілому можна виділити чотири функції перкусії в китайській традиційній опері. Так, ударні інструменти:

- 1) утримують темп виконавців та оркестру;

2) додають драматичного ефекту та допомагають виконавцям краще вловлювати свої моменти;

3) пов'язують різні сцени, монологи та пісні;

4) створюють атмосферу дії та додають конфліктності через чергування сили, кольору, гучності, ритму і темпу.

У пекінській традиційній опері також існують поширені ритмічні малюнки, в яких у різних комбінаціях сполучаються звуки трьох ударних інструментів — пекінського оперного гонгу (звук «цан» (*Cang*)), середньої пекінської оперної цимбали (звук «ци» (*Qi*)) та вітряного гонгу (звук «тай» (*Tai*)). Це — чонту («цан-ци»), чанчуй («цан-ци-ци-тай»), шаньчуй («цан-тай-ци-тай») та чоуту («цан-тай-тай-ци-тай-ци-тай»). Дві з цих комбінацій використовуються в опері «Мрія Червоної палати» Шена. Так, у пролозі опери в перкусії задіяні ритми чонту та чанчуй, що створює певну напругу, готуючи появу головного персонажа — ченця. Окрім того, звук перкусії додає інтриги, спонукаючи глядачів до очікування наступних подій.

Водночас композитор не перебільшує з використанням великої кількості традиційних китайських ударних інструментів, майстерно впроваджуючи їх лише у потрібний момент дії. Таким чином, елементи китайської музики змішуються зі звучанням західного оркестру в ідеальному балансі. Традиційні ритми виступають на поверхню музичної тканини переважно у сполучних епізодах, які передують новому етапу музичної драми.

Композитор також вправно використовує ударні тембри «західного оркестру». Так, коли чернець починає розповідати історію про камінь і малинову перлину, на фоні переборів арфи звучать вібрафон та гlockenшпіль, поєднання яких створює казковий ефект. У переломний момент розповіді в музику вриваються кротали, великий тамтам та середні пекінські оперні цимбали, звучання яких підкреслює півтонові інтонації та жорсткі гармонії акордів зі збільшеною секстою. У свою чергу, коли арфа грає послідовність дисонуючих низхідних інтервалів (кварт, тритонів, малої септими та секунди), створюється ефект використання риторичних фігур (спадання — шлях до пекла).

У другій сцені другого акту показана смерть принцеси Цзя: китайські перкусійні інструменти широко використовуються в оркестровому вступі до епізоду, щоб додати драматичного ефекту, а також створити атмосферу жаху та передвістити трагічні події. Шен навіть вдається до використання теслярського молотка для видобування незвичного звуку на великому тамтамі. Важкими ударами, що вриваються в звучання оркестру, стають ритми великого пекінського оперного гонгу та середніх пекінських оперних цимбал. У п'ятій сцені другого акту під час весільної церемонії також використовуються традиційні китайські ударні інструменти, проте комбінація різних ритмічних уривків створює відчуття безладу, вказуючи на те, що це «веселе» весілля є показним, а щастя героїв — фальшивим. Звучання дерев'яних духових інструментів наприкінці опери імітує тембри традиційних китайських інструментів (на кшталт шену). Цілотонові та хроматичні висхідні гами, які звучать у цей момент, стають уособленням однієї з ідей китайської філософії — життя може бути просто мрією, а плоть і кров можуть обернутися або на пил, або на дух.

Опера має вісім основних дійових осіб, кожен з яких наділений власними специфічними рисами. У першому акті, першій сцені, з'являється основний мотив опери в партії оркестру, який потім обростає мелодичними голосами, ритмічними фігурами та значно трансформується. В основі мотиву лежить низхідна секундова інтонація, що переходить у чисту кварту, за якою йде знову секунда, квінта вниз та секста догори. Цей простий мотив перетворюється на різні теми, які супроводжують появу основних героїв.

Музичні характеристики двох головних персонажів — Бао Ю та Дай Ю — вирізняються серед інших. Коли входить Дай Ю, основний мотив стає ліричною фразою в мажорній пентатоніці у звучанні високих дерев'яних духових інструментів. Це стає характеристикою Дай Ю — хворобливої та слабкої, водночас чистої та гордої. У другій сцені першого акту Дай Ю грає на гудині та співає про цвітіння сливи. Зворушлива мелодична лінія демонструє сентиментальний характер героїні. Її арія «Цвіт сливи» складається в цілому з

чотирьох фраз, що, з одного боку, відповідають традиційній схемі i-m-t, а з іншого — демонструють класичні чотири стадії типово китайського музичного твору.

Жвава перша тема Бао Ю у фаготів, до яких пізніше долучаються кларнети, добре відображає його природу — некерованого і неслухняного, проте життєрадісного хлопчика-підлітка, сповненого енергії та пристрасті.

При появі леді Ван основний оркестровий мотив також змінюється ритмічно (тріолі восьмих та четвертих) і тембрально. Мідні духові грають зменшені септими, що підкреслює образ похмурої та недоброї леді.

У третій сцені першої дії з'являються Бао Чай і Тітка Сюе. Арія Бао Чай «Єдиний шанс жінки на щастя — це добре вийти заміж» також містить інтонаційно викривлений мотив з прологу. Все це свідчить про ознаки монотематизму в опері як типово західну рису композиторського письма.

Відносно ладової сторони музики доцільно відзначити наступне: опера складається на основі пентатонних побудов, що є найважливішою рисою китайської музики. Проте це не традиційна китайська ладова система, а, швидше, *складена* гармонічна структура, в якій сполучаються елементи пентатоніки, політональності, тритоновості тощо.

Китайська пентатонічна система подібна до мажорної західної пентатоніки (*до-ре-мі-соль-ля*) з відповідними назвами ступенів — Гонг-Шан-Джу-Чжи-Ю. Різниця між європейською та китайською пентатоніками полягає в тому, що в китайській музиці можна застосовувати різні модальні центри при єдиному звукоряді.

Так, у пролозі музика відкривається витриманим звуком *мі*, на фоні якого звучить так звана «єгипетська пентатоніка», або дорійська пентатоніка з центром *ре* (*ре-мі-соль-ля-до-ре*). Фрази теми написані в сучасній техніці, а тональне письмо виявляється дуже розмитим. Пентатонічні звукоряди виписані не повністю та вбудовуються в рамки традиційної розширеної тональності.

Шен також вдається в опері до використання традиційних мелодій. Вже у пролозі звучать інтонації китайської народної пісні про кохання «Потік течє» з

регіону Міду провінції Юнань. Введення пісні є не випадковим, адже її плавна мелодична лінія відображає слова Бао Ю. Оригінальна мелодія заснована на китайській мажорній пентатонічній гамі з тональним центром *до*. Б. Шен варіює пісню ритмічно та мелодично.

У першій сцені першого акту використана музика китайського фестивалю. Карнавальна тема в китайській культурі зазвичай уособлює собою веселість або шум і хвилювання натовпу. Пізніше подібні до карнавальних фольклорні інтонації з'являється у фразах Бабулі Цзя, Леді Ван та службовців сім'ї.

На початку другої сцени першої дії, коли Дайю грає на гуцині, звучить відома китайська пісня «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера», в якій розповідається історія кохання між Сімою Сянгру і Чжоу Веньцзюнем.

В оркестровому вступі до п'ятої сцени першого акту чуємо іншу китайську народну пісню про любов — «Чорна бамбукова мелодія». Ця пісня також є однією з найважливіших тем традиційної Шанхайської опери. Мелодія Цзи Чжу Діао трансформується і розвивається в різних ладах та різних інструментах, що створює атмосферу для життєво важливої події для клану Цзя — повернення додому принцеси Цзя.

Висновки.

1. Творча міграція — це один ыз продуктивних рушіїв процесу міжкультурних взаємодій, реалізований через сполучення у творчій спадщині митців різнонаправлених культурних векторів. Взаємодіючи з нехарактерними музичними традиціями, одночасно асимілюючись у локальному та глобальному культурному просторі, композитори створюють особливі творчі дискурси, що характеризуються вкрай індивідуалізованим підходом та відображають «мерехтливе» самовідчуття реальності митців, що опинилися в зоні транснаціональних соціальних тяжінь.

2. Тенденції творчості китайських композиторів, які емігрували до Америки в кінці ХХ століття (Тан Дун, Брайт Шен, Чень І, Чжоу Лонг та інші), так чи інакше пов'язані з поєднанням східних інтонацій та жанрово-композиційних параметрів академічної музики західного зразка.

3. Музичний стиль Брайт Шена характеризується як «класичний» у широкому сенсі слова, ускладнений кроскультурними сполученнями. Більшості його творів притаманний ліризм та драматичні контрасти, тональна визначеність та мотивний розвиток, що поєднуються з пентатонічними інтонаціями, яскравими ритмічними малюнками і традиційними китайськими тембрами. Ці білігвальні засоби стають відображенням культурного досвіду композитора та способом його творчої ідентифікації.

4. Прийоми музичного письма, якими користується Брайт Шен в опері «Мрія Червоної палати», сполучають як західну, так і китайську музичні культури. Це проявляється у майстерному змішуванні музичних ознак європейського оперного театру та китайської традиційної опери. Введення додаткових традиційних інструментів — ударних пекінської опери та гуцину — стає не просто орієнтальним атрибутом. Ці інструменти по суті представляють в опері дві різні концепції: перкусія є символом безладу і боротьби, у той час як гуцин є характеристикою Дай Ю та її стосунків з Бао Ю. Перкусія відіграє дуже важливу роль в опері відповідно до функцій у китайській традиційній оперній виставі — додає драматичного ефекту, керує сюжетом, посилює конфлікти між персонажами. У партії ударних інструментів використовуються дві з чотирьох основних ритмічних моделей пекінської опери (чонту та чанчуй). Тембри західного оркестру Шен поєднує разом із китайською групою інструментів, використовуючи перші для імітації звучання традиційних китайських духових та створення загальної атмосфери.

Шен з обережністю використовує китайські народні елементи в опері «Мрія Червоної палати». У своєму методі він частково наслідує традиції Б. Бартока, вдаючись до трьох методів роботи з фольклором — цитування оригінальної мелодії (зокрема пісні «Потік тече», «Чоловічий Фенікс переслідує свого партнера» та «Чорна бамбукова мелодія»); написання варіацій на фольклорну тему (в опері визначається після того, як прозвучить безпосередньо цитата) та створення оригінального мелосу, в якому лише відчуваються фольклорні інтонації (більшість мотивів головних героїв).

У гармонічному профілі опери переважають пентатонічні побудови різних типів (дорійська пентатоніка, блюзова пентатоніка), хоча в цілому гармонічна система «Мрії Червоної палати» виявляється дуже складною і не вичерпується використанням п'ятиступенних ладів. Китайські елементи та західні методи гармонічного письма ХХ століття в опері переплавляються, створюючи синтетичне ціле.

Перспективи подальших розвідок... Вивчення музичної творчості композиторів-емігрантів є перспективним завданням, особливо коли мова йде про досягнення китайських митців, адже так звана «східна хвиля» в рамках західної культури досі не втрачає актуальності. Осягнення принципів міжкультурної комунікації уможливорюється завдяки розумінню особливостей поєднання різних культурних кодів, прихованих у творах, що не тільки відкриває вікно для західної аудиторії, але також показує способи органічного синтезу західного та китайського музичного лексикону.

Список використаної літератури і джерел

1. Авдюшева, Н. А., 2009. *Русская художественная эмиграция «Первой волны» в Бельгии: 1918–1939*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.
2. Ван, Пин, 2009. *Русская художественная эмиграция в Китае в первой половине XX века*. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Московский педагогический государственный университет.
3. Дубинец, Е., 2016. *Моцарт отечества не выбирает*. Москва: Музиздат.
4. Lee, S., 2002. *A discussion of Tan Dun's opera "Marco Polo"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Miami.
5. Xirui, Huang, 2020. *The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera "Dream of the Red Chamber"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Nevada.
6. Zhang, N., 2015. *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun*. Doctor in Art History. Thesis. Dalhousie University Halifax.

References

1. Avdyusheva, N. A., 2009. *Russian artistic emigration of the "First Wave" in Belgium: 1918–1939*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. The Herzen State Pedagogical University of Russia.
2. Van, Pin, 2009. *Russian art emigration in China in the first half of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow Pedagogical State University.
3. Dubinets, E., 2016. *Motsart otechestva ne vybiraet [Mozart doesn't choose his homeland]*. Moskva: Muzizdat.
4. Lee, S., 2002. *A discussion of Tan Dun's opera "Marco Polo"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Miami.
5. Xirui, Huang, 2020. *The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera "Dream of the Red Chamber"*. Doctor in Art History. Thesis. University of Nevada.

6. Zhang, N., 2015. *Neo-orientalism in the operas of Tan Dun*. Doctor in Art History. Thesis. Dalhousie University Halifax.

LIU LE

ORCID iD: 0000-0003-1291-8196

Postgraduate Student at the Department
of Theory and History of Musical Performance
of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
(Kyiv, Ukraine)
547993466@qq.com

CHINESE COMPOSERS IN THE WEST: TOWARDS A NEW STYLE IDENTITY (CASE STUDY OF THE OPERA "DREAM OF THE RED CHAMBER" BY BRIGHT SHENG)

There is considered the issue of migration as a criterion of creativity of Chinese composers on the way to understanding a new stylistic identity. It is stated that in the case of Chinese composers who emigrated to America, the integration of their compositional experience into a different cultural space coincided with the period of renewal of Western musical language on the rowing waves of interest of European and American musical communities in Eastern cultural traditions. It is noted that the process of adaptation of Western listeners to the unusual musical language of Chinese composers was gradual. The figures of Tan Dun, Bright Sheng, Chen Yi, Zhou Long stand out, whose work is highly appreciated by modern musicians and listeners, which is confirmed by the concert programs of the world's leading music institutions. Among Chinese opera composers, the importance of Bright Sheng is emphasized, whose work combines the traditions of Western and Eastern cultures. Sheng managed to achieve a new stylistic identity, which allows us to call him a modern classic, in whose work classical values are disguised by cross-cultural combinations. The composer's experiences are conveyed through bilingual musical vocabulary, which reflects the result of Shen's cultural experience. The peculiarities of the opera "Dream of the Red Chamber" in terms of combining cultural symbols of east and west are analyzed. It is determined that oriental elements are manifested in the usage of additional traditional instruments (Peking Opera and Guqin percussion) while preserving their main function and rhythmic patterns, imitation of the sound of traditional Chinese wind instruments, introduction of quotations from folk songs, creation of variations on folk themes and more. Western traditions of opera writing are demonstrated through the appeal to the traditional number structure, the use of the method of monothematism and general tonal (but complicated by pentatonic constructions) harmonic writing.

Keywords: *creative migration, Bright Sheng's compositions, opera "Dream of the Red Chamber", dialogue of cultures, operas of Chinese composers, bilingual musical vocabulary.*

Стаття надійшла до редакції 1.09.2021

УДК 784.3:78.071.1(44)“190/195”

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251807

КАТЕРИНА КРАСНОЩОК
ORCID iD:0000-0003-0804-6807

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
(Харків, Україна)
katryn4444@gmail.com

ЦИКЛ ВІРШІВ Г. АПОЛЛІНЕРА «БЕСТІАРІЙ АБО КОРТЕЖ ОРФЕЯ» В КОМПОЗИТОРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

Л. ДЮРЕЯ ТА Ф. ПУЛЕНКА

Розглянуто два вокально-інструментальні цикли з однойменною назвою «Бестіарій або Кортеж Орфея», які були написані в одному і тому ж 1919 році двома яскравими представниками «Групи Шести»: Луї Дюреєм та Франсісом Пуленком. Визначено, що ці твори є композиторськими інтерпретаціями одного і того ж літературного першоджерела: шедевр французького модернізму, що став маніфестом орфізму, — циклу віршів Г. Аполлінера «Бестіарій або Кортеж Орфея». Проаналізовано поетику літературного першотвору. Здійснено підрядковий переклад, на підставі якого проведено семантичний аналіз вербального тексту поеми Г. Аполлінера та камерно-вокальних циклів. Виконано порівняльний аналіз структури творів та їх концепцій в цілому. Зроблено аналіз інтонаційної драматургії. Розглянуто однойменні номери циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» в художніх втіленнях Л. Дюрея та Ф. Пуленка, виконано порівняльний аналіз шести номерів, спираючись на поетику, що властива оригіналу. Висвітлено стильові особливості творчого почерку композиторів, що проявилися в їх інтонаційній драматургії. Охарактеризовано лейтінтонем, музичні символи, ритмічні формули тощо. З'ясовано, що як у «Бестіарії» Л. Дюрея, так і в однойменному циклі Ф. Пуленка, смислообраз нерозривно пов'язаний із формообразом, який підпорядковано однієї меті, досягненню глибокого поетичного сенсу номерів поеми Гійома Аполлінера. Розкрито такі риси композиторського стилю Л. Дюрея та Ф. Пуленка, як лаконізм висловлювання та ілюстративність. Описано риси мелодекламаційності, які притаманні вокальній партії обох циклів. Означено аналогічні риси, котрі властиві обом циклам (витончена звукова палітра і тонка агогіка; наявність семантичних систем, які ґрунтуються на взаємодії лейтінтоном, ритмічних формул і музичних символів; образотворчі прийоми тощо). Висвітлено відмінності композиторських інтерпретацій Л. Дюрея і Ф. Пуленка поеми «Бестіарій або Кортеж Орфея» Г. Аполлінера. Доведено, що обидві композиторські інтерпретації циклу Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» відповідають одному з головних завдань епохи становлення модернізму, спрямованого на очищення мистецтва від надмірностей у досягненні «нової простоти», елегантності та афористичності мовлення.

Ключові слова: композиторська інтерпретація, модернізм, вірш, інтонаційна драматургія, синтез мистецтв, жанр, семантика, концепція.

Постановка проблеми... Всебічне вивчення світових шедеврів першої половини ХХ сторіччя дозволяє відкривати нові межі становлення модернізму. В 1919 році два представники «Групи Шести» — Гійом Аполлінер та Франсіс Пуленк — створили вокально-інструментальні цикли з однойменною назвою «Бестіарій або Кортєж Орфея» на тексти Г. Аполлінера. У вітчизняному мистецтвознавстві до цього часу не було зроблено порівняльного аналізу означених творів. Цикл поезій Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» складається з тридцяти віршів і спочатку виник як літературні підписи до серії гравюр Р. Дюшана. Вокально-інструментальні цикли Л. Дюрея та Ф. Пуленка теж пов'язані з літературним першоджерелом та живописом і є зразками художніх творів, що синтетичні за своїм змістом. Музиканти-виконавці потребують вихідних положень ретельного аналізу вербального тексту «Бестіарію» Г. Аполлінера, що є підґрунтям обох вокально-інструментальних циклів. Знання таких положень надасть їм змогу більш детально передати найтонші риси алегоричного висловлення поета. Вивчення й порівняльний аналіз композиції та інтонаційної драматургії обох вокально-інструментальних циклів (особливо його номерів, до яких, незважаючи на різницю у концепції, звернулися обидва композитори) розширить творчі можливості інтерпретаторів осягнути основні тенденції у мистецтві, що притаманні 20-м рокам ХХ століття, а також поглибить розуміння індивідуального композиторського стилю представників «Групи Шести».

Аналіз останніх досліджень і публікацій... На початку ХХІ століття відновлюється зацікавлення творчістю композиторів «Групи Шести», які знаходились біля витоків раннього модернізму. Вокально-інструментальні цикли «Бестіарій або кортеж Орфея» в інтерпретаціях Ф. Пуленка та Л. Дюрея відповідають художньо-естетичним завданням цього напрямку в мистецтві. Наукові дослідження означеного аспекту відіграють важливу роль в усвідомленні виконавських засобів передачі образно-емоційного змісту номерів їх вокально-інструментальних циклів. Серед них робота К. Акопяна «ХХ століття у контексті мистецтва. Історія хвороби як привід до міркування» (2006),

дисертація М. Петрова «Мова мистецтва та картини світу (з історії художньої культури Франції початку ХХ ст.)» (2002), дисертація А. Венкової «Культура модернізму та постмодернізму: читач та глядач в авторській картині світу» (2001).

Творчості представників «Групи Шести» присвячено чимало дисертаційних досліджень. Зокрема, дисертація К. Краснощок «Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Ж. Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття» (2012) та дисертація О. Михайлової «Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка» (2009). Звертання до античного міфу про Орфея, втіленого Г. Аполлінером у поемі «Бестіарій або кортеж Орфея», зумовило інтерес до проблеми формування художньої течії «орфізм». З цього приводу доцільно звернути увагу на дисертацію Є. Гнезділової «Міф про Орфея в літературі першої половини ХХ-ст.» (2006) та дисертацію А. Розторгуєва «Естетика Г. Аполлінера в мистецтві кубізму» (2003).

Натомість, простежується потреба в подальшому логічному дослідженні композиторських інтерпретацій одного й того самого літературного першоджерела, започаткованому в статтях «Орфічне «світло» Гійома Аполлінера в композиторській інтерпретації камерно-вокального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея Ф. Пуленка» (Краснощок, 2016) та «Бестіарій або Кортеж Орфею Л. Дюрея: від поетичної метафори — до музичного смислообразу» (Александрова, Краснощок, 2020).

Мета дослідження — зробити порівняльний аналіз композиторських інтерпретацій циклу віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера, створених Ф. Пуленком та Л. Дюреем в 1919 році. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі завдання:

1) проаналізувати структуру вокально-інструментального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та вокально-інструментального циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка в порівнянні з першоджерелом;

2) охарактеризувати форму обох означених вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка;

- 3) розкрити відмінні риси концепцій вокально-інструментальних циклів «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та Ф. Пуленка;
- 4) здійснити аналіз інтонаційної драматургії означених вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка;
- 5) розглянути однойменні номери вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Г. Аполлінера і з'ясувати їх спільні та відмінні риси;
- б) визначити відповідність обох музичних втілень композиторами поеми Г. Аполлінера основним тенденціям епохи становлення французького модернізму.

Виклад основного матеріалу дослідження... У 1911 році в Парижі вперше побачило світ унікальне видання: збірка віршів «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера, оформлених як підписи до гравюр Рауля Дюшана. Хто з цих двох представників французького модернізму є генератором ідеї про створення подібної книги — і досі не відомо. Р. Дюшан у цей період захоплювався ксилографією, давнім різновидом гравюри, що виник у Японії та Кореї. Пізніше цикл поезій Г. Аполлінера «Бестіарій або кортеж Орфея» став відомим як самостійний художній твір. Метафори та афоризми Г. Аполлінера художня богема Парижа «схоплювала» миттєво. Поет ще при житті був визнаний маніфестантом «Нового мистецтва», його вважають одним із засновників орфізму та сюрреалізму.

У 1919 році два учасника «Групи Шести», шукаючи щось «нове» в мистецтві, одночасно звернулися до цього твору, який для представників художньої богеми став своєрідним маніфестом. Так з'явилися два камерно-вокальних цикли під назвою «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея та Ф. Пуленка, які були створені за текстами Г. Аполлінера. Орфізм проявив себе вже у музиці.

Період 20-років ХХ століття став для творчої групи «Французька Шістка» періодом розквіту. Композитори активно спілкувалися один з одним та з представниками різних видів мистецтв, упроваджували нові ідеї, брали участь у спільних заходах. Особливу увагу композитори «Групи Шести» приділяли

вокальній музиці.

Оскільки свій варіант «Бестіарію» Ф. Пуленк присвятив Л. Дюрею, його камерно-вокальний цикл був, свого роду, «відповіддю» на створення «Бестіарію» товариша і однодумця. Якщо порівняти дві композиторські інтерпретації з їх поетичним першоджерелом, стає зрозумілим, що обидва вокальні цикли мають іншу логіку композиційної побудови, аніж літературне першоджерело.

Вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея містить двадцять шість творів у тій самій послідовності, що і у Г. Аполлінера, за винятком віршів «Орфей». Твір Ф. Пуленка також не містить цього рефрену композиції поета. Цикл містить тільки шість творів: «Верблюда», «Тибетська коза», «Коник», «Дельфін», «Рак» і «Короп». Ці номери не збігаються з послідовністю «Бестіарію» Г. Аполлінера, створеного з тридцяти віршів. Ф. Пуленк звертається до текстів поета вибірково і скорочує масштаб циклу (як казав Ж. Кокто: «... не потрібно боятися коротких творів, аби тільки вони мали глибину») (2000, с. 21). У відмові від номерів «Орфей» можна побачити переосмислення задуму Г. Аполлінера — у версії як Л. Дюрея, так і Ф. Пуленка.

Макроцикл «Бестіарію» Л. Дюрея складається з декількох мікроциклів, за логікою розвитку сюжету пов'язаних з алегоричними портретами тваринного світу. Перший макроцикл представлений земними мешканцями, далі йде низка зображень комах, а третій мікроцикл — вірші, де йде мова про представників водного ареалу. Твір «Серени», що є переломним у концепції цілого, завершує мікроцикл. Це є перша кульмінація циклу і зв'язка з наступними номерами, що присвячені птахам. Його розпочинає твір «Голуб» — одна із сенсових кульмінацій ліричного плану, адже вперше автори розповідають про кохання Поета до жінки. Замикає цикл твір «Бик», що проголошує досягнення Поетом просвітлення.

«Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка побудовано по-іншому. Перший мікроцикл — це портрети двох ссавців («Верблюда» та «Тибетської кози»), далі йде «Коник», обраний як представник групи комах. Другий цикл складають три

мешканці водної стихії: «Дельфін», «Рак» і «Короп». До образів птахів Ф. Пуленк не звертається.

Музична палітра циклу Ф. Пуленка відзначена світлими життєстверджуючими барвами у творі «Коник», зміна загального настрою співпадає з твором «Дельфін», двом подальшим творам («Рак» та «Короп») притаманний сумний характер.

В обох вокально-інструментальних циклах знаходимо вплив композиторського стилю Е. Саті. Композитори зверталися до аютальної системи та лінеарного написання. Обидва цикли демонструють принцип «нової простоти», який дозволяє очистити музику від впливу імпресіоністичної «краси» та романтичної ілюзії. Через це на перший план виступає лаконізм засобів, відповідність поетичному слову та інтонаційній драматургії.

Номери циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» Л. Дюрея і Ф. Пуленка належать до жанру «вірш з музикою», в основу якого покладена поезія з глибинним сенсом. Вокалізація поетичного тексту близька до мелодекламації. Усе підпорядковано смислому розвитку поетичних фраз, що пов'язано з використанням сенсоутворюючих пауз, акцентуацій, а також із підвищенням або зниженням інтонацій мовлення.

«Бестіарій» Л. Дюрея супроводжується композиторськими ремарками-станами, але в жодному з творів ми не побачимо темп, який був заявлений, і щоб він збігався із метрономом. Кожен тип тієї чи іншої тварини — це особливий змістовий образ, відтворений композитором за допомогою комплексу семантичних засобів. Ф. Пуленк як блискучий піаніст також достатньо детально подає композиторські ремарки щодо характеру виконання, агогічних змін, динаміки та педалізації в партії фортепіано. Втім, на відміну від Л. Дюрея, Ф. Пуленк точно формує систему темпів та їх змін навіть у самих творах, що впливає на слухача і формує особливий настрій, допомагає найбільш повно розкрити сенс вербального тексту.

Динамічний план циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка різноманітний. Майже всім творам «Бестіарію» Л. Дюрея притаманне неголосне звучання — із

двадцяти шести творів винятками є лише сім: № 23 «Павич» («*Anime*» «Швидко» динаміка *mf*), № 6 «Лев» (динамічні сплески в рамках *p-pp-f-p-pp*), № 8 «Кролик» (хвилеподібна динаміка *mf-p-mf-f-p*), № 9 «Верблюди» (динаміка *mf, f*), № 14 «Блоха» (*f* на початку та спад до *p*) та № 26 «Бик» (динаміка нарощується протягом номеру від *p* до *f*).

Двадцять два твори з циклу Л. Дюрея репрезентують димінуєндою форму (на завершення творів змінюються до *p*), і лише у двох творах домінує яскраве звучання — це № 9 «Верблюди» (динаміка протягом твору визначена композитором таким чином: *f-f-p-f-mf*) та № 26 «Бик» (постійне збільшення динаміки від *p* до *ffff*). Втім, незважаючи на «акварельну» палітру циклу «Бестіарій» Л. Дюрея, в рамках цілого композитор створює кресцендою відкриту форму.

Динамічний план циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка побудований по-іншому. Розпочинає цикл № 1 «Верблюди» як найвища точка, потім продовжує № 2 «Тибетська коза» (переважає динаміка *mf*). У № 3 «Коник» спостерігаємо динамічний спад (загальна динаміка *p*), а № 4 «Дельфін» і № 5 «Рак» супроводжуються авторськими позначками *mf*. Заключний твір «Короп» поступово затихає до *pp*. Отже, циклу Ф. Пуленка притаманна хвилеподібна динаміка з переважанням її димінуєндою якостей.

Для більш об'єктивного порівняння вокально-інструментальних циклів Л. Дюрея та Ф. Пуленка доцільно проаналізувати «вірші з музикою», що збігаються у вербальному значенні. В ході дослідження поетичного першоджерела та музичних втілень аналіз буде ґрунтуватися на підрядковому перекладі віршів Г. Аполлінера, оскільки художній переклад не завжди збігається зі змістовими акцентами, які були проголошені автором.

Цикл Ф. Пуленка розпочинається віршем «Верблюди». Переклад вербального тексту Г. Аполлінера такий:

Зі своїми чотирма верблюдами

Дон Педро Д'Альфорубейро

Об'їхав увесь світ і милувався ним.

Він зробив те, що я хотів би зробити,
Якщо б у мене було чотири верблюди.

Аналіз поетичного тексту твору свідчить про те, що його головною метафорою постає порівняння Долі поета з життям принца дона Педро Португальського, який здійснив подорож на чотирьох верблюдах від Іспанії до Святої Землі. Показово, що Аполлінер використовує у поезії цифру чотири, адже це — найдавніший символ нумерології (чотири сторони світу та чотири стихії). Важливий і шлях, про який він згадує: до Святої Землі. А це означає, що метою, зафіксованою в метафорах поезії, визначено Найсвятіше місце на Землі, що уособлює для поета світ чистоти та «світла».

У «Бестіарії» Л. Дюрея № 10 «Верблюд» Л. Дюрей використав розмір 2/4, «галопований» крок», «бадьорі підскоки» лейтинтоном. Грайливий початок ритмічних побудов у партії фортепіано додає твору оптимістичного настрою. У драматургії відчувається імпульс руху, відбувається зміщення сильної долі на слабку за рахунок акцентуації, визначеної композитором. Партія фортепіано не має образотворчості, що була б пов'язана з образом тварини. Авторська ремарка Л. Дюрея у музичному тексті номеру «Верблюд» «*avec entrain*» (із запалом) задає енергійний характер виконання твору. Номер має два розділи, які підпорядковані вербальному тексту поезії: перший з них написаний у піднесеному настрої, інший — у спокійному.

Вступ складається з декількох лейтинтоном. Перша інтонація побудована на піднесеній квінті, інша являє собою звуковий комплекс нижнього регістру партії фортепіано, в якому звукозображувальними музичними засобами стилізовано звучання мідних духових інструментів. Гармонійний аналіз виявляє наявність акордів кварто-квінтової структури, що чергується з тризвуком *VI-oi* сходинки, переважає целотонове забарвлення. Звук *es* є змістовою домінантою усього номеру. Вокальна партія відрізняється за своїм ладовим тяжінням (переважає *f moll*).

Форма твору «Верблюд» Ф. Пуленка строфічна. Композиція ґрунтується на двох елементах. Перший знаходимо у партії фортепіано, якому притаманна

темпоутворююча функція з властивим східним колоритом. На цьому ж матеріалі будується і фортепіанний вступ. О. Михайлова вказує на те, що «композитор використовує тут техніку «симетричного зміщення» (2006, с. 269).

В основі другого тематичного елемента Ф. Пуленк використовує фрігійський лад. Висхідний рух «білими» клавішами дублюється у всіх голосах, також у вокальній партії. Тональна сфера близька до *e moll*. Заключний фортепіанний відіграш (свого роду, кода) протиставляється загальному характеру твору. Написана в ладу, близькому до *E Dur*, вона має декілька ремарок композитора: «без педалі, без нюансів і не сповільнюючи». Ф. Пуленк за допомогою метода гри іронізує над образом, що був заявлений у творі (цей прийом неодноразово був використаний у творчості композиторів-модерністів). Як писав Ж. Кокто у спогадах про прем'єру ексцентріади «Наречені на Ейфелевій вежі»: «Думали, що у мене тут випад проти всіх, а це була гра. Ми були молоді і нам подобався прихований зміст того, що ми робимо, але викликом цей твір не був. Викликом воно стало через публіку, а також наших товаришів — багатьох із тих, які сприйняли цей веселий балет як виклик проти культу машин» (1999, с. 38).

Номеру притаманні риси ілюстративності. Багаторазові повторювані квінтोलі в басу з хроматизмами в низхідному русі підкреслюють монотонність викладу (зображення повільного кроку верблюда).

Основний змістообраз вірша Г. Аполлінера «Тибетська коза» пов'язаний із роздумами про справжню любов. Поет грає метафорами, порівнюючи завитки волосся коханої з золотим руном, на пошук якого вирушив Ясон:

Вовна цієї кози особливо золота,
За яку Ясон так постраждав,
Нічого не коштує в порівнянні
З цінністю волосся, в яке я закоханий.

Загальний характер номеру «Тибетська коза» в циклі «Бестіарій або Кортж Орфею» Л. Дюрея (№ 3) визначений композиторською ремаркою *tendrement* («ніжно»). Інтонаційна драматургія ґрунтується на синкопованому

ритмі, висхідних інтонаціях, номер відрізняє тонка агогіка.

У неодноразово повторюваних однотипних мотивах в партії фортепіано залігована друга її частина. Ці засоби виразності подають граційний образ тибетської кози — істоти ніжної та витонченої, метафорично пов'язаної з образом коханої. Твору властива танцювальність. Висхідний рух заключної побудови пов'язаний з образом «неземної краси». Номер «Тибетська коза» в циклі «Бестіарій» Ф. Пуленка — це лірична мініатюра. Тональна сфера твору близька *F Dur* («пасторальна» тональність). Тематичне ядро становить восьмитактову композицію. Мелодія вокальної партії заснована на погойдуванні секунд та чергуванні спадного і висхідного мелодійного руху. Верхній голос партії фортепіано дублює основний мотив вокальної, однак, якщо вокальна лінія надалі подається у розвитку, то партія фортепіано шість разів повторює початковий тематичний комплекс. Контрастуюча інтерлюдія репрезентує фразу «*pour qui prit tant de peine Jason*». Заключна побудова повертає до утвердження основної думки, завдяки чому тематичне ядро набуває функції теми.

У вірші Г. Аполлінера «Акрида» («Коник») поет в метафоричній формі проводить паралель між своїми віршами і кониками, якими в пустелі харчувався Іоанн Предтеча: вони, як і їжа для відлюдника, призначені лише обраним:

Ось маленький коник,
Їжа святого Іоанна.
Нехай мої вірші будуть, як він —
Насолодою для кращих людей.

№ 16 «Коник» Л. Дюрея — ще одне міркування автора про духовність. Аналіз музичної партитури цього твору довів, що композитор був охоплений ідеєю «нової простоти», адже твору властиві лаконізм висловлення та афористичність. Осягаючи глибину поезії Г. Аполлінера, композитор додає авторську ремарку «*chantant*» («наспівуючи») і динаміку *p*, тим самим підкреслюючи, що мова йтиме про найпотаємніше в душі. Форма відкрита з кульмінацією наприкінці твору, що звучить як висновок.

Вокальна партія — заспівна і розгорнута. Партія фортепіано побудована на

тому ж інтонаційному матеріалі, що й вокальна. У формі знаходимо канонічні риси. Номеру притаманна композиційна виваженість, найдрібніша деталь інтонаційної зміни стає важливою у концепції цілого. Ключова фраза-тема повторюється п'ять разів: у вступі, у першій фразі вокальної партії, далі в основному матеріалі фортепіанної інтермедії, у заключній фразі у соліста й, нарешті, у фортепіанному відіграші. На цьому ж музичному матеріалі побудовано кульмінацію. Останнє повторення теми у третій октаві символізує своєрідний підйом до «найвищих сфер».

№ 3 «Коник» Ф. Пуленка — наймініатюрніший номер циклу. Авторська ремарка — «гнучко, без відтінків». Основна ідея композитора збігається з метафорою поета, музично підтверджуючи її: коник може бути їжею лише для того, хто гідний. Перша фраза партії фортепіано пов'язана зі стилем джазу, потім виникає мінорна пентатоніка, що дублює партію соліста. Друга фраза є варіантом першої.

Вокальна партія ґрунтується на елементах хроматичної гами та мінорної пентатоніки. Другій фразі соліста характерні погойдування на двох звуках *d* та *e* на більш високій теситурі.

Підрядковий переклад вірша «Дельфін» Г. Аполлінера свідчить про те, що це — вірш-роздум. Думки Г. Аполлінера звернені до водного ссавця, який наділений високим інтелектом. Основна ідея пов'язана з тим, що людське життя, незважаючи на сплески радісних подій, завжди жорстоке:

Дельфіни, ви граєте в морі,
Але морський прилив, як і раніше, гіркий.
Інколи моя радість спалахує?
Життя знову жорстоке.

У камерно-вокальному циклі Л. Дюрея «Дельфін» — це сімнадцятий номер, який відкриває мікроцикл «Бестіарію», присвячений мешканцям водної стихії. Образ дельфіна поданий Л. Дюреем у розміреному неактивному русі, що підкреслюється авторською ремаркою «*tranquille*» («спокійно»). Композитор знову йде шляхом створення зразка «нової простоти». Музична палітра партії

фортепіано пов'язана з лейтінтоною кола — ця семантична одиниця заснована на багаторазово повторювальних однотипних фігураціях у партії фортепіано на довгій педалі (три такти), що була заявлена ремаркою композитора. Усі вокальні фрази накладаються на цей музичний матеріал — не взаємодіючи з ним, а у вільній формі, що подає поетичну думку.

Номер репрезентує оригінальне композиторське рішення: драматургія немов би виникає зі звуку *a*, що є налаштуванням камертона, а фраза соліста «*Dauphins*» («Дельфіни») на витриманих нотах *a* і *g* — це звернення до Дельфіна, втілене за допомогою інтонемі «поклик».

За трактовкою Ф. Пуленка, «Дельфін» є четвертим номером циклу. Його формуванню сприяє дієзна сфера, близька до *A Dur*. Вокальна партія ґрунтується на русі по звуках *e* і *a*, що складають квартову інтону. Як і в композиторській інтерпретації Л. Дюрея, Ф. Пуленк спрямовує усі інтонаційні лінії цього вірша з музикою до звуку *a*, немов погоджуючись із тим, що сенсообраз Дельфіна у музиці пов'язаний, перш за все, з налаштуванням камертону. Композиторська ремарка, визначена в тексті, знову звертає увагу виконавців на те, що твір потрібно виконувати «спокійно». Пояснення Ф. Пуленка «рівно, одноманітно та м'яко» конкретизують стиль виконання.

Вірш «Рак» Г. Аполлінера містить алегорію, що оповідає про людську невпевненість:

Нерішучість, о моя відродо,
Ви і Я, ми йдемо,
Як йдуть раки,
Задкуючи, задкуючи.

Цей твір в інтерпретації Л. Дюрея № 19 не має остинатності та однакового звукового матеріалу. Незважаючи на те, що композитор ставить ремарку «*timide*» («соромливо»), номер ритмічно різноманітний. Переважає динаміка *p*. Основний мелодико-ритмічний мотив вперше виявляється в партії фортепіано, а потім повторюється чотири рази. Контур побудови — вишуканий, гнучкий, а малюнок партитури — ще одна модифікація символу кола (сенсообраз, досить часто

упроваджується композиторами «Групи Шести»).

Мелодика вокальної партії близька сповіді: їй притаманна оповідальність та мелодекламаційність. Виникаючи з джерела *d*, що відповідає поетичному тексту «*incertitude, o mes delices*» («невпевненість — о, мої насолоди»), вокальна фраза скерована вниз. Номер репрезентує нейтральну «білу» сферу, що тяжіє до *a moll*.

Тематичним ядром вокальної партії передостаннього номера циклу «Бестіарій або кортеж Орфея» Ф. Пуленка «Рак» є початковий мотив, що втілює образ сором'язливості. Мелодійна лінія становить послідовні симетричні мотивні звертання, які дозволяють композитору досягти композиційної цілісності.

Номер складається з двох фраз, друга з яких є варіантним повторенням першої. Два такти фортепіанної партії першої та другої фрази ідентичні. У вокальній партії використано прийом *glissando*, який супроводжує композиторські ремарки «*ironique*» і «*en dehors*» («ззовні іронічно»). Ф. Пуленк знову вносить елемент гротеску в музику, застосовуючи метод гри.

Вірш Г. Аполлінера «Короп» — це міркування автора про міщанський спосіб життя:

У ваших садках, у ваших ставках,
Карпи, ви живете давно.
Ви забули смерть,
Риби меланхолії.

Як у Г. Аполлінера, так і у Л. Дюрея образ меланхолійного байдужого коропа викликає смуток (авторська ремарка «*triste*» — «сумно»). Твору властива ілюстративність. Фортепіанна партія містить звукозображувальні засоби (морська гладінь, сплески води, річкові хвилі, луска, що виблискує) Л. Дюрей звертається до «холодної» бемольної сфери.

Вокальна партія, на контрасті з фортепіанною, звернена до коропів і намагається вивести їх зі стану вічної меланхолії та спокою. Початкова фраза мелодії вокальної партії підвищується. Потім від вершини *es*, що збігається з

вербальним текстовим закликком «Коропи», поступово знижується. Заключна фраза соліста звучить як висновок. На завершення твору Л. Дюрей застосовує лейтінтону кола, що накладається на затриману кварту у басі.

Вірш «Короп» Ф. Пуленка є образно-сисловою кульмінацією циклу і виконує функцію епілогу. Як і номер «Короп» циклу Л. Дюрея, цей номер циклу Ф. Пуленка не позбавлений ілюстративності (остинатні фігурації в басу партії фортепіано немов змальовують рух плавців риби у воді). Тональна спрямованість означеного вірша з музикою близька *as moll*, що споріднює його з попереднім номером Ф. Пуленка «Рак» — ці два вірші пов'язані між собою семантично і тонально.

Висновки.

1. На основі порівняльного аналізу двох композиторських інтерпретацій одного й того самого літературного першоджерела «Бестіарій або кортеж Орфея» Г. Аполлінера виявлено, що Л. Дюрей для свого художнього втілення використав двадцять шість віршів з авторських тридцяти, а Ф. Пуленк — тільки шість. Втім, незважаючи на різницю в масштабах і у комплексі музичних засобів, композиторські інтерпретації поеми обох композиторів є високохудожніми творами.

2. Як і у вокально-інструментальному циклі «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея, так і в однойменному циклі Ф. Пуленка номери віршів подані у формі вокальних мініатюр. У порівнянні з літературним першоджерелом і вокально-інструментальним циклом Л. Дюрея, твір Ф. Пуленка є лаконічнішим.

3. Цикл Л. Дюрея «Бестіарій, чи Кортеж Орфея» завершується тріумфальною перемогою світла мистецтва (вірш «Бик»), що збігається з ідеєю Г. Аполлінера про те, що Поет повинен досягти просвітлення і повести за собою людей (орфізм, ідея катарсису). У циклі камерно-вокальних мініатюр Ф. Пуленка розвиток образного ладу всього макроциклу подано послідовним переходом від сфери ліричної до трагедійної. Враховуючи те, що цикл Ф. Пуленка є «відповіддю» на твір «товариша» по «Групі Шести» і створений дещо пізніше (про що свідчить посвята циклу Л. Дюрею), концепція Ф. Пуленка позначена за

допомогою методу гри. Композитор вводить елементи гротеску в тих творах, що подані глибоко і «серйозно» як у Г. Аполлінера, так і у Л. Дюрея. Якщо «Бестіарій» Л. Дюрея повністю відповідає авторському задуму осмислити роль та призначення Поета, то цикл Ф. Пуленка подає метафоричний склад поезії Г. Аполлінера не без почуття гумору.

4. У циклі «Бестіарій або кортеж Орфея» Л. Дюрея загальний стиль передачі тексту Г. Аполлінера — оповідальний. Витончена палітра, гнучка агогіка, відсутність конфліктності, особливо гучного звучання, контрастних змін в композиційній драматургії спрямовано на те, щоб максимально об'єктивно донести до слухача поетичний текст. «Бестіарію» Л. Дюрея і циклу Ф. Пуленка притаманна взаємодія сенсообразу з формообразом, коли форма цілого і його частини (лейтінтонами, ритмічні формули, лінії партитури) взаємодіють між собою й підпорядковані одній меті: пошуку глибинного поетичного сенсу. Залучення систем лейтінтоном і музичних символів, які існують в драматургії обох циклів, дозволяє композиторам на інтонаційно-тематичному рівні досягти глибинного сенсу. У циклах Л. Дюрея та Ф. Пуленка виявляються прийоми звукозображення, майже ілюстративності (особливо це виявляється в партіях фортепіано).

5. Вірш «Короп» Г. Аполлінера — найбільш подібний за образною, інтонаційною та звукозображувальною інтерпретацією у обох композиторів. Ідентично в цих циклах відтворюється і образ Дельфіна. Композитори застосували дієзну тональну сферу, в якості ключової лейтінтонами — квартові інтонації, а в якості звуковисотного центру — звук *a*. Семантика твору «Верблюду» у двох композиторських трактуваннях різна: якщо у Л. Дюрея номер уособлює енергію молодості та радість від пізнання світу і виконується з рухом (бадьорий характер), то у Ф. Пуленка образ Верблюда наділений «східним» колоритом і акордовими послідовностями, що звукозображувально передає важку ходу «короля пустелі». Також у Л. Дюрея і Ф. Пуленка різняться трактування твору «Рак», оскільки Л. Дюрей зосереджує свою увагу на вразливості й нерішучості людської душі, знаходячи у цьому зміст вірша

Г. Аполлінера і втілюючи цей задум вишукано, тоді як Ф. Пуленк, навпаки, іронізує, його інтерпретація тексту Г. Аполлінера подана жваво і більш безпристрасно.

6. В цілому, композиція, інтонаційна драматургія, стилістичні прийоми вокально-інструментальних циклів «Бестіарій або Кортеж Орфея» як у Л. Дюрея, так і у Ф. Пуленка відповідають основним завданням цих композиторів — найбільш повно та нетривіально передати за допомогою музики метафоричний текст і глибину алегоричних образів Г. Аполлінера. Обидві композиторські інтерпретації суголосні одному з ключових завдань раннього модернізму, спрямованому на очищення мистецтва від художніх надмірностей у досягненні «нової простоти», елегантності та афористичності висловлювання.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть пов'язані з вивченням творчості композиторів «Групи Шести» першої половини ХХ століття. Це дозволить не тільки розширити діапазон осягнення художньо-естетичних тенденцій періоду становлення модернізму в музиці, а й більш об'єктивно зрозуміти та осягнути той культурний спадок, що вплинув на розвиток мистецтва ХХ століття.

Список використаної літератури і джерел

1. Акопян, К., 2005. *XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышлений: монография*. Москва: Академический проект.
2. Венкова, А., 2001. *Культура модернизма и постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира*. Дисс. канд. культурологии. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.
3. Гнездилова, Е., 2006. *Миф об Орфее в литературе первой половины XX века: Р. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануи. Т. Уильямс*. Дисс. канд. филол. наук. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.
4. Жаркова, В., 2009. *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания автора): монография*. Киев: Автограф.
5. Кокто, Ж., 1999. *Новобрачные на Эйфелевой башне*. Перевод с французского и редакция М. Сапонова. Москва: МГК им. П. И. Чайковского.
6. Кокто, Ж., 2000. *Петух и Арлекин*. Санкт-Петербург: Кристалл.
7. Красношок, К., 2012. *Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
8. Красношек, Е., 2016. «Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий или кортеж Орфея» Ф. Пуленка. *Наука. Искусство. Культура*, 12, сс. 25–34.
9. Красношек, Е., 2020. Вокальный цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання*

гуманітарних наук: зб. наук. праць [Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка], 29, сс.112–120.

10. Михайлова, О. В., 2009. *Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

11. Михайлова, О., 2006. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 18, сс.257–269.

12. Олександрова, О., Краснощок, К., 2020. Вокально-інструментальний цикл «Бестиарій або кортеж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Музичне мистецтво і культура*, 2(31), сс.21–35.

13. Петров, М., 2002. *Язык искусства и картины мира (из истории художественной культуры Франции начала XX в.)*. Автореф. дисс. канд. философ. наук. Литературный институт им. М. Горького.

14. *Поэзия французского сюрреализма : антология*, 2003. Перевод с французского и редакция М. Яснова. Санкт-Петербург: Амфора.

15. Aleksandrova, O., Krasnoshchok K., 2020. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), pp.376–386. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2889>

16. Cocteau J., 1989 №1/2. *Composé par Albert Mingelgrün*. Éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.

17. Hurard-Viltard, E., 1989 №1/2. *Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit à l'oeuvre publiée)*. Composé par Albert Mingelgrün. Éditions de l'Université. Bruxelles : Digithèque Université Libre de Bruxelles.

References

1. Akopyan, K., 2005. *XX vek v kontekste iskusstva. Istoriya bolezni kak povod dlya razmyshlenii: monografiya* [21st century in the context of art. Case history as a reason for reflection: monograph]. Moskva: Akademicheskii proekt.

2. Venkova, A., 2001. *The culture of modernism and postmodernism: the reader and the viewer in the author's picture of the world*. Ph.D. in Culturology. Thesis. The Herzen State Pedagogical University of Russia.

3. Gnezdilova, E., 2006. *The myth of Orpheus in the literature of the first half of the 20th century: R. Rilke, J. Cocteau, J. Anouil. T. Williams*. Ph.D. in Philosophy. Thesis. Moscow State University.

4. Zharkova, V., 2009. *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya avtora): monografiya* [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the author's message): monograph]. Kiev: Avtograf.

5. Kokto, Zh., 1999. *Novobrachnye na Eifelevoi bashne* [Newlyweds at the Eiffel Tower]. Translated from French and edited by M. Saponov. Moskva: MGK im. P. I. Chaikovskogo.

6. Kokto, Zh., 2000. *Petukh i Arlekin* [Rooster and Harlequin]. Sankt-Peterburg: Kristall.

7. Krasnoshchok, K., 2012. *Composer's interpretation of the artistic and aesthetic heritage of Jean Cocteau in the works of representatives of French modernism of the 20st century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

8. Krasnoshchek, E., 2016. «Orficheskiy «svet» Gioma Apollinera v kompozitorskoi interpretatsii kamerno-vokal'nogo tsikla «Bestiarii ili kortezh Orfeya» F. Pulenka [Orphic "light" by Guillaume Apollinaire in the composer's interpretation of the chamber-vocal cycle "Bestiary or Orpheus's cortege" by F. Poulenc]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 12, pp. 25–34.

9. Krasnoshchek, E., 2020. Vokal'nyi tsikl Lui Dyureya «Tri pesni baskov» na stikhi Zhana Kokto v kontekste rannego perioda tvorchestva kompozitora [Louis Durey's vocal cycle "Three Basque Songs" on poems by Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's

work.]. *Aktual'ni pitannya gumanitarnikh nauk: zb. nauk. prats'* [Drogobits'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu imeni I. Franka], 29, pp.112–120.

10. Mykhailova, O. V., 2009. *Poetics of chamber and vocal lyrics by Francis Poulenc*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

11. Mikhalova, O., 2006. *Vzaimodeistvie kul'turnykh traditsii v «Bestiarii» F. Pulenka – G. Apollinera* [Interaction of cultural traditions in the "Bestiary" F. Poulenc – G. Apollinaire]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 18, pp.257–269.

12. Oleksandrova, O., Krasnoshchok, K., 2020. *Vokalno-instrumentalniy tsykl «Bestiarii abo kortezh Orfeia» Lui Diureia: vid poetychnoi metafory do muzychnoho smysloobrazu* [Vocal-instrumental cycle "Bestiary or the orchestra of Orpheus" by Louis Duray: from poetic metaphor to musical meaning]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2(31), pp.21–35.

13. Petrov, M., 2002. *The language of art and the picture of the world (from the history of the artistic culture of France at the beginning of the 20th century)*. Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Maxim Gorky Literature Institute.

14. *Poeziya frantsuzskogo syurrealizma : antologiya*, 2003. Translated from French and edited by M. Yasnov. Sankt-Peterburg: Amfora.

15. Aleksandrova, O., Krasnoshchok K., 2020. Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle "The Bestiary or Procession of Orpheus" by Loiiis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), pp.376–386. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2889>

16. Cocteau J., 1989 №1/2. *Composé par Albert Mingelgrün*. Éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles.

17. Hurard-Viltard, E., 1989 №1/2. *Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit a l'oeuvre publiée)*. Composé par Albert Mingelgrün. Éditions de l'Université. Bruxelles : Digithèque Université Libre de Bruxelles.

KATERYNA KRASNOSHCHOK

ORCID iD: 0000-0003-0804-6807

PhD (Musicology), Senior Lecturer at

the Department of General and Specialized Piano

at the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine)

katryn4444@gmail.com

CYCLE OF POEMS BY G. APOLLINAIRE "BESTIARY: OR THE PARADE OF ORPHEUS" IN COMPOSER INTERPRETATIONS

BY L. DUREY AND F. POULENC

Understanding the aesthetic ideals of the French art of the first half of the 20th century in their artistic embodiment is an actual task of modern musical science. The bases of modernism influenced on all periods of its development. The author of the article compares two works of two representatives of "Group of Six" L. Durey and F. Poulenc. Such research is new in our Art History. L. Durey and F. Poulenc created two own works using the "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" by G. Apollinaire. Their works are identical in terms of genre. The articles intended to study the poetics of literary original source. Special attention must be given to the comparison of conceptions, dramaturgy and composers' writing style and composer's interpretations. Scholars' attention has been drawn to the fact that L. Durey and F. Poulenc appealed not to all poems of poetic text by G. Apollinaire, the article throws lights only on those poems which both composers used. Main goal of this research is to do the comparative analyze of L. Durey and F. Poulenc composer's interpretations

of "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" by G. Apollinaire by highlighting commonalities and divergences. The author used such methods as historical and contextual, comparative, semantic, analysis of music dramaturgy. In the process of research by using the comparative methods of two self-titled chamber-vocal cycles special features of the composer's writing by L. Durey and F. Poulenc were revealed. Among these features are the laconicism and aphorism of the statement, the pictorial method. Both cycles are characterized as cycles with systems of *leyintonemes* and musical symbols as well as the vocal part of the cycles is characterized by the features of melodic declamation. A number of differences were also revealed in the volume of the whole, in the concept, in the interpretation of the same poetic texts. Thus the F. Poulenc's cycle is a "response" to a friend and colleague in the "Group of Six" and was created a little later (as evidenced by the dedication of the cycle L. Durey), F. Poulenc's concept has even greater minimalism. The composer, using the method of playing, brings the elements of the grotesque in those works which are deep and serious both by G. Apollinaire and by L. Durey (method of playing). We find out that the "Bestiary" by L. Durey, and in the cycle of the same name by F. Poulenc, the interaction of the semantic image with the form is revealed. The parts are *leyintonemes*, rhythmic formulas, lines of the score. They interact with each other and are subordinated to one task which is to reveal the deep poetic meaning. Thus, despite the type of composition, the difference in scale and choice of poems from the poem by G. Apollinaire both composer interpretations of the cycle "Bestiary: Or the Parade of Orpheus" aimed at cleansing art from artistic excesses in achieving a "new simplicity", elegance and aphoristic expression. Studying the work of the composers of the Group of Six during the 1920s to the 20th century will allow not only to expand the range of comprehension of artistic and aesthetic tendencies of the period of formation of modernism in music, but to more deeply and objectively comprehend and evaluate the cultural heritage that influenced the development of the art of everything in the 20th century.

Keywords: composer's interpretation, modernism, poem, intonation drama, synthesis of arts, genre, semantics, concept.

Стаття надійшла до редакції 23.05.2021

ОЛЕКСАНДР ОПАНАСЮК

ORCID iD: 0000-0002-2685-9468

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)
oleksandr-opanasiuk@ukr.net

МОДЕРНІЗМ І ПОСТМОДЕРНІЗМ: ОБ'ЄКТИВАЦІЯ ЗМІСТУ ЯВИЩ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Досліджено явища модернізму і постмодернізму. Наголошено на можливості позиціонування модернізму й постмодернізму в контексті проекту «Модерн», який належить до Європейської культури та зумовлює її розвиток у напрямку модернізації історії. З'ясовано, що динаміку проекту «Модерн» визначають чотири фази розвитку, які значною мірою збігаються з періодами становлення Європейської культури: XIV–XVI ст. — перша фаза розвитку проекту «Модерн» (V–XVI ст. — символічний період Європейської культури); XVII–XVIII ст. — друга фаза проекту «Модерн» (XVII–XVIII ст. — класичний період Європейської культури); XIX ст. — третя фаза проекту «Модерн» (XIX ст. — романтичний період Європейської культури); кінець XIX – початок XXI ст. — четверта фаза проекту «Модерн» (кінець XIX–XXI ст. — інтенціональний період Європейської культури). Доведено, такий зріз об'єктивує модернізм і постмодернізм як явища, зміст яких зумовлений заключною фазою проекту «Модерн» і заключним (інтенціональним) періодом Європейської культури. Наголошено на можливості трактування модернізму й постмодернізму як одного явища — модернізму-постмодернізму. Констатовано, що постмодернізм правильно визначає зміст культурно-художнього буття сучасності, однак не пояснює закономірностей культурного становлення; оминає питання майбутнього розвитку культури і мистецтва; заціклюється на своїх концептах і вдається до смислових трансформацій ідеї «пост» — постпостмодернізм, постнекласичне мислення, тези на кшталт «модернізм після постмодерну» тощо. Доведено неспроможність постмодернізму до культуротворчості. Проведено зіставлення смислових засад теорії модернізму й постмодернізму з концепцією інтенціоналізму культури і мистецтва, що відкриває нову перспективу в аналізі й онтології модерно-постмодерних інтенцій та культурно-художнього буття в цілому.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, проект «Модерн», концепція інтенціоналізму культури і мистецтва, Європейська культура.

Постановка проблеми... Як явища й поняття модернізм і постмодернізм різнобічно висвітлені в сучасній науці. Проте суперечки навколо цих явищ не вщухають і сьогодні. Насамперед треба вказати на відсутність однозначності щодо їхнього трактування. А також на те, чи можуть поняття «модернізм» і

«постмодернізм» повною мірою виражати зміст буття сучасної культури, для якої, з одного боку, характерним є тотальна плюральність, а з іншого, — набуває значимості пошук основи, здатної пояснити розмаїтий культурно-художній розвиток та можливість його майбутнього становлення?

Є підстави стверджувати, що актуалізація історичного, метаісторичного, культурологічного факторів, авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва (Опанасюк, 2020) сприяє об'єктивації модернізму й постмодернізму, а також ідентифікації їх як культурно-художніх явищ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Складність теми статті потребує не тільки розгляду відповідних публікацій, але й проблематики, яку вона порушує. Щодо модернізму й постмодернізму на сьогодні склалася ситуація, зміст якої можна визначити на основі таких узагальнених моментів.

Перший стосується самих явищ модернізму і постмодернізму. Незважаючи на критику з боку опонентів, прихильники модернізму й постмодернізму наполягають на їхній актуальності та вважають за можливе реанімувати проєкт Модерну. Прикладом зазначеного є численні публікації, з яких назву праці В. Вельша «Наш післямодерний модерн» (Вельш, 2004), Ю. Габермаса «Філософський дискурс про модерн», «Модерн — незавершений проєкт» (Хабермас, 1992; 2003), Ж.-Ф. Ліотара «Відповідь на питання: що таке постмодерн?» (Ліотар, 2012).

Показовим також є факт, що ми дедалі частіше зіштовхуємося з термінами, зміст яких пов'язується з префіксом пост: «постпостмодернізм» («after-postmodernism»), «постметафізичне мислення», «постнекласичне мислення», «постмодерністична чуттєвість», тез на кшталт модерн (модернізм) після постмодерну. Очевидно, що така ситуація вказує на проблематичність визначення постмодернізмом смислових засад майбутнього розвитку культури і суспільства.

Пролонгацію постмодерну не рятують і пропозиції щодо понять «альтермодернізм», «надмодернізм» (Павлов, Ерохіна, 2019; Павлов, 2019), «метамодернізм» (Vermeulen, Akker, 2010), які часто розглядаються як нові

форми модерного проєкту. Проте відсутність у цих понять суверенної смислової «території», їхня характеристика в контексті постмодерністських інтенцій свідчить, що такі поняття приналежні до того самого постмодернізму; вони лише демонструють його чергову змістову трансформацію.

Другий момент виходить з того, що постмодернізм часто трактується як «інтелектуально-філософський феномен, який... має парадигмальний статус» (Филиппович, Семенова, 2007) і позиціонується як глибинна основа аналізу, дослідження та характеристики форм буття сучасного суспільства. Більше того, спостерігаються тенденції до кристалізації світоглядних систем модернізму й постмодернізму, на основі чого визначаються культурно-художні явища Європейської культури кінця XIX–XXI ст.

Наприклад, у «Лекціях із сучасної філософії: Модернізм» (Купарашвили, 2014) філософські концепції кінця XIX–XX ст. (В. Дильтай, Е. Гусерль, М. Гайдегер, Г. Гадамер, А. Бергсон, М. Мерло-Понті, Б. Расел, Л. Вітгенштайн, П. Рікер, К. Ясперс, Ж.-П. Сартр, А. Камю, З. Фройд, К.-Г. Юнг та інші) розглядаються в проєкції модерної філософії. У навчальному посібнику «Зарубіжна музична література. Кінець XIX — XX ст. Епоха модернізму» аналогічним чином узагальнюються стильові тенденції та творчість західноєвропейських композиторів кінця XIX — середини XX ст.: пізній романтизм (Й. Брамс, Е. Гріг, Г. Малер), веризм (Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло), імпресіонізм (К. Дебюссі, М. Равель), експресіонізм (Р. Штраус, Нововіденська школа), французька «Шістка» (Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк), авангардизм (Дж. Кейдж, П. Булез, К. Штокгаузен) (Привалов, 2010).

До цього варто додати ті випадки, коли культурно-художні явища XX ст. визначаються в контексті модерністського розвитку, спрямованого до його вершини — постмодернізму. Прикладом цього є навчальний посібник «Музика XX століття: від авангарду до постмодернізму» (Высоцкая, Григорьева, 2014).

Третій момент стосується поділу постмодернізмом світової історії на три періоди: «Pre-modernity» («передмодерн»), він визначається в межах від первісного світу до Середньовіччя; «Modernity» («модерн»), тобто мається на

увазі епоха Нового часу; «Postmodernity» («постмодерн»), період після модерну, або ж культура останньої третини ХХ–ХХІ ст.

Четвертий момент стосується деструктуризації культурно-художнього буття, однієї з визначальних основ аналітики ХХ ст., яку постмодернізм лише виражає в своєрідний спосіб. Адже метод феноменологічної редукції Е. Гусерля, метод «деструкції» історичних побудов людського розуму М. Гайдегера і подібні до нього «деконструкції» свідомості у Ж. Дерріди — це яскраві приклади деконструкції сформованих культурним розвитком змістових позицій, що треба розглядати як своєрідні форми досягнення звершеного культурно-художнього становлення.

На завершення аналізу вихідних позицій модернізму й постмодернізму буде логічно окреслити точку зору в сучасній науці, яка критично оцінює їхні здобутки. Насамперед треба зазначити, що в різноманітних такого плану публікаціях (наприклад: Гобозов, 2005; Сафонова, 2009; Тарнас, 1995) постмодернізм трактується як закономірний процес, властивий для заключних фаз становлення культури чи певної епохи: «Епохи античної, середньовічної та новоєвропейської філософії проходили у своєму розвитку етапи зародження і розквіту, занепаду і розпаду... Першим варіантом некласичної філософії стали концепції софістів і сократичних шкіл... Еклектична філософія епохи еллінізму згоріла у вогні скептицизму... В епоху середньовіччя також була своя некласична філософія, яка проявилася в номіналістичних течіях періоду занепаду західноєвропейського Середньовіччя... Постмодернізм постає не новою оригінальною “постнекласичною” філософією, а є одним із проявів некласичної філософії Нового часу, закономірним занепадницьким наслідком новоєвропейської філософії ХVІІ–ХХ ст., який завершує її розвиток» (Филиппович, Семенова, 2007, с. 791–793).

Водночас треба мати на увазі, що справедлива критика постмодернізму зазвичай не завершується пропозицією нових принципів аналізу культурно-художніх явищ сучасності, а лише констатацією вичерпаності постмодернізму — як на концепційному рівні, так і у плані становлення його як явища.

Аналогічне стосується вітчизняної й зарубіжної науки. Можна назвати багато публікацій, коли смислові засади постмодернізму беруться за основу і трактуються як такі, що відповідають реаліям буття сучасної культури та є свідченням новизни такого плану наукових аналітик. Звідси не тільки послаблюється рівень дослідження культурно-художніх явищ, але й онтологія культури і мистецтва позбавляється глибини осягнення.

Мета дослідження — аналіз модернізму і постмодернізму на основі актуалізації історичного, метаісторичного, культурологічного аспектів, а також авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати смислові засади модернізму й постмодернізму;
- 2) актуалізувати поняття «проект “Модерн”» та визначити можливість позиціонування модернізму й постмодернізму на його основі;
- 3) розглянути модернізм і постмодернізм в контексті історичної, метаісторичної, культурологічної, процесуально-структуральної перспективи та авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва;
- 4) об’єктивувати зміст явищ модернізму і постмодернізму.

Виклад основного матеріалу дослідження... Оскільки науковий дискурс статті передбачає опору на концепцію інтенціоналізму культури і мистецтва, очевидно, що необхідно хоча б коротко окреслити основні позиції цієї теорії.

- 1) Культура має вихідну інтенцію, яка зберігається упродовж її становлення, виконує функцію смислової програми, процесуально й структурно розгорнутої, та зумовлює щаблі її розвитку.
- 2) Як правило, процесуальне буття кристалізує чотири періоди розвитку культури і мистецтва (щодо Європейської культури це: символічний період — Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.; класичний період — Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.; романтичний період — XIX ст.; інтенціональний період — кінець XIX–XXI ст.).
- 3) Кожен період становлення культури передбачає універсалью — «надструктурну і позаструктурну заданість», «первинну модель» (О. Лосев), яка зумовлює будь-які культурно-художні й стильові явища відповідного щабля культурного розвитку.
- 4)

Культурно-художні явища заключного — інтенціонального — періоду зумовлені зміною динамічного важеля на екстенсивний, інтенціональною рефлексією, яка виникає в її просторі у цей період, моделює базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) та відповідний — інтенціональний — стиль культурного буття. 5) У заключний період культура зосереджується на звершеному становленні, метою чого є аналіз пройденого шляху та проєкція можливого майбутнього розвитку (Опанасюк, 2020).

Якщо взяти до уваги, що модернізм і постмодернізм трактуються як фундаментальні моделі, на основі яких узагальнюються різноманітні явища кінця XIX–XXI ст., що прихильники постмодернізму світову історію поділяють на періоди «Pre-modernity», «Modernity», «Postmodernity», логічним є питання щодо причин обстоювання подібних позицій.

Таку ситуацію можна пояснити зручністю запропонованої схеми: був передмодерн, який переходить до фази модерну, потім — до постмодерну. У контексті модернізму й постмодернізму можна говорити про практику, зміст якої визначається звичним для нашої науки позиціонуванням культурно-художніх явищ на основі бінарної структури: романтизм – постромантизм, імпресіонізм – постімпресіонізм і т. д.

Водночас треба враховувати такі обставини. Зазвичай модернізм трактується як художньо-естетична система, яка виникла в західному мистецтві на межі XIX–XX ст.; вона протиставила себе традиційному мистецтву, позиціонувала себе як сучасне мистецтво, навіть — як мистецтво майбутнього та яка проіснувала до середини XX ст. Ідеологія мистецтва, яке співвідноситься з постмодернізмом, формується в 1960–1970-х роках. З появою в 1979 році праці Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» (Ліотар, 1998) термін «постмодернізм» до сьогодні широко використовується для визначення характерних рис такого плану культурно-художніх явищ.

Натомість філософсько-культурологічний ракурс (В. Вельш, Ю. Габермас, Р. Гарнас) часто розглядає модернізм у контексті ідеологічного проєкту

Модерну XVII–XVIII ст. та наголошує, що модерного плану філософські концепції зумовлені епохою Нового часу.

Хоча такий дискурс розширює історичні межі модернізму і вказує на процесуальність його як явища, це не вирішує темпоральні межі «Pre-modernity». По-перше, це виглядає непереконливо, оскільки ланка «Pre-modernity» охоплює досить великий проміжок часу (якщо взяти до уваги культурне буття від декількох до багатьох тисяч років до н. е., то очевидно, що цей історичний проміжок не можна однозначно визначити). По-друге, багато різних культур і розмаїті за змістом культурно-художні явища просто не можна втиснути в чітко не визначені рамки передмодерну.

Відтак можна стверджувати, що трансляція вихідних інтенцій постмодерну на мегапростір світової культури є формалізацією концептуальної площини його смислових засад та власне онтологічною формалізацією в цілому.

Пропонований нижче дискурс передбачає актуалізацію історичного, метаісторичного, культурологічного аспектів, авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва, що дасть можливість об'єктивувати зміст явищ модернізму і постмодернізму.

1. Історичний аспект. На перший погляд, етимологія слова «модернізм», що означає «сучасний», «новітній», «новий час», не може сприяти побудові основи для критичного аналізу модернізму й постмодернізму. Однак візьмемо до уваги таку ситуацію. Неможливо заперечити факт, що концепт «сучасний» набуває ваги у Європейській культурі в епоху Відродження; жодна попередня культура не передбачала подібних акцентів на новизні.

Свого часу Аристотель висловив думку, що місце у просторі, в якому виникає явище, є автономне, та що місце визначає характерні особливості явища: «... місце є як дещо разом з тілами і що всяке чуттєво сприйняте тіло знаходиться в [якомусь] місці...». Крім того, місце — «... окреслення тіла, що його обрамлює (оскільки воно прилягає до обрамленого)... місце [існує] разом з предметом, оскільки межі [існують] разом з тим, що вони обмежують» (Аристотель, 1981, с. 124, 132).

Звідси завдяки актуалізації історичного аспекту ми приходимо до об'єктивації модернізму (модерну): у Європейській культурі в XIV–XVI ст. виникає явище, яке за основу свого буття обирає інтенцію на інновацію. Від цього моменту фактор новизни стає визначальним для європейського мистецтва, а поняття «модерн», «модерне мистецтво» означає цей новий розвиток. Як відомо, в XIV ст. публікуються трактати Філіпа де Вітрі «Ars nova» (1320), Івана де Муріса «Ars nova musicae» (1322). У Європейській культурі музика вперше поділяється на нову (Ars nova) (твори Гійома де Машо позиціонуються як нова музика) та стару — «Musicae antiqua» (попередня музика).

Таким чином можна констатувати: модернізм (проект Модерну) зумовлений відповідним місцем у просторі Європейської культури, що вказує на помилковість просування меж цього проекту в глибину віків.

2. Метаісторичний аспект. Метаісторичний чинник передбачає вихід за межі історичного. У цьому випадку можна говорити про два моменти. Перший — це, власне, характерні ознаки завершення розвитку певного явища (культури, епохи, художнього явища), які передбачають подібні до постмодернізму смисли. Другий момент стосується причини чи певного явища, які ініціюють такий розвиток.

У контексті другої позиції необхідно шукати явище, яке в просторі Європейської культури XIV–XVI ст. інспірує виникнення інтенцій на інновації. Як кажуть астрономи, поблизу певної планети існує щось невідоме, яке впливає на її дивну траєкторію.

Те, що без відповідної причини нічого не виникає, — це зрозуміло. Питання полягає в тому, чи сучасній науці відомі обставини або явища, які відповідним чином позначилися на розвитку Європейської культури, починаючи від XIV ст.? І чи враховуються такі моменти в онтології модернізму й постмодернізму?

На ці питання можна відповісти: і так, і ні. З одного боку, загальноновизнаним є факт, що в XIV–XVI ст. (епоха Відродження) Європейська культура і мистецтво зазнають кардинальних змін і стають на шлях постійних

пошуків новизни. З іншого боку, пояснення причини, чому це відбулося, відсутнє.

У контексті визначення явища, яке в просторі Європейської культури XIV–XVI ст. інспірує виникнення інтенції на інновації, доцільно вказати на теорію «ключових зрізів» (переломних моментів у світовій історії) К. Ясперса, яка пояснює і визначає природу цих змін. Аналізуючи тектонічні суспільні зрушення у певні періоди становлення світової культури, німецький філософ доходить висновку, що світова культура передбачає чотири метаімпульси, або ж метаоснови для її розвитку: «Спочатку від доісторії, від ледве доступної нашому осягненню прометеївської епохи (виникнення мови, знарядь праці, уміння користуватися вогнем), коли вона лише ставала людиною»; «У другому випадку від виникнення великих культур давнини» (тобто починаючи з V–III тис. до н. е., з чим співвідноситься початок світової історії); «У третьому — від осьового часу, коли повністю формується справжня людина в її духовній відкритості до світу» (що визначається в межах 800 і 200 років до н. е.); «У четвертому — від науково-технічної епохи, перетворюючу дію якої ми відчуваємо на собі» (Ясперс, 1991, с. 53) (тобто починаючи з епохи Відродження).

Справді, починаючи з епохи Відродження, принцип моделювання художнього образу в Європейській культурі змінюється: для нього стають характерними власне інтенція на інновації та пошуки відповідних засобів виразовості для вираження змісту таких образів. Більше того, можна стверджувати, що оригінальність і самобутність художньої палітри мистецтва Європейської культури наступних століть її розвитку зумовлені саме цим четвертим «ключовим зрізом» (четвертим переломним моментом у світовій історії).

Відтак четвертий «ключовий зріз» (переломний момент) можна трактувати як певне явище, або ж змістову хвилю. Водночас розгортання цієї хвилі відбувається в просторі Європейської культури та збігається зі знаковими зрушеннями в її культурно-художньому становленні і з розвитком проєкту «Модерн» (цей момент розглядається нижче).

3. Культурологічний аспект: процесуальний і структуральний зріз. У цьому випадку треба наголосити на тому, що в сучасній науці під час аналізу культурно-художніх явищ здебільшого не враховується процесуальність культури. Мається на увазі культура як живий суспільний організм з притаманними для нього процесуальністю і структуральністю буття.

Можна назвати лише кілька авторів, теорії яких не полишають це питання. Насамперед доцільно вказати на концепції О. Шпенглера, А. Тойнбі, Л. Гумільова (Шпенглер, 1993; Тойнбі, 1995; Гумилев, 2005). Певною мірою до них приналежна й філософсько-культурологічна теорія Г. Гегеля (Гегель, 2007). Кожна з цих теорій не лише передбачає процесуальність культури, але й проводить аналогії між розвитком певних культурно-художніх явищ, абстрактної ідеї (Г. Гегель) та відповідними періодами розвитку культури чи етносу.

Очевидно, що процесуальність культури в той чи інший періоди її становлення не тільки зумовлює виникнення певних культурно-художніх явищ, але й визначає їхнє смислове поле. Тобто на початку розвитку культури (символічний період Європейської культури, V–XVI ст.) годі шукати ті явища, які, наприклад, виникли в третьому, романтичному періоді її розвитку (XIX ст.), чи, навпаки, явища заключного — інтенціонального — періоду (кінець XIX–XXI ст.) шукати в другому, або ж класичному періоді (XVII–XVIII ст.) її становлення (Опанасюк, 2020).

Фактори процесуальності та структуральності не лише пояснюють зміст тих чи інших явищ, які виникають і розвиваються в просторі культури, але й переконливо доводять, що модернізм і постмодернізм в їхньому сучасному трактуванні (тобто як явища, які зумовлюють культурно-художній розвиток кінця XIX–XXI ст.) жодним чином не можуть належати символічному, класичному, романтичному періодам становлення Європейської культури, позаяк їхній зміст визначається характерністю буття культури в заключний — інтенціональний — період.

4. Культурологічний аспект: контекст заключного періоду розвитку

культури. Для онтології модернізму й постмодернізму необхідно з'ясувати, що відбувається в заключний період становлення Європейської культури, в межах якого й отримують розвиток ці явища.

Свого часу Г. Гегель, аналізуючи розвиток абстрактної ідеї та проєктуючи цей процес на ґрунт світового мистецтва останніх тисячоліть, доходить висновку: після розвитку своїх атрибутів, що відбувається на третьому шаблі становлення, мистецтво обертається проти попереднього розвитку: «Але якщо мистецтво всебічно розкрило нам істотні погляди на світ, які вміщені в його понятті, і зміст, що входить до цих поглядів, то воно звільнилося від цього визначення змісту... Істинна потреба в ньому пробуджується та активізується лише з потребою повернутися проти того змісту, який один до цих пір володіло значимістю» (Гегель, 2007, с. 611).

Європейська культура завершує формувати свої атрибути в ХІХ ст., і на межі ХІХ–ХХ ст. власне переходить до фази «проти», що можна трактувати як аналіз і дослідження свого звершеного буття (доречно зазначити, що О. Шпенглер також вважає, що в ці десятиліття розвиток Європейської культури переходить до фази старості). Очевидно, що такого плану аналіз передбачає розчленування різних моментів звершеного культурного становлення, їхнє зіставлення, дослідження тощо. Відтак моделюється ситуація інтро-ретроспекції та компіляції попередніми здобутками. Звідси будь-які заперечення попереднього, акцентування на тих чи інших змістах звершеного становлення культури і мистецтва (нехай навіть у форматі «проти») обертаються своєю формою їхнього аналізу й дослідження.

І саме це ми бачимо в розвитку суспільної думки і художньої творчості періоду кінця ХІХ–ХХІ ст. До цього варто додати, що окреслену фундаментальну буттєву позицію в заключний — інтенціональний — період розвитку культури і мистецтва модернізм та постмодернізм лише в своєрідний спосіб виражають. І не більше того!

Якщо звернутися до праці Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну», то можна констатувати досить цікаві й характерні для звершеного розвитку культури

моменти.

У цій роботі обстоюються дві позиції: 1) постмодернізм трактується як загальний напрямок розгортання сучасної культури в її прагненні усвідомити розмаїття й плюралізм форм культурно-художнього буття; 2) визначальною рисою постмодернізму проголошується «пошук нестабільності».

Доречно звернути увагу на два останні розділи праці Ж.-Ф. Ліотара. Зокрема, 13 розділ має символічну назву: «Постмодерністська наука як пошук нестабільності», що окреслює зміст основної інтенції постмодерної аналітики. Тобто ми не зустрічаємо акцентів на пошуку чи визначенні наративу якогось нового майбутнього явища, натомість проголошується «пошук нестабільності».

У 14 розділі («Легітимація через паралогію») Ж.-Ф. Ліотар зазначає: «... треба розвести власне паралогію та інновацію: остання замовляється або, у всякому разі, використовується системою для збільшення своєї ефективності, а перша — прийом, значення якого відразу не визнається і який застосовується в прагматичності знання». І далі знову наголошує на доцільності пошуку й об'єктивності розбіжностей: «... в подальшому акцент треба ставити на розбіжностях. Консенсус — це горизонт; він завжди недосяжний» (Ліотар, 1998, с. 145–146).

Якщо взяти до уваги сказане, на основі чого вибудовувалися й вибудовуються розмаїті традиційно налаштовані модерно-постмодерні концепти останньої чверті ХХ–ХХІ ст., то можна констатувати обмеженість постмодерністського проекту, причому зміст цієї обмеженості визначається лише необхідністю деконструкції звершеного культурно-художнього буття.

До цього варто додати те, що постмодернізм не передбачає проєктивності. Постмодерністський аналіз спрямований лише на руйнування усталених канонів. Ці обставини унеможливають об'єктивність у визначенні змісту буття тих чи інших явищ у просторі культури. Відтак він замикається на собі, не розуміючи того, що він сам є буттєвою реалією розвитку культури в заключний період її становлення, причому реалією у, так би мовити, негативному аспекті.

5. Культурологічний аспект: процесуальність модернізму–постмодернізму. Перше, на чому треба наголосити, — це те, що в сучасній науці

у деяких випадках поняття «модерн» і «модернізм» розмежовуються. Водночас, як зазначалося вище, типовим для аналізу й характеристики культурно-художніх явищ кінця XIX–XXI ст. є смислові основи модернізму і постмодернізму.

У моїх роботах обґрунтовується точка зору, що траєкторію розвитку проєкту «Модерн» можна визначити завдяки виокремленню чотирьох шаблів його розвитку. Водночас для онтології цього проєкту важливим є зіставлення динаміки його розвитку зі становленням Європейської культури, у просторі якої він виникає й розвивається.

Відтак: XIV–XVI ст. — це перший шабель розвитку проєкту «Модерн» (водночас на ці століття припадає завершення першого, символічного, періоду Європейської культури: V–XVI ст.); XVII–XVIII ст. — другий шабель розвитку проєкту «Модерн» (на ці століття припадає класичний період розвитку Європейської культури: XVII–XVIII ст.); XIX ст. — це третій шабель розгортання проєкту «Модерн» та романтичний період розвитку Європейської культури; кінець XIX–XXI ст. можна трактувати як четвертий шабель розвитку проєкту «Модерн» (модернізм–постмодернізм) та інтенціональний період становлення Європейської культури (Опанасюк, 2020).

Таке зіставлення пояснює і виправдовує позиціонування в сучасній науці явищ модернізму і постмодернізму на основі актуалізації парадигми «модерн–постмодерн» («модернізм–постмодернізм»). Зокрема, в статті «Ю. Габермас роздумує про модерн», яка є післямовою до книги Габермаса «Філософський дискурс про модерн», Є. Петренко наголошує на доцільності цієї парадигми: «Модерн, модерність — інтегральна характеристика європейського суспільства та культури, на сьогодні вона дедалі частіше використовується у філософських і соціологічних концепціях для позначення етапу становлення й еволюції промислового суспільства, яке приходить на зміну традиційному. У філософській культурі XX ст. розповсюджено ототожнення сучасності з утвердженням і пануванням наукової раціональності індустріального суспільства. Сучасність асоціюється зі свободою від беззаперечного диктату традицій і патерналізму влади, зі свободою суджень і вибору, з динамізмом суспільних процесів...»

(Петренко, 2003, с. 395).

6. Модернізм і постмодернізм у контексті концепції інтенціоналізму культури і мистецтва. Оскільки в цій статті актуалізується концепція інтенціоналізму культури і мистецтва, то очевидно, що здійснений аналіз модернізму й постмодернізму доречно зіставити хоча б з деякими моментами цієї теорії.

По-перше, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва виходить з того, що в заключний період становлення культури в її просторі виникає інтенціональна рефлексія, яка визначається як «... образно-змістове зосередження (культури) на сформованих у попередніх періодах культурно-художніх атрибутах і смислах, метою чого є аналіз (дослідження) звершеного буття, осягнення феноменологічного рівня культурного становлення та проєкція можливого нового розвитку (культури)» (Опанасюк, 2020, с. 224). Виникає логічне запитання: як у цьому випадку треба позиціонувати аналіз звершеного розвитку культури та що він має передбачати?

Як зазначалося вище, в «Естетиці» Г. Гегель вказує на те, що після завершення формування атрибутів певного явища воно обертається «... проти того змісту, який один до цих пір володів значимістю» (Гегель, 2007, с. 611) (повністю ця цитата наведена вище). Очевидно, що оберненість назад і є визначальною основою буття культури в заключний період її розвитку. Водночас така рефлексія обов'язково виходитиме з аналізу, який передбачатиме оперування певними деструктуризованими, зміненими й (умовно) розчленованими формами попередніх і завершених культурно-художніх явищ, їхнє зіставлення, акцентування на тих чи інших їхніх аспектах тощо.

Неважко збагнути, що інтенціональна рефлексія культури акцентує на розмаїтих формах інтро-ретро-спекцій, трансформацій, компіляцій, деструкцій, а також на проєкції їхнього можливого майбутнього розвитку, що в цілому визначає принципи моделювання культурою в заключний період розвитку відповідної культурно-художньої площини. Відтак функція інтенціональної рефлексії культури полягає в моделюванні культурних і мистецьких явищ,

скерованих на вираження змісту такого звершеного буття.

По-друге, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва передбачає базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) (Опанасюк, 2020, с. 234–241), які культура моделює в цей період; ці принципи зумовлюють будь-які моменти її розвитку, в тому числі й ті, на яких наголошує модернізм і постмодернізм (модернізм-постмодернізм).

Таким чином, якщо ті чи інші моменти в бутті культури і мистецтва, на яких акцентує модернізм і постмодернізм, або інші культурологічного плану теорії зіставити з відповідними базовими принципами інтенціоналізму, ми отримаємо конкретику в аналізі й характеристики цих явищ, як і те, що такий зріз дає можливість ідентифікувати ці явища.

Адже коли йдеться, наприклад, про інтертекстуальність, що набуває чинності в заключному періоді розвитку культури, то актуалізація того чи іншого базового принципів інтенціоналізму в кожному випадку визначатиме природу цієї інтертекстуальності та внутрішній зміст таких явищ. Аналогічне стосується будь-яких культурно-художніх явищ кінця XIX–XXI ст., які фіксує постмодернізм.

До цього треба додати, що за принципами вираження змісту і закономірностей буття культури і мистецтва в заключний період розвитку концепція інтенціоналізму культури і мистецтва є набагато ширшою і глибшою від теорії модернізму й постмодернізму, водночас вона охоплює ці явища, ідентифікує й пояснює їхній зміст в контексті закономірностей культурного буття.

Більше того, як зазначалося вище, ця концепція не вдається до маніпуляцій з префіксом «пост», передбачає проєкцію можливого майбутнього розвитку культури і мистецтва, що власне підкреслює її фундаментальність.

Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва наголошує на тому, що «... оскільки Європейська культура фактично розкрила свої атрибути, в тому числі й реалізувала образно-сміслові потенції щодо моделювання відповідного

плану художніх явищ, є очевидним: у наступні століття можливого становлення її культурне буття буде здійснюватися у площині постіснування... А це означає, що базові принципи інтенціоналізму і визначені смислові засади інтенціонального стилю зумовлюватимуть майбутнє культурно-художнє буття Європейської (і світової) культури, а музичне мистецтво й надалі формуватиметься за їхніми приписами... істинно нове можна передбачати лише за умови появи в метакультурному метапросторі потужного імпульсу, який очікується і відчувається світло його якісно нових променів та який згенерує не лише нове мистецтво, а й Нову за Якістю Культуру, Нову Музику та Нове Метакультурне Буття загалом. У цьому контексті сучасна музична культура нові інтенції може виявляти тільки на рівні передбачення останнього...» (Опанасюк, 2020, с. 333–334).

Висновки.

1. Аналіз смислових засад модернізму й постмодернізму показує, що постмодернізм, який позиціонує себе як зовсім нову добу в світовій культурі і намагається безмежно розширити свої історичні межі («Pre-modernity», «Modernity», «Postmodernity»), не є таким.

2. Модернізм і постмодернізм зумовлені проектом «Модерн», що дає підставу позиціонувати ці явища в контексті означеного проекту.

3. Водночас історичний і метаісторичний аналіз модернізму й постмодернізму свідчать, що вихідний імпульс цих явищ припадає на XIV–XVI ст.; культурний зріз вказує на розвиток модернізму і постмодернізму у просторі Європейської культури та проекту «Модерн»; процесуально-структуральний вимір свідчить, що динаміку проекту «Модерн» визначають чотири фази розвитку, які збігаються з періодами становлення Європейської культури: XIV–XVI ст. — перша фаза розвитку проекту «Модерн» (V–XVI ст. — символічний період Європейської культури); XVII–XVIII ст. — друга фаза проекту «Модерн» (XVII–XVIII ст. — класичний період Європейської культури); XIX ст. — третя фаза проекту «Модерн» (XIX ст. — романтичний період Європейської культури); кінець XIX – початок XXI ст. — четверта фаза проекту «Модерн» (кінець XIX–XXI ст. — інтенціональний період Європейської куль-

тури). Таким чином, модернізм і постмодернізм кінця XIX – початку XXI ст. зумовлені заключною фазою проєкту «Модерн» і заключним (інтенціональним) періодом Європейської культури.

4. Зіставлення проаналізованих у статті моментів з концепцією інтенціоналізму культури і мистецтва сприяло визначенню закономірностей розвитку проєкту «Модерн», періодів його становлення, об'єктивації модернізму й постмодернізму, їхньої ідентифікації у контексті процесуального буття Європейської культури.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть спрямовані на зіставлення смислових засад модернізму й постмодернізму з концепцією інтенціоналізму культури і мистецтва, на актуалізацію інтенціонально-культурологічного методу аналізу музичних явищ, що відкриває нову перспективу в онтології модерно-постмодерних інтенцій та культурно-художнього буття в цілому.

Список використаної літератури і джерел

1. Аристотель, 1981. *Фізика. Сочинения в 4 томах. Т. 3.* Москва: Мысль.
2. Вельш, В., 2004. *Наши постмодерний модерн.* Переклад з німецької А. Л. Богачова, М. Д. Култаєвої, Л. А. Ситніченко. Київ: Альтерпрес.
3. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В., 2014. *Музыка XX века : от авангарда к постмодернизму : Учебное пособие.* 2-ое изд., испр., доп. Москва: Московская консерватория.
4. Гегель, Г. В. Ф., 2007. *Эстетика: В 2 томах.* 2-ое издание. Санкт-Петербург: Наука.
5. Гобозов, И. А., 2005. *Куда катится философия. От поиска истины к постмодернистическому трепу (Философский очерк).* Москва: Савин С. А.
6. Гумилев, Л. Н., 2005. *Этногенез и биосфера земли.* Москва: АСТ.
7. Купарашвили, М. Дж., 2014. *Лекции по современной философии: Модернизм: Учебное пособие.* Москва: Либроком.
8. Лиотар, Ж.-Ф., 1998. *Состояние постмодерна.* Перевод с французского Н. А. Шматко. Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя.
9. Лиотар, Ж.-Ф., 2012. *Ответ на вопрос: что такое постмодерн? Философия философии. Тексты философии: Учебное пособие для вузов.* Москва: Академический Проект; Фонд «Мир».
10. Опанасюк, О. П., 2020. *Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти:* монографія. 3-те вид., випр. Київ: Освіта України.
11. Павлов, А. В., 2019. *Образы современности в XXI веке: сверхмодернизм. Философия и современность,* 1, сс.69–83.
12. Павлов, А. В., Ерохина, Ю. В., 2019. *Образы современности в XXI веке: альтермодернизм. Философские науки,* 62(2), сс.7–25.
13. Петренко, Е. Л., 2003. Юрген Хабермас размышляет о модерне. *Философский дискурс о модерне.* Москва: Весь Мир.
14. Привалов, С. Б., 2010. *Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX – XX век.*

Эпоха модернизма. Санкт-Петербург: Композитор.

15. Сафонова, Л. В., 2009. *Постмодернистский текст: поэтика манипуляции*. Санкт-Петербург: Петрополис.

16. Тарнас, Р., 1995. *История западного мышления*. Перевод с английского Т. А. Азаркович. Москва: Крон-пресс.

17. Тойнбі, А. 1995. *Дослідження історії*. Т. 1. Переклад з англійської В. Шовкуна. Київ: Основи.

18. Филиппович, А. В., Семенова, В. Н., 2007. Послесловие. Против постмодернизма. *Новейший философский словарь. Постмодернизм*. Москва: Современный литератор.

19. Хабермас, Ю., 1992. Модерн — незавершенный проект. *Вопросы философии*, 4, сс.40–52.

20. Хабермас, Ю., 2003. *Философский дискурс о модерне*. Перевод с немецкого М. М. Беляева, К. В. Костина, Е. Л. Петренко и др. Москва: Весь Мир.

21. Шпенглер, О., 1993. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. I. Геитальт и действительность*. Перевод с немецкого К. А. Свасьяна. Москва: Мысль.

22. Ясперс, К., 1991. *Смысл и назначение истории*. Перевод с немецкого М. И. Левиной. 2-ое изд. Москва: Политиздат.

23. Vermeulen, T. and van den Akker, R., 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2. pp.1–14.

References

1. Aristotel', 1981. *Fizika* [Physics]. Works in 4 volumes. 3rd vol. Moskva: Mysl'.

2. Velsh, V., 2004. *Nash postmodernyi modern* [Our postmodern modernism]. Translated from German by A. L. Bohachova, M. D. Kul'taievoi, L. A. Sytnichenko. Kyiv: Alterpres.

3. Vysotskaya, M. S. and Grigor'eva, G. V., 2014. *Muzyka XX veka : ot avangarda k postmodernizmu : Uchebnoe posobie* [Music of the 20th century: from the avant-garde to postmodernism: a study guide]. 2nd ed. Moskva: Moskovskaya konservatoriya.

4. Gegel', G. V. F., 2007. *Estetika* [Aesthetics]. In 2 volumes. 2nd ed. Sankt-Peterburg: Nauka.

5. Gobozov, I. A., 2005. *Kuda katitsya filosofiya. Ot poiska istiny k postmodernisticheskomu trepu (Filosofskii ocherk)* [Where philosophy is heading. From the search for truth to postmodern chatter (Philosophical essay)]. Moskva: Savin S. A.

6. Gumilev, L. N., 2005. *Etnogenez i biosfera zemli* [Ethnogenesis and biosphere of the earth]. Moskva: AST.

7. Kuparashvili, M. Dzh., 2014. *Lektsii po sovremennoi filosofii: Modernizm: Uchebnoe posobie* [Lectures on Contemporary Philosophy: Modernism: A Study Guide]. Moskva: Librokom.

8. Liotar, Zh.-F., 1998. *Sostoyanie postmoderna* [Postmodern state]. Translated from French by N. A. Shmatko. Moskva: Institut eksperimental'noi sotsiologii; Sankt-Peterburg: Aleteiya.

9. Liotar, Zh.-F., 2012. *Otv et na vopros: chto takoe postmodern? Filosofiya filosofii. Teksty filosofii: Uchebnoe posobie dlya vuzov* [The answer to the question: what is postmodernity? Philosophy of Philosophy. Philosophy Texts: Textbook for Universities]. Moskva: Akademicheskii Proekt; Fond "Mir".

10. Opanasiuk, O. P., 2020. *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskiyi aspekty: monohrafiia* [Intentionality in the space of culture: art history, culturological and philosophical aspects: monograph]. 3rd ed. Kyiv: Osvita Ukrainy.

11. Pavlov, A. V., 2019. *Obrazy sovremennosti v XXI veke: sverkhmodernizm* [Images of modernity in the XXI century: supermodernism]. *Filosofiya i sovremennost'*, 1, pp.69–83.

12. Pavlov, A. V. and Erokhina, Yu. V., 2019. *Obrazy sovremennosti v XXI veke: al'termodernizm* [Images of modernity in the 21st century: altermodernism]. *Filosofskie nauki*, 62(2), pp.7–25.

13. Petrenko, E. L., 2003. Yurgen Khabermas razmyshlyaet o moderne [Jurgen Habermas reflects on modernity]. *Philosophical discourse about modernity*. Moskva: Ves' Mir.

14. Privalov, S. B., 2010. *Zarubezhnaya muzykal'naya literatura. Konets XIX – XX vek. Epokha modernizma* [Foreign musical literature. The end of the 19th–20th century. The era of modernism]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
15. Safonova, L. V., 2009. *Postmodernistskii tekst: poetika manipulyatsii* [Postmodern text: the poetics of manipulation]. Sankt-Peterburg: Petropolis.
16. Tarnas, R., 1995. *Istoriya zapadnogo myshleniya* [History of Western Thinking]. Translated from English by T. A. Azarkovich. Moskva: Kron-press.
17. Toinbi, A. 1995. *Doslidzhennia istorii* [History research]. Vol. 1. Translated from English by V. Shovkun. Kyiv: Osnovy.
18. Filippovich, A. V. and Semenova, V. N., 2007. Posleslovie. Protiv postmodernizma [Afterword. Against postmodernism]. *Noveishii filosofskii slovar'. Postmodernizm*. Moskva: Sovremennyi literator.
19. Khabermas, Yu., 1992. Modern — nezavershennyi proekt [Modern — unfinished project]. *Voprosy filosofii*, 4, pp.40–52.
20. Khabermas, Yu., 2003. *Filosofskii diskurs o moderne* [Philosophical discourse about modernity]. Translated from German by M. M. Belyaeva, K. V. Kostina, E. L. Petrenko and other. Moskva: Ves' Mir.
21. Shpengler, O., 1993. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii. 1. Gestal't i deistvitel'nost'* [Sunset of Europe. Essays on the morphology of world history. 1. Gestalt and reality]. Translated from German by K. A. Svas'yan. Moskva: Mysl'.
22. Yaspers, K., 1991. *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Translated from German by M. I. Levina. 2nd ed. Moskva: Politizdat.
23. Vermeulen, T. and van den Akker, R., 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, pp.1–14.

OLEKSANDR OPANASIUK

ORCID iD: 0000-0002-2685-9468

Doctor of Art Criticism,

Professor at the Department of Musicology and Music Education

at the Borys Hrinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine)

oleksandr-opanasiuk@ukr.net

MODERNISM AND POSTMODERNISM:

OBJECTIVATION OF THE CONTENT OF PHENOMENA

The phenomena of modernism and postmodernism are studied. Modernism and postmodernism are analyzed in the context of the project Modern, which belongs to European culture and determines its development in the direction of modernization of history. It was found that the dynamics of the Modern project is determined by four phases of development, they largely coincide with the periods of formation of European culture: 14th –16th — the first phase of development of the Modern project (5th – 16th centuries — symbolic period of European culture); 17th – 18th centuries — the second phase of the Modern project (17th – 18th centuries — classical period of European culture); 19th century — the third phase of the Modern project (19th century – romantic period of European culture); late 19th – 21st centuries — the fourth phase of the Modern project (late 19th – 21st centuries — intentional period of European culture). This objectifies modernism and postmodernism as phenomena, the content of which is determined by the final phase of the Modern project and the final (intentional) period of European culture. Emphasis is placed on the possibility of interpreting modernism and postmodernism as one phenomenon — modernism-postmodernism. It is stated that postmodernism correctly defines the content of cultural and artistic life of the present,

but does not explain the laws of cultural formation, bypasses the future development of culture and art, focuses on its concepts and resorts to semantic transformations of the idea of “after”: afterpostmodernism, after non-classical thinking, theses such as postmodernism after modernism, etc. This explains the limitations and inability of postmodernism to cultural creativity. Comparing the semantic foundations of the theory of modernism and postmodernism with the concept of intentionalism of culture and art opens a new perspective in the analysis and ontology of modern and postmodern intentions and cultural and artistic life in general.

Keywords: *modernism, postmodernism, the project Modern, the concept of internationalism of culture and art, the European culture.*

Стаття надійшла до редакції 17.08.2021

ЮРІЙ МАЙХРОВИЧ

ORCID iD:0000-0002-2007-2007

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

giorgiochivorio@gmail.com

ЯВИЩЕ РЕГІОНАЛЬНОГО БРЕНДИНГУ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Розглянуто роль брендингу на прикладі міських та регіональних масових заходів окремих міст Східної Галичини, а також дотичність даних процесів до становлення атрактивності окремих місцевостей у сфері туризму. Обґрунтовано зміст поняття «бренд території» для конкретизації обраного явища в подальших наукових дослідженнях. Проаналізовано праці відомих соціологів, маркетологів та урбаністів у становленні іміджу території завдяки індивідуальним ознакам. Виявлено головні ознаки культурних послуг у матеріальних, духовних та художніх аспектах, які споживає цільова туристична аудиторія. Підкреслено важливість проведення спортивних форумів, івентів та фестивалів міжнародного масштабу для загальної презентації регіону чи міста та подальшої маркетингової статусності й привабливості. Виокремлено суб'єкт, інтерес аудиторії та власне територіальний бренд, що залежить окрім вищеописаного ще й від політичних та інвестиційних факторів впливу. Описано фестивальне середовище музичних форумів Прикарпаття та Львівщини, що створюють привабливий мистецький імідж, а також гастрономічних турів, які набирають популярність, і в яких кулінарія стає рекламним брендом та символом впізнаваності окремих регіонів. На прикладі трьох Коломийських музеїв з'ясовано важливість кожного з них в контексті подієвої культури міста та поширенні матеріальних, інтелектуальних і духовних цінностей з їхньою залученістю в культурно-мистецьке життя, що робить їх репрезентантами самобутньої ідентичності Покутського краю. Виділено важливість бальнеологічних курортів Закарпаття та Львівщини, які створюють власну економіко-туристичну привабливість завдяки природньому ресурсу мінеральних вод та розміщенням санаторіїв подалі від урбанізованих поселень. Проаналізовано логотипи і слогани декількох західноукраїнських міст, в яких знакові архітектурні споруди, унікальні географічні локації, історичні події та постаті створюють символіку, що передають основну ідею міста. Окреслено перспективи розвитку даної теми і важливість дослідження регіонального брендингу в контексті геобрендингу, що дає можливість для покращення туристичної привабливості окремих територій і країни загалом.

Ключові слова: бренд, атрактивність, туризм, фестиваль, впізнаваність, імідж.

Постановка проблеми... З приходом незалежності України наприкінці минулого століття і втіленням в життя процесів, пов'язаних з децентралізацією

влади в державі, регіони нашої країни стали більш самостійними та унікальними в контексті українського масштабу. Проблема конкуренції та самоідентифікації регіонів завжди була гострою і насущною не тільки в економічному, а й в культурно-мистецькому аспектах. Тому й актуальність теми продиктована проблемою протистояння пролетарського сходу й туристичного заходу, виявляє себе у формуванні власного територіального бренду, що формує обличчя, статус та вже згадану унікальність певного регіону. Отже, предметом даної роботи розглядатиметься культурно-мистецький пласт регіонів Західної України з його складовими (мистецькими та фольклорними фестивалями, традиційними святами, спортивними заходами, архітектурним спадком), який і продукує регіональний брендинг, що є об'єктом дослідження. Територіальне позиціонування є ще більш актуальним в рамках сучасного процесу глобалізації. Світовий простір стає все більш відкритим. Економісти визнають цінність вільного руху фінансових потоків та зростаючу цінність інформації. Відповідно, в умовах інформаційного ринку вимоги до його учасників також зростають. Так, Україна поки не в змозі запропонувати світовій спільноті численну кількість привабливих територіальних брендів. Проте, багато регіонів уже давно стурбовані питаннями іміджу та проводять політику власного позиціонування. Флагманами власного представлення регіону є його обласні центри, які найчастіше й просувають позитивний образ своїх територій в широкий загальнотуристичний маси.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... В умовах сьогодення, коли звичайна естетика людського життя стає дедалі залежнішою від економічних глобальних процесів, вивчення явища «брендингу», яке синтезує в собі як економічну, так і культурну сферу, все частіше приваблює науковців. Брендінг територій — тема молода, проте, за словами відомого урбаніста, фахівця з маркетингу та брендингу Д. Візгалова, незважаючи на це, «... в світі вийшло вже чимало теоретичних монографій (в основному англомовних), а також книг, присвячених результатам практичних досліджень в цій сфері <...> Також з'явилася велика кількість наукових і публіцистичних статей за темою» (2011,

с. 73). Дослідження, пов'язані з брендом місця, представлені працями Я. Еллвуда (2002), Д. Огілві (2006), С. Анхолта (2004), Е. Єгорової та О. Лях (2016). У них формується стійкий інтерес вчених до проблем територіального брендингу. Захищаються дисертації, проводяться конференції, семінари, відбувається занурення в практику геобрендингу, в його сьогодення та перспективи.

Метою дослідження є осмислення явища територіального брендингу на території української Галичини з виявленням ознак взаємовпливу останнього на загальнокультурну привабливість.

Завдання дослідження:

- 1) окреслити роль територіального брендингу в культурі міст Західної України;
- 2) проаналізувати культурно-мистецькі заходи, пам'ятки архітектури та сучасну семіотику західноукраїнських населених пунктів в контексті брендингу;
- 3) визначити взаємозалежність якісного брендингу та атрактивності території.

Виклад основного матеріалу дослідження... Тема «брендингу» набуває все більшої популярності і, не випадково, з кожним роком збагачується емпіричними розробками, що представляють досвід зарубіжних і вітчизняних міст в процесі усвідомлення власної унікальності, самоідентифікації та ефективної культурно-історичної й економічної презентації не тільки для своїх жителів, але і для зовнішньої цільової аудиторії — потенційних туристів, які споживають культурні послуги в матеріальних, духовних та художніх проявах.

Пік такої самопрезентації міст в межах нашої держави можна було спостерігати на Чемпіонаті Європи з футболу «Євро 2012», який приймали чотири вітчизняні міста: Київ, Львів, Донецьк та Харків. Так, протягом чемпіонату «місто Лева» відвідало 150 тисяч туристів із понад 30 країн світу. Це, звичайно ж, дуже багато, однак сама «західна столиця» загалом приймає близько мільйона туристів щороку. Старовинна західноєвропейська архітектура, зручне географічне розташування в центрі материка та спортивний форум світового масштабу зробили свою справу в привабливості та впізнаваності західної столиці

серед інших міст країни, в яких проходили матчі даного турніру. Значну роль у цьому відіграв і статус Львова як найбільш європейського з усіх міст в контексті згаданої вище архітектурної спадщини і фестивально-ярмаркових традицій, що складають основу атрактивності міста для більшості туристів в наш час. Ці два чинники, по суті, є брендом даної території. У сучасній літературі відсутнє розуміння не тільки терміну «бренд», але й терміну «бренд території», адже бренд тісно пов'язаний з такими поняттями, як «торгова марка» та «товарний знак». Знаменитий маркетолог Д. Огілві стверджує, що бренд — «це невловима сума властивостей продукту: його імені, упаковки і ціни, його історії, репутації і способу рекламування. Бренд також є поєднанням враження, яке він справляє на споживачів, і результатом їхнього досвіду його використання» (2006, с. 58).

Розрізняють також поняття «регіональний бренд», який застосовується тільки щодо продуктових брендів і брендів компаній та дозволяє чітко виокремити суб'єкт, цільову аудиторію і її інтереси, а також «бренд регіону» (території), який є інструментом реалізації стратегії розвитку території. Бренд регіону акумулює інтереси всього регіону — його населення, інвесторів, влади — і не орієнтований безпосередньо на досягнення комерційного інтересу, а крім економічної функції формування передумов для створення доданої вартості, виконує важливу соціальну функцію — підвищення життєвої мотивації жителів регіону, зростання загальної культури, добробуту і благополуччя.

Розглянемо привабливість певної території за допомогою «шестикутника бренду території» С. Анхолта. До нього входять: туризм, експортні бренди, політика, бізнес та інвестиції, культура, люди. Ідея С. Анхолта полягає в тому, що імідж території не піддається штучному конструюванню, не виникає на порожньому місці, а визначається цілком відчутними і вимірюваними параметрами (Анхолт, 2004). Окрім того, дані параметри повинні стабільно працювати впродовж тривалого часу, щоб забезпечувати впізнаваність і привабливість бренду для внутрішньої та зовнішньої аудиторії. Вищезгаданий разовий спортивний форум «Євро 2012» відповідає всім шести критеріям брендового шестикутника тільки в короткостроковій історичній ретроспективі.

Щодо іншого масштабного культурно-мистецького форуму, який проходить на теренах Західної України, варто згадати знаменитий «Leopolis Jazz Fest» («Alfa Jazz Fest» до 2017 року) — міжнародний джазовий фестиваль, що проходить щорічно у Львові. Виступи першокласних професійних музикантів з усього світу створюють місту привабливий мистецький імідж, а кожна із задіяних сторін даного заходу відповідає шести пунктам ідеї іміджу території С. Анхолта. Приємним підсумком цього стало те, що «The Guardian» включив фестиваль до списку найкращих фестивалів Європи (Леополіс джаз фест, 2021).

Однак буває і так, що «інтерес до географічного об'єкту або його посилення (Відродження) формуються в результаті засвоєння аудиторією інформації з культурних текстів минулого чи сьогодення» (Петушкова, Спиридонова, 2016, с. 384). Варто зазначити, що не тільки Львів створює привабливий імідж західної частини нашої держави. Територія Гуцульщини та Покуття, яка охоплює межі Івано-Франківської області, репрезентує культурну спадщину і традиції народу. В даному контексті роль бренду виконують ще й культурні інституції, що відіграють важливу роль в подієвій культурі невеликих сіл та міст Прикарпаття. Завдячуючи локальній ідентичності цього регіону, ми можемо спостерігати наживо весь культурний пласт, що передається з покоління в покоління. Та існують й інші, втрачені в сучасній соціальній пам'яті явища, «форпостами» для яких стають музеї, роль яких балансує на межі складів старожитностей та символів впізнаваності (брендів).

Місто Коломия з давніх часів вважалось культурним центром Покуття — історичної та самобутньої області, до якої входять сім районів Івано-Франківської області. Вигідне географічне розташування біля гірської місцевості, культурні традиції, архітектура та мистецько-фестивальний імідж приваблюють гостей і заохочують до культурних подій й самих місцевих мешканців. Атрактивність місцевої культурної спадщини в контексті подієвості значною мірою пов'язана з трьома музеями Коломиї, кожен з яких не лише займається дослідженням та збереженням спадщини у вигляді експонатів, а й співпрацює з митцями, освітянами і громадськими діячами, допомагаючи в

поширенні матеріальних, інтелектуальних та духовних цінностей.

Музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, де зберігаються близько 50 тисяч одиниць народних промислів і старожитностей, до 1926 року був осередком просвітництва під назвою Народний Дім. Саме товариство «Руський Народний Дім», яке опікувалося будівництвом даного закладу, вбачало в ньому центр «культурологічної, а почасти торговельної і політичної установи» (Савчук, 2008, с. 14). Збудований за народний кошт, Народний Дім (сьогодні музей Гуцульщини та Покуття) став народним будинком галичан і центром збереження ідентичності національної культури місцевих українців у багатонаціональній Коломиї XIX–XX століть.

Відкриття музею «Писанка», яке відбулося 23 вересня 2000 року, супроводжувалося проведенням у місті Коломия X Міжнародного гуцульського фестивалю. Дана споруда, збудована у формі яйця, є не лише візитівкою міста, а й постає архітектурним атрибутом, що репрезентує народне мистецтво писанкарства, яке дотичне майже до всіх архаїчних культур. Тому й не дивно, що даний музей розширив «свої звичні функції установи збереження, стаючи відкритим, багатоцільовим осередком культури, науки, освіти та виховання» (Невенченко, 2015, с. 293). А площа Відродження, прилегла до будівлі музею, є діючим місцем, своєрідним сакральним топосом проведення щорічного фольклорного фестивалю «Писанка».

Музей історії міста, відкритий 1990 року, «діяльність якого спрямована на відродження і розвиток культури української нації та культур національних меншин» (Цуцман, 2014, с. 86), заохочує нащадків коломиїських поляків, німців та євреїв шукати сліди своїх пращурів у місцевих архівах. 2007 року в стінах музею було створено закритий чоловічий «Клуб коломиїців», засновником і керманічем якого став знаний краєзнавець, заслужений артист України М. Савчук. Члени клубу займаються видавництвом краєзнавчих книг та листівок, організацією виставок, встановленням пам'ятних знаків та організацією культурно-мистецьких івентів, акцій тощо. А відновлення святкування давньої традиції міського балу під назвою «Меланчин вечір»

посилює в музеї унікальну просвітницьку функцію, яка «починає репрезентуватися в театральній-видовищній формі, що в підсумку приводить до максимального скорочення дистанції між двома формами культурної споглядабельності: пасивної та активної» (Перець, 2016, с. 259).

Найактивніше залучення діяльності музеїв відбувається під час культурно-мистецьких подій у межах щорічного святкування Дня міста Коломиї — 19 серпня. Саме в цей день музеї стають майданчиками, де унікальна етнокультурна спадщина минулого у формі автентичних експонатів перетинається з популярною культурою сучасності, де проводяться різноманітні перформанси, конференції, презентації книг тощо. Так, базова функція музеїв імплементується у феномен згаданого раніше подієвого туризму і задовольняє смаки тих, хто «шукає в інших країнах та регіонах культурні відмінності й локальні ідентичності» (Пономарева, 2019, с. 46). Саме вони (музеї) стають символами та маркерами брендової впізнаваності самотньої культури міста.

Таким чином, можна стверджувати, що музеї Коломиї виконують не лише клішовану функцію зберігання старожитностей та архівів, як це трапляється в більшості музеїв невеликих вітчизняних міст. Вони є безпосередніми учасниками культурно-мистецького життя міста та популяризаторами регіональної етнічної ідентичності. Виступаючи чи то архітектурним символом (музей Писанка), чи то скарбницею народного надбання (музей Гуцульщини та Покуття), чи пам'яттю багатонаціонального співжиття містян (музей історії міста), де актуалізується сучасна проблема полікультурності, — дані музеї створюють позитивну асоціацію з містом у парадигмі подієвої культури Покутського краю.

Ідея того, що твори мистецтва та інші локальні художні цінності можуть приносити містам і країнам значну користь, давно працює на практиці. У великих містах і навіть в невеликих населених пунктах Європи та світу загалом розвивається «гастрономічний туризм». Завдяки гастрономічним турам мандрівники можуть спробувати не тільки конкретні страви, згадки про які й навіть рецепти яких містяться у творах світової літератури, але і відчуті цілком

реальний «смак» міст та країн. Інакше кажучи, гастрономічний туризм розширює можливості сенсорного геобрендингу.

У контексті фестивальних культурно-мистецьких заходів Прикарпаття та Львівщини варто відзначити й важливу роль кулінарії в них. Сьогодні гастрономічний туризм — один із перспективних напрямків для розвитку сфери туризму в цілому. Розвиток сфери гастрономічного туризму призвів до створення спеціальних фірм, які організують тури для знайомства із закордонними національними кухнями. Елементи гастрономічних турів входять в екскурсійні програми. Як правило, закордонним туристам пропонується відвідати конкретні ресторани і кафе, взяти участь у дегустації страв, напоїв кухні інших народів. Численні туристичні фірми пропонують іноземним мандрівникам відвідати сільськогосподарські підприємства, мета таких заходів зводиться до того, щоб сформувані переконання про екологічну безпеку продукції. У багатьох містах світу існують відкриті тематичні музеї з дегустаційними залами. Можливості гастрономічних турів дозволяють місцевим виробникам продукції просуватися на ринку. Термін «гастрономічний туризм» вперше було введено в побут наприкінці минулого століття доцентом кафедри народної культури університету Bowling Green Люсі Лонг (штат Огайо, США) для розповсюдження ідеї того, що люди пізнають інші культури, в тому числі, за допомогою місцевої їжі. «Це й започаткувало розвиток гастрономічного туризму як спеціального виду туризму» (Егорова, Лях, 2016, с. 189).

Потрібно зазначити, що в межах такого туризму (гастрономічного) вже кулінарія, а, точніше, її символи виступають як бренди, що є впізнаваними іншими культурами. Для прикладу можна підібрати такі «смачні» бренди із асоціативною образністю: Німеччина — пиво — квашена капуста; Франція — шампанське — круасан; Італія — вино — піца; США — бургер — Кола тощо. Виокремлюючи загальноукраїнський гастрономічний бренд у контексті світового масштабу, на думку одразу ж приходить стереотипна тріада «вареники — сало — борщ», яка, хоч і є досить правдоподібною, все ж доповнюється окремими регіональними кухнями. До прикладу, у Львові проводиться щорічний

фестиваль сиру та вина, а на Коломийщині в селі Спас — фестиваль автентичної карпатської кухні «Смачний Спас». Отже, можна спостерігати, як гастрономічний брендинг стає дотичним до туристичної культури сучасної Галичини.

Західна Україна славиться ще й своїми бальнеологічними курортами, які щорічно відвідують тисячі туристів-пацієнтів з різних куточків країни та Європи. Найвідоміші з них — це: Трускавець, Східниця, Моршин (Львівська область), Поляна, Берегове, Косино, Кваси, Свалява (Закарпатська область). Самі назви цих міст давно стали національними брендами в рамках маркетингу («Поляна Квасова», «Поляна Купель», «Моршинська»). Вже даний факт дозволяє стверджувати, що розглянутий нами природний ресурс (мінеральні води) став потенційно вигідним інвестиційним об'єктом і визначив вектор розвитку міст. Вони стали містами-курортами, місцем розвитку приватного бізнесу, пов'язаного з відпочинком і оздоровчими заходами. Затребуваність туристами ресурсу лікувальної мінеральної води вплинула на культурно-історичну спадщину даних міст — всі вищезначені суббренди, які міцно пов'язані з ними, і визначили їхню специфіку й потенціал. Природний ресурс став єдиним брендом, здатним забезпечити містам-курортам оптимальну самоідентифікацію, унікальний культурний колорит, певну стабільність і ефективність комунікації міста із зовнішньої цільовою аудиторією, підвищити конкурентоспроможність, покращивши цим самим якість життя своїх жителів. Звичайно ж, якщо розглядати не природну якість оздоровчих ресурсів даних курортів, а тільки іміджеву привабливість серед європейських аналогів — можна стверджувати, що за цим показником вони програють тим самим Баден-Бадену (Німеччина), Карловим Варам (Чехія) та Монтекатіні-Терме (Італія). Втім, правильне використання фінансових ресурсів у сукупності з маркетинговою привабливістю здатні скласти неабияку конкуренцію в найближчому майбутньому.

Розглянемо і візуально-знакову культуру західноукраїнських міст в контексті брендингу. Семіотична впізнаваність розвивається упродовж всієї історії людства і відіграє особливу роль в сучасному суспільстві. Культура знаків

активно використовується для створення логотипів, рекламних образів і брендів. А в сучасному комунікативному світі брендинг — невід’ємна частина розвитку споживчої культури. Унікальний торговий зміст бренду відображає сутність товару, основні цінності, атрибути і асоціації, які хоче викликати компанія у споживача. Таким чином, ідентичність бренду — це унікальне сприйняття бренду загалом, якого необхідно досягти з метою досягнення впізнаваності цільовою аудиторією. Натомість, І. Юник наголошує на ризикованості розмивання ідентичності бренду (зокрема, внаслідок неконтрольованого розширення бренд-пропозиції на висококонкурентному ринку), яке закономірно призводить до зниження впізнаваності його атрибутів цільовою аудиторією (2021).

Найважливішою складовою у формуванні його ідентичності є символи предметів і явищ, які можуть бути названі даними брендом. При створенні бренду кожен візуальний елемент несе інформативне навантаження, символи використовуються для створення певного значення. Символічними образами наповнені різноманітні сфери людської діяльності і культури, найбільш багатими серед них є: наука, мистецтво, спорт, популярна культура, мода, виробництво, релігія тощо. Знання, які існують у культурі споживання, знаходять власне вираження у вигляді символів і образів, вони є загальними для всіх споживачів. Такі символічні коди і висловлюють основну ідею бренду. «Вибір найбільш релевантного, тобто такого, який найбільш відповідає очікуванням споживачів, символічного образу полегшує комунікації і сприяє підвищенню їх ефективності» (Еллууд, 2002, с. 31).

В останні десятиріччя набуло популярності явище логотипів та слоганів міст. Кожне місто, що має власну історію, цікаві локації, можливості та пропозиції, запрошуючи туристів чи інвесторів, має проявити власну унікальність. Українські міста тільки починають освоювати ази брендингу. Зазвичай це великі міста та обласні центри, хоча до них приєднуються і невеликі, привабливі для туристів містечка. Бренд міста не зводиться лише до логотипу і слогану, тут важлива й загальна ідея міста. Все це в комплексі брендування

складає візитівку конкретної території.

Аналізуючи логотипи та слогани декількох західноукраїнських міст, спостерігаємо, наскільки креативно підійшли до своєї справи художники та маркетологи: до прикладу, на логотипі Дрогобича акцентується історична причетність міста до солеварної справи (топка солі), науки (астролябія знаменитого вченого Юрія Котермаха (Дрогобича), емоцію (нижня дуга-смайл) та першу літеру міста; корона на логотипі Калуша, що теж славиться солеварінням, утворена з трьох топок солі, які красуються на офіційному гербі міста, а кольори (червоний та чорний) символізують традиційні кольори української вишиванки; логотипом міста Ужгород стала літера «У» з діакритикою над нею, що зустрічається в словах багатьох мов, культури яких представлені в Закарпатті; логотип Львова прикрасили знамениті вежі міста: Вірменська церква, вежа Корнякта, Ратуша, Латинська катедра та церква Святого Андрія; логотип Івано-Франківська виконано у формі червоно-чорної вишиванки, в основі якої — вигляд зверху на міську ратушу з імплементами візерунками пера, фортеці, галки та Карпат; логотип Коломиї складається з трьох основних елементів: зірки-Алатира, яка є архаїчним сакральним символом та головним елементом коломиїської Писанки, кола (старовинного символу-синоніму міста) стрілкоподібних секторів, які гармонійно поєднані в єдине ціле. Як бачимо, у даних логотипах та слоганах проявляється універсальний спосіб брендування за допомогою архітектурних особливостей та історичного контексту, які й поєднуються в головну ідею.

Висновки.

1. Регіональний брендинг є відносно новим феноменом у культурному просторі, та його дослідження доводять, що саме бренди є основними факторами привабливості конкретних територій. Так, явище брендингу в контексті культури України на прикладі західних регіонів нашої держави виявляє їхню певну локальну ідентичність навіть у підході щодо власного іміджу в геополітичній культурі. Специфіка брендового спрямування зумовлена менталітетом, національними традиціями конкретного регіону, а також політичними,

економічними та іншими факторами, які й формують комплекс для впізнаваності та самобутності території.

2. Бренд регіону являє собою територіальну ідентичність, що виражається в привабливих ідеях, образах, цінностях та символах. Саме тому масові культурно-мистецькі заходи, спортивні форуми міжнародного значення, архітектурні артефакти, гастрономічні традиції та семіотика в медіа культурі створюють брендинг окремих територій з яскравою багатою диференціацією в межах країни та позитивний образ регіону чи міста, з яким останні й будуть ідентифікуватися.

3. Даний комплекс заходів зі створення та просування бренду вирішує багато задач, серед яких головною є покращення загального іміджу регіону (міста) в туристичному та інвестиційному плані. Ці чинники породжують позитивні асоціації з конкретною місцевістю та впливають не тільки на привабливість окремих територій, а й на загальну атрактивність країни у світовому масштабі.

Перспективи подальших розвідок у даній сфері формуватимуть і надалі стійкий інтерес вчених до проблем територіального брендингу, а поглиблений пошук та аналіз приведе до подальшого занурення у практику геобрендингу, в його сьогодення та перспективи.

Список використаної літератури і джерел

1. Анхолт, С., 2004. *Брендинг: дорога к мировому рынку*. Москва: Кулиц Образ.
2. Визгалов, Д., 2011. *Брендинг города*. Москва: Фонд «Институт экономики города».
3. Егорова, Е., Лях, О., 2016. Гастрономический туризм как перспективное направление развития туризма. В кн.: Проблемы, опыт и перспективы развития туризма, сервиса и социокультурной деятельности в России и за рубежом, Материалы III Международной научно-практической интернет-конференции. Забайкальский государственный университет, сс.188–193.
4. Леополіс джаз фест, 2021. [online]. Режим доступу: <<https://leopolisjazz.com/ua/o-festiwalu>> [дата звернення: 20.05.2021].
5. Невенченко, А., 2015. Роль музею «Писанка» в місті Коломия у відновленні духовності туристів. *Карпатський край*, 1–2, сс.289–294.
6. Огилви, Д., 2006. *Огилви о рекламе*. Москва: Эксмо.
7. Перець, О., 2016. Музей як культурний феномен: на прикладі діяльності Радивілівського районного історичного музею. *Актуальні питання культурології*, 16, сс.258–264.
8. Петушкова, Е., Спиридонова, А., 2016. Геолокация рекламного агентства как инструмент формирования его габитарного имиджа. В кн.: Неделя молодежной науки,

сборник трудов научной конференции, Москва, Россия, 15–19 февраля 2016. Москва: ФГБОУВО «РЭУ имени Г. В. Плеханова», сс.382–386.

9. Пономарева, В., 2019. Событийное мероприятие как средство трансляции материальных и духовных ценностей народной культуры. *Вестник науки и образования*, 6(60), ч. 2, сс.45–48.

10. Савчук, М., 2008. *Коломия-місто*. Івано-Франківськ: Місто НВ.

11. Цуцман, І., 2014. Музеї Покуття та їх місце в збереженні історико-культурної спадщини краю (на прикладі Коломийського району). *Карпатський край*, 2, сс.82–91.

12. Элвуд, Я., 2002. *100 приемов эффективного брендинга*. Санкт-Петербург: Питер.

13. Юник, І., 2021. Фази життєвого циклу бренду науково-педагогічного працівника закладу вищої освіти. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи*, 2(6), сс.144–151.

References

1. Ankholt, S., 2004. *Branding: doroga k mirovomu rynku* [Branding: the road to the global market]. Moskva: Kudits Obraz.

2. Vizgalov, D., 2011. *Branding goroda* [City branding]. Moskva: Fond "Institut ekonomiki goroda".

3. Egorova, E., Lyakh, O., 2016. Gastronomicheskii turizm kak perspektivnoe napravlenie razvitiya turizma [Gastronomic tourism as a promising area of tourism development]. In: Problems, experience and prospects for the development of tourism, service and socio-cultural activities in Russia and abroad, Materials of the 3rd International scientific and practical internet conference. Zabaikal'skii gosudarstvennyi universitet, pp.188–193.

4. Leopold Jazz Fest, 2021. [online]. Available at: <<https://leopolisjazz.com/ua/o-festiwalu>> [accessed: 20 May 2021].

5. Nievienchenko, A., 2015. Rol muzeiu "Pysanka" v misti Kolomyia u vidnovlenni dukhovnosti turystiv [The role of the Pysanka Museum in Kolomyia in restoring the spirituality of tourists]. *Karpatskyi krai*, 1–2, pp.289–294.

6. Ogilvi, D., 2006. *Ogilvi o reklame* [Ogilvy on advertising]. Moskva: Eksmo.

7. Perets, O., 2016. Muzei yak kulturnyi fenomen: na prykladi diialnosti Radyvilivskoho raionnoho istorychnoho muzeiu [Museum as a cultural phenomenon: on the example of the Radyviliv District Historical Museum]. *Aktualni pytannia kulturolohii*, 16, pp.258–264.

8. Petushkova, E., Spiridonova, A., 2016. Geolokatsiya reklamnogo agentstva kak instrument formirovaniya ego gabitarnogo imidzha [Geolocation of an advertising agency as a tool for the formation of its overall image]. In: Week of Youth Science, collection of scientific conference proceedings, Moscow, Russia, February 15–19, 2016. Moskva: FGBOUVO «REU imeni G. V. Plekhanova», pp.382–386.

9. Ponomareva, V., 2019. Sobytiinoe meropriyatie kak sredstvo translyatsii material'nykh i dukhovnykh tsennostei narodnoi kul'tury [Event event as a means of broadcasting material and spiritual values of folk culture]. *Vestnik nauki i obrazovaniya*, 6(60), p. 2, pp.45–48.

10. Savchuk, M., 2008. *Kolomyia-misto* [Kolomyia-city]. Ivano-Frankivsk: Misto NV.

11. Tsutsman, I., 2014. Muzei Pokuttia ta yikh mistse v zberezheni istoryko-kulturnoi spadshchyny kraiu (na prykladi Kolomyiskoho raionu) [Museums of Pokuttia and their place in preserving the historical and cultural heritage of the region (on the example of Kolomyia district)]. *Karpatskyi krai*, 2, pp.82–91.

12. Ellvud, Ya., 2002. *100 priemov effektivnogo brendinga* [100 tricks for effective branding]. Sankt-Peterburg: Piter.

13. Yunyk, I., 2021. Fazy zhyttevoho tsykladu brendu naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka zakladu vyshchoi osvity [Phases of the life cycle of university scientific and pedagogical specialist's brand]. *Psyholoho-pedahohichni problemy suchasnoi shkoly*, 2(6), pp.144–151.

**THE PHENOMENON OF REGIONAL BRANDING
IN THE CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT
OF WESTERN UKRAINE**

The role of branding on the example of urban and regional public events of some cities of Eastern Galicia, as well as the involvement of these processes in the formation of the attractiveness of individual places in the field of tourism is considered. The content of the concept of "territory brand" for the specification of the selected phenomenon in further scientific research is substantiated. The works of famous sociologists, marketers and urbanists in the formation of the image of the territory due to the individual attributes are analyzed. The main attributes of cultural services in the material, spiritual and artistic aspects that are consumed by the target tourist audience have been identified. The importance of international sports forums, events and festivals for the overall presentation of a region or city and its further marketing status and attractiveness is highlighted. The subject, audience interest and the territorial brand itself are highlighted, which also depends on political and investment influences. The festival environment of music forums in Prykarpattia and Lviv region that create an attractive art style as well as gastronomic tours that are gaining popularity and in which cooking becomes an advertising brand and a symbol of recognition of particular regions are described. On the example of three museums of Kolomiya the importance of each of them in the context of event culture of the city and dissemination of material, intellectual and spiritual values with their involvement in the cultural and artistic life, which makes them represent the original identity of the Pokuttia region is clarified. The importance of balneological spas in Zakarpattia and Lviv region was highlighted as they create their own economic and tourist attractiveness thanks to the natural resource of mineral waters and the location of health resorts away from urbanized settlements. Logos and slogans of several Western Ukrainian cities have been analyzed, in which iconic architectural constructions, unique geographical locations, historical events and figures create symbolism that conveys the main idea of the city. The prospects for the development of this topic and the importance of regional branding research in the context of geo-branding, which provides an opportunity to improve the tourist attractiveness of individual territories and the country as a whole, are identified.

Key words: brand, attraction, tourism, festival, recognition, image.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2021

ЛЯО МОЯ

ORCID iD: 0000-0002-1918-9953

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

liaomoya1986@gmail.com

ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА ЯК ФОРМА ПРОЕКЦІЇ ІМІДЖЕВОЇ МОДЕЛІ ПІАНІСТА У ВИКОНАВСЬКОМУ КОНКУРСІ

Узагальнено традиції вивчення жанру мініатюри у сучасному музикознавстві, визначено певну тенденційність наявних досліджень. Встановлено, що основними положеннями цих робіт залишаються тези: мініатюра є малодослідженим жанром; мініатюра вивчається та сприймається як другорядний жанр; мініатюра є надзвичайно популярним жанром у творчості композиторів та у виконавській практиці; мініатюра є обов'язковою складовою конкурсного репертуару. Застосовано комплексний культурологічний, музикознавчий та психологічний підходи до обґрунтування утворення новітніх форм виконавської діяльності, системи якостей, особливостей функціонування виконавця в конкурсному соціокультурному просторі сьогодення. Виявлено та структуровано різновиди «сценічних ситуацій», закономірності їх «репертуарного вирішення» та визначення ролі мініатюри у конкурсному репертуарі сучасних піаністів. Здійснено класифікацію основних іміджевих моделей конкурсного виконавця, серед яких: «універсальна» — демонструє здатність виконавця до переконливої інтерпретації будь-яких репертуарних вимог; «академічна» — найбільш поширена модель сценічного іміджу та підбору репертуару; «інтелектуальна» — передбачає демонстрацію вибіркового музичних професійних уподобань виконавця; «віртуозна» — знаходить своє відображення у відтворенні різноманітних прикладів віртуозних мініатюр та, звісно, демонстрації віртуозних вмінь та можливостей виконавця; «патріотична» — є відображенням певних особистих переконань виконавця; «ситуативна» — ілюструє схильність виконавця пристосовуватися та реалізовувати себе у відповідності до певних суб'єктивних обставин; «епатажна» — побудована на використанні зовнішніх візуальних та звукових ефектів. Встановлено репрезентативну функцію мініатюри в репертуарі сучасного піаніста, спрямовану, серед іншого, й на самоідентифікацію/ідентифікацію виконавця. Здійснено класифікацію основних іміджевих моделей конкурсного виконавця, який ілюструє глобалізаційні процеси у музичному виконавстві. Привернуто увагу виконавців, зокрема піаністів на багатогранність питань, що виникають при формуванні репертуару, специфіки інтерпретації та проекції обраних творів.

Ключові слова: фортеп'янна мініатюра, виконавський конкурс, іміджева модель, концертне виконавство, фортеп'янний репертуар.

Постановка проблеми... Одним із різновидів виконавської діяльності переважної більшості молодих музикантів сьогодення є підготовка та участь у конкурсах. Традиції та вимоги цих змагань, сама атмосфера змагальності мають значний вплив на розвиток виконавства, формування конкурсного репертуару.

Але жага перемагати, водночас, підштовхує музикантів до усвідомлення необхідності бути незвичайним, унікальним, епатажним — формувати, на їх погляд, своєрідну, але одночасно й лідерську іміджеву модель, що, доволі часто, і забезпечує переможний результат. У сучасному музикознавстві дослідження конкурсного репертуару, зокрема його важливої, обов'язкової, а іноді визначальної складової — мініатюри відбувається, зазвичай, у контексті аналізу композиторської творчості, вивчення специфіки музичних стилів та жанрів, проблеми взаємодії, або «конфлікту», композиторського задуму та виконавської інтерпретації, питання формування педагогічного репертуару. Натомість, питання фортепіанної мініатюри як форми проєкції іміджевої моделі піаніста у виконавському конкурсі потребують ретельного розгляду, оскільки вони залишився поза увагою науковців, а музиканти-інтерпретатори (особливо молодого віку) потребують їх висвітлення

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Роль інтерпретації мініатюри у становленні музиканта-виконавця досліджувалась науковцями та визначними педагогами-практиками. Зокрема, у цьому контексті не можна не згадати роботи Є. Назайкінського — «Поетика музичної мініатюри» (1979); К. Зенкіна — «Фортепіанна мініатюра Шопена» (1995), «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму» (1997). На особливу увагу заслуговують дисертаційні дослідження останніх років: К. Ананян «Шляхи розвитку фортепіанної мініатюри у творчості вірменських композиторів ХХ століття (до проблеми еволюції музичної мови, фактури, принципів формоутворення, жанрової и образної структури)» (2000); Н. Говар — «Фортепіанна мініатюра у творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: проблеми стилю та інтерпретації» (2013); Пак Гі Хван — «П. І. Чайковський як майстер фортепіанної мініатюри (до проблеми виконавської інтерпретації)» (2012). Питання мініатюри у виконавському процесі музикантів піднімались у наукових статтях І. Покровської «Фортепіанні мініатюри О. С. Аренського» (2004); М. Смірнова «Про одну особливість виконання фортепіанних п'єс Чайковського» (1979); Н. Рябухи — «Мініатюра як феномен музичної культури»

(2003) та ін. Водночас, серед обмеженої кількості досліджень присвячених вивченню проблематики функціонування виконавських конкурсів слід звернути увагу на праці М. Пухляк «Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору» (2014), Б. Песї (*Blanka Pesja*) «*Competition in Music Education. The scoreboard revisited*» (2016), О. Берегової (*Olena Berehova*), С. Волкова (*Serhiy Volkov*) «*Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization*» (2019). Основні положення цих робіт зводяться до того, що:

- 1) мініатюра вивчається та сприймається як другорядний жанр;
- 2) мініатюра є надзвичайно популярним жанром у творчості композиторів, у виконавській практиці та серед різних категорій поціновувачів музичного мистецтва, обов'язковою складовою конкурсного репертуару;
- 3) виконавські конкурси, як явище, потребують подальшого дослідження, систематизації;
- 4) участь у конкурсах є обов'язковою складовою процесу становлення сучасного музиканта, вони є окремим різновидом виконавської діяльності, конкурсний рух вже набув глобалізаційного масштабу.

Отже, мініатюра й досі не отримала достатньої уваги науковців, хоча її вивчення залишається перспективним напрямком сучасного музикознавства і може збагатити арсенал не тільки теоретичних знань молодих виконавців, а й сприяти цілеспрямованому формуванню їх фахової майстерності.

Мета дослідження полягає у комплексному застосуванні культурологічного, музикознавчого, психологічного підходів до розгляду фортепіанної мініатюри як форми проєкції іміджевої моделі піаніста в умовах виконавського конкурсу з урахуванням механізмів його ідентифікації/самоідентифікації завдяки вдосконаленню засобів комунікації композитор-виконавець-слухач.

У відповідності з метою окреслено **завдання** дослідження, зокрема:

- 1) визначити роль мініатюри у конкурсному репертуарі сучасних піаністів;
- 2) виявити різновиди «сценічних ситуацій» та закономірності їх «репертуарного вирішення»;

3) здійснити класифікацію основних іміджевих моделей конкурсного виконавця.

Виклад основного матеріалу дослідження... Беззаперечним є факт, що запрограмовані композиторами жанрові, стилістичні, образні концепції мініатюри видозмінюються, переломлюються у виконавській інтерпретації, у «сценічних ситуаціях», у різновидах виконавської діяльності, одним з яких для молодих виконавців є підготовка та участь у конкурсах. Мініатюра наділена значними комунікативними можливостями, що знаходяться в сфері виконавської практики. «Унікальна здатність мініатюри — фіксація найтонших рухів людської душі, які виявляють одну з головних ідей мистецтва: відображення унікального і неповторного внутрішнього світу особистості» (Говар, 2013, с.124). Разом з тим, потенційні можливості даного жанру спираються на:

- декілька різновидів «сценічних ситуацій»:
- виконання окремої мініатюри (або декількох) у збірному концерті, тобто концерті, в якому беруть участь декілька виконавців;
- виконання мініатюри як частини конкурсної програми;
- виконання циклу мініатюр, або програми, яка складається з декількох мініатюр;
- виконання мініатюри «на біс»;
- виконання мініатюри, у якості музичної ілюстрації-доповнення певного заходу;
- запис музичних творів.

1. Виконання окремої мініатюри (або декількох) у «збірному» концерті, тобто концерті в якому беруть участь декілька виконавців. Дана сценічна ситуація передбачає, що виконавець, обізнаний в репертуарі, змушений обирати для виконання твір, який репрезентує його у «вигідному світлі». Запрограмована ефектність має представити виконавця, надати йому певну перевагу, створити підстави слухачам визначати його, як виконавця, найкращого поміж інших. Безумовно, в даному випадку йдеться про запрограмовану «ігрову змагальність», конкурсність. Саме це відчуття виховане у виконавця з років навчання у

початковому сегменті музичної освіти, а у професійній кар'єрі стимулює його до вдосконалення, розвитку.

2. Виконання мініатюри як частини конкурсної програми. Перш за все, це відповідність спрямованості, традиціям, програмним вимогам конкурсу та обмеження щодо часу виконуваних творів. В програмі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця присутні вимоги виконання твору-мініатюри з широкого репертуару цього блискавичного, видатного піаніста. Перелік обов'язкових для виконання учасниками творів М. Лисенка в програмних умовах Міжнародного музичного конкурсу імені Миколи Лисенка (номінація «фортепіано») також включає декілька мініатюр цього композитора (Пухлякко, 2014). У Конкурсі піаністів «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики» (ТМ ІСМ), який був започаткований та вже традиційно відбувається щороку у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, учасник має виконати твір малої форми створений на межі ХХ – ХХІ століть. Фортепіанний конкурс «*Uke-Piano*» існує як сегмент вже знаного в музичному світі Міжнародного фестивалю «Династія». В 2021 р., у зв'язку з карантинними обмеженнями прослуховування відбувалися дистанційно. Учасники надсилали в організаційний комітет записи конкурсних програм, які склалися творів, зокрема й мініатюр українських композиторів, композиторів українського походження, таких, що жили, вчилися, працювали в Україні.

3. Виконання циклу мініатюр, або програми, яка складається з декількох мініатюр. Особливістю багатьох визначних фортепіанних конкурсів останнього десятиріччя є наявність саме таких програм у другому турі конкурсу, де, як правило, програмні умови дозволяють виконавцю проявити індивідуальний підхід, оригінальність та обізнаність у широкому фортепіанному репертуарі. Така будова програми може включати твори будь-якої епохи — від декількох клавірних мініатюр одного чи різних композиторів барокової доби, крізь романтичні цикли мініатюр Роберта Шумана («*Nachtstücke*», тв. 23; «*Waldscenen*», тв. 82 — дев'ять п'єс; «*Bunte Blätter*», тв. 99 — чотирнадцять п'єс)

та «24 прелюдії» Фрідеріка Шопена, до сучасної музики ХХ-ХХІ ст. як, наприклад, цикли прелюдій Клода Дебюссі, Олександра Скрябіна, Сергія Рахманінова (тв. 23 та 32), Дмитра Шостаковича (тв. 2 та 34), які складають справжній золотий фонд фортепіанних мініатюр, «Швидкоплинності» тв. 22 Сергія Прокоф'єва, «Експресії» для фортепіано, тв. 20 Семюела Барбера, цикли мініатюр «Астероїди» та «Кітч музика» яскравого українського композитора Віталія Вишинського тощо.

4. Виконання мініатюри «на біс». Мініатюра здатна концептуально відобразити картину світу, психологію особистості автора, внутрішній світ, творчу позицію, імідж виконавця. Твори, які виконуються «на біс», являють собою своєрідну «післямову до концерту». Саме вони розкривають найтонші, найглибші і одночасно яскраві риси артистичної натури піаніста (Рябуха, 2003). Видатна сучасна українська піаністка, лауреат багатьох міжнародних конкурсів Марія Пухляк звертається в «бісовому» репертуарі до творів різних авторів — від композиторів епохи Бароко (наприклад, Жига з Партити сі бемоль-мажор Й. С. Баха або «Курка» Ж. Ф. Рамо) до романтичного «Менуету» соль-мажор І. Я. Падеревського — твору, який свого часу став візитівкою в репертуарі «на біс» однієї з найвідоміших піаністок ХІХ сторіччя Анни Єсипової. В численних інтерв'ю М. Пухляк відзначає, що для неї вибір твору, що має звучати після основної програми концерту, не спонтанне рішення. Це завжди продумана концепція. «Біс» має бути пов'язаний з попередньою музикою. Наприклад, після концерту в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України, який відбувся 19 березня 2021 року, піаністка виконала Жигу Й. С. Баха, яка написана в тій самій тональності, що і концерт для фортепіано з оркестром В. А. Моцарта, котрий лунав до цього. Після концерту з творів Ф. Ліста та Ф. Шопена М. Пухляк обирає одну із мініатюр авторів-романтиків (наприклад, «Мазурку» Ф. Шопена, «Менует» І. Я. Падеревського, «Експромт» Ф. Шуберта, «Баркаролу» М. Лисенка тощо).

5. Виконання мініатюри, у якості музичної ілюстрації-доповнення певного заходу. Проведення музичних вечорів у виставкових залах і музеях, літературно-

музичні композиції, цикли бесід про музику — в усіх цих різноманітних формах просвітницької діяльності незамінну роль відіграє й сама фортепіанна мініатюра (Рябуха, 2003). В сучасному світі подібний синтез мистецтв є дуже популярним форматом творчого спілкування, і саме фортепіанна мініатюра відповідає потребам даного формату. Проєкт «Класна класика», започаткований видатними українськими музикантами Антоном Кушніром та Марією Пухлянко у 2021 році, яскраво демонструє популярність жанру мініатюри в тематичних концертах. Локаціями даного проєкту обрано камерні концертні зали музеїв видатних діячів української культури у Києві. Один із перших концертів проєкту був присвячений дню народження Миколи Лисенка — фундатора української академічної музики. В цьому концерті прозвучали мініатюри багатьох українських композиторів — М. Лисенка, М. Вериківського, В. Косенка, М. Скорика та ін. Одночасно, публіка мала можливість ознайомитися з експонатами Музею.

6. Запис музичних творів, зокрема мініатюр є ще одним різновидом виконавської діяльності, що завжди був популярним, але у період карантинних обмежень пов'язаних із ризиком поширення коронавірусу COVID-19 набув ще більшого поширення у професійних музичних колах та серед поціновувачів музичного виконавства. Найвідоміший серед китайських піаністів — Лан Лан (*англ. Lang Lang*) декларує метою своєї творчості «виховання дітей та юних музикантів у сталих музичних традиціях та збільшення популярності класичної музики у світі». Протягом 2001-2021 років Лан Лан здійснив запис 16 альбомів. Переважна більшість з них це популярні мініатюри Ф. Шопена, Ф. Ліста, класичні обробки популярної музики, саунд-треків з відомих кінофільмів, тощо. Задекларована музикантом політика «доступності» класики та її активне поширення зробили Лан Лана відомим у всьому світі. Його обрано «послом доброї волі» ЮНІСЕФ (2004), журнал *Time* включив піаніста до переліку 100 найбільш впливових людей світу (2009). «Мініатюра є специфічним, системним явищем у мистецтві, своєрідним принципом моделювання художнього світу людини. З точки зору митця, мініатюра є унікальним різновидом творчої

діяльності та особливою формою внутрішнього світу людини» (Рябуха, 2003, с. 135).

Продовжуючи думку Н. Рябухи, можна стверджувати, що окрім формування та розкриття внутрішнього, світоглядного, художнього світу мініатюра та її виконання (використання) у певних «сценічних ситуаціях» та у форматі конкурсних прослуховувань є засобом лаконічної, надзвичайно інформативної ілюстрації, презентації зовнішнього образу виконавця, його сценічної (артистичної) іміджевої моделі. Виконавство, як вже відзначалося, має репрезентативну функцію, спрямовану, серед іншого, й на самоідентифікацію/ідентифікацію виконавця. Фортепіанна мініатюра розглядається як засіб, форма проєкції однієї з іміджевих моделей (артистичних амплуа), а саме — «універсальної», «академічної», «інтелектуальної», «віртуозної», «патріотичної», «ситуативної», «епатажної». Зазвичай, кожен з виконавців дотримується однієї, або, декількох з цих моделей. Видовищності ця запрограмована проєкція набуває, зокрема, в умовах змагальності, конкурсної боротьби.

«Іміджем (англ. *image* від лат. *imago* – образ, вид) є певний образ, який створюється для того, щоб виробляти емоційний вплив на кого-небудь. Таке управління впливом виконує рекламну та активну популяризаторську задачу і дає можливість створити потрібне артистичне амплуа (фр. *emploi*)». За висловом М. Пухлякко (2014), важливим компонентом «PR-компанії» видатного піаніста-віртуоза Романтизму Ференца Ліста стала талановита винахідливість у питаннях його артистичного «іміджу». Не можна стверджувати, що Ф. Ліст був першовідкривачем у питаннях створення певного іміджу артиста, проте сформований ним образ справляв вплив «демонічної сили» і, безумовно, нині є своєрідним еталоном в фортепіанному виконавстві.

«Універсальна» модель демонструє здатність виконавця до переконливої інтерпретації творів різних епох, стилів, жанрів. Окрім виконавського досвіду та навичок музикант повинен володіти знаннями теорії та історії виконавства, збалансовано поєднувати їх з артистизмом у різних «сценічних ситуаціях».

Здатність та відкритість комунікації музиканта з слухачем є однією з визначальних характеристик цієї моделі.

«Академічна» іміджева (репертуарна) модель — звернення до фортепіанних циклів мініатюр: цикли багателей Людвіга ван Бетховена (тв. 33, тв. 119, тв. 126); експромти Франца Шуберта (тв. 90, тв. 140); прелюдії Фрідеріка Шопена (тв. 22); прелюдії Дмитра Шостаковича тощо. Проекція цього образу передбачає дотримання сталих виконавських традицій. Але відмова від «показової» ефектності, не рідко, продиктована «затисненістю» музиканта, небажанням, або неспроможністю сприймати новітні тенденції, настрої, виклики...

«Інтелектуальна» модель передбачає демонстрацію певних музичних професійних уподобань виконавця. Як правило, демонструючи таку модель у виборі репертуару, піаніст не бере до уваги обставини конкретного виступу (особливості концертного залу, інструменту, сприйняття аудиторії — кількість, вік, професійна підготовка). Сфера його інтересів зосереджена на власному «музикантському розумінні». Як приклад, можна навести «зацікавленість» експериментальними сучасними композиторськими техніками при повній відмові від виконання музики іншої стилістики.

«Віртуозна» модель знаходить своє відображення у демонстрації різноманітних прикладів віртуозних мініатюр та, звісно, демонстрації віртуозних вмінь та можливостей виконавця. Як приклад подібного репертуару можна привести виконання віртуозних транскрипцій Шуберта-Ліста, Римського-Корсакова-Рахманінова, «Рондо-капріччіозо» Фелікса Мендельсона, етюдів Шопена та Ліста тощо.

«Патріотичну» модель можна проілюструвати прикладом Ф. Ліста. Показовими є його візити в Російську Імперію, які супроводжувалися, в силу специфіки царського устрою імперії, його оригінальним спілкуванням з царем Миколаєм I. Ференц Ліст досить часто грав концерти з благодійною метою. «Однак він відмовився дати концерт на користь ветеранів Бородіна, пояснивши, що своїм вихованням і славою він зобов'язаний Франції, і тому вважає

неможливим для себе радіти разом з тими, хто здобув перемогу над французами» (Пухлякко, 2014, с. 93).

«Ситуативна» — саме формулювання даної моделі показує, що піаніст проявляє себе залежно від обставин: виконується твір композитора, що знаходиться в залі; виконується твір, який за стилістикою та музичним змістом абсолютно не відповідає попередній програмі, але є «зручним» для виконавця, задовольняє музичні смаки спонсорів, впливових покровителів тощо.

«Епатажна» модель набирає популярність в ХХІ столітті. Однією з причин, на наш погляд, є збільшення кількості професійних піаністів високого рівня підготовки. Все більше молодих виконавців звертаються до думки, що бути одночасно віртуозним, «глибоким», повноцінним музикантом є недостатнім для успіху в сучасному концертному світі. Епатаж в даному випадку може проявлятися як в репертуарних моделях, так і в зовнішньому вигляді/образі виконавця. І якщо перше розраховано на професійну публіку, то друге — абсолютно доступний фактор для широкої аудиторії. Іноді — фантастична енергетика, іноді — підміна понять, іноді — провокація...

Репертуар піаніста є лише однією з складових його артистичного іміджу. Сценічний образ формують також зовнішні чинники: стиль одягу, зачіска, жестикуляція, манера спілкування, політична позиція (або її відсутність), коло спілкування (композитори, представники інших видів мистецтва, поціновувачі, іноземні колеги, потенційні спонсори тощо), активність у ЗМІ.

Висновки.

1. Роль мініатюри у конкурсному репертуарі сучасних піаністів важко переоцінити. Для будь-якого виконавця «прожити» мініатюру, або цикл з мініатюр означає наповнити кілька музичних життів, а тому найчастіше це представляє більшу складність, ніж виконання одного твору великої форми. Кожна окрема мініатюра потребує закінченої думки, вибудованої драматургії в дуже стислих рамках, якими, зазвичай, є лімітовані у часі конкурсні прослуховування. Здатність бути переконливим, артистичним, розкрити образність мініатюри у конкурсних умовах — це ознака зрілості, досвіду,

професіоналізму.

2. Виявлені та окреслені різновиди «сценічних ситуацій» та закономірності їх «репертуарного вирішення» напряму пов'язані з ствердженням нових форм виконавської діяльності (конкурсні прослуховування, робота у студії звукозапису) та реакцією на них у вигляді зміни репертуарних уподобань.

3. Класифікація основних іміджевих моделей конкурсного виконавця ілюструє глобалізаційні процеси у музичному виконавстві. Реалії сучасного виконавства змушують молодих виконавців, пристосовуючись до необхідності підсилення «видовищності», презентуючи себе, або пристосовуватися до кон'юнктури, або створювати епатажний образ. Якщо раніше у ХІХ–ХХ століттях епатажність була своєрідною ознакою лише поодиноких виконавців, то на початку ХХІ століття, така модель набула масового характеру. Показовим це стає саме при виборі та виконанні мініатюр, особливо в умовах настільки популярної сьогодні конкурсної боротьби.

Перспективи подальших розвідок обраної проблеми простежуються в огляді глобалізаційних процесів та їх відображенні в музичному мистецтві у вигляді ствердження нових форм виконавської діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Ананян, К., 2000. *Пути развития фортепианной миниатюры в творчестве армянских композиторов XX века (к проблеме эволюции музыкального языка, фактуры, принципов формообразования, жанровой и образной структуры)*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Ереванская государственная консерватория им. Комитаса.
2. Говар, Н. А., 2013. *Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации*. Дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки.
3. Зенкин, К., 1997. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Композитор.
4. Зенкин, К., 1995. *Фортепианная миниатюра Шопена*. Москва: МГК.
5. Назайкинский, Е., 1979. *Поэтика музыкальной миниатюры*. Москва: Музыка.
6. Пак Ги Хван, 2012. *П. И. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры (к проблеме исполнительской интерпретации)*. Дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
7. Покровская, И., 2004. *Фортепианные миниатюры А. С. Аренского*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет.
8. Пухляк, М. Є., 2014. *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
9. Рябуха, Н. О., 2004. *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)*. Дис. канд.

мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.

10. Рябуха, Н. О., 2003. Фортепіанна мініатюра у структурі української ментальності. *Культура України*, 12, сс.132–140.

11. Смирнов, М., 1979. Об одной особености исполнения фортепианных пьес Чайковского. *Вопросы музыкальной педагогики*, 1, сс.107–114.

12. Berehova, O. and Volkov, S., 2019. Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(4), pp.329–346.

13. Blanka Pesja, 2016. *Competition in Music Education*, [online]. Режим доступу: <https://www.academia.edu/31452804/Competition_in_Music_Education_The_scoreboard_revisited_HKU_Master_Education_in_Arts> [дата звернення: 05.06.2021].

References

1. Ananyan, K., 2000. *Ways of development of piano miniatures in the works of Armenian composers of the XX century (to the problem of the evolution of musical language, texture, principles of shaping, genre and figurative structure)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Komitas State Conservatory of Yerevan.

2. Govar, N. A., 2013. *Piano Miniature in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries: Problems of Style and Interpretation*. Ph.D. in Art History. Thesis. Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka.

3. Zenkin, K., 1997. *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical romanticism.]. Moskva: Kompozitor.

4. Zenkin, K., 1995. *Fortepiannaya miniatyura Chopena* [Chopin's piano miniature]. Moskva: MGK.

5. Nazaikinskii, E., 1979. *Poetika muzykal'noi miniatyury* [Poetics of musical miniature]. Moskva: Muzyka.

6. Pak Gi Khvan, 2012. *P. I. Tchaikovsky as a master of piano miniature (on the problem of performing interpretation)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky Korsakov.

7. Pokrovskaya, I., 2004. *Fortepiannye miniatyury A. S. Arenskogo* [Piano miniatures by A. S. Arensky]. Velikii Novgorod: Novgorodskii gosudarstvennyi universitet.

8. Pukhlianko, M. Ye., 2014. *Competition of musicians-performers as a phenomenon of modern cultural space*. Ph.D. in Art History. Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

9. Riabukha, N. O., 2004. *Miniature as a phenomenon of musical culture (based on the piano works of Ukrainian composers of the late 19th – 20th centuries)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv State Academy of Culture.

10. Riabukha, N. O., 2003. Фортепіанна мініатюра у структурі української ментальності [Piano miniature at the structure of the Ukrainian mentality]. *Kultura Ukrainy*, 12, pp.132–140.

11. Smirnov, M., 1979. Об одной особености исполнениы фортепианныйх п'ес Чайковского [On one peculiarity of the performance of Tchaikovsky's piano pieces]. *Voprosy muzykal'noi pedagogiki*, 1, pp.107–114.

12. Berehova, O. and Volkov, S., 2019. Piano Competitions in the Socio-Cultural Realities of Globalization. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 8(4), pp.329–346.

13. Blanka Pesja, 2016. *Competition in Music Education*, [online]. Режим доступу: <https://www.academia.edu/31452804/Competition_in_Music_Education_The_scoreboard_revisited_HKU_Master_Education_in_Arts> [дата звернення: 05.06.2021].

LIAO MOYA

ORCID iD: 0000-0002-1918-9953

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture,
at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

PIANO MINIATURE AS A FORM OF PROJECTION OF THE PIANIST'S IMAGE MODEL IN THE EXECUTIVE CONTEST

The traditions of the genre of piano miniature are generalized by the author in the context of the achievements of modern musicology. There is some bias in existing research. It is established that the main provisions of these works remain theses: miniature is a little-studied genre; miniature is studied and perceived as a secondary genre; miniature is an extremely popular genre in the work of composers and in performing practice; the miniature is a mandatory part of the competition repertoire. The author applied a comprehensive culturological, musicological and psychological approach to justify the formation of new forms of performance, quality system, features of the performer in the competitive socio-cultural space of today. Varieties of "stage situations", regularities of their "repertoire solution" and determination of the role of miniatures in the competitive repertoire of modern pianists are identified and structured. The author has classified the main image models of the competitive performer, including: "universal" — demonstrates the ability of the performer to convincingly interpret any repertoire requirements; "academic" — the most common model of stage image and repertoire selection; "Intellectual" — involves the demonstration of selective musical professional preferences of the performer; "Virtuoso" — is reflected in the reproduction of various examples of virtuoso miniatures and, of course, the demonstration of virtuoso skills and abilities of the performer; "Patriotic" — is a reflection of certain personal beliefs of the performer; "Situational" — illustrates the tendency of the performer to adapt and realize themselves in accordance with certain subjective circumstances; "Outrageous" — built on the use of external visual and sound effects. A representative function of the miniature in the repertoire of the modern pianist has been established, aimed, among other things, at self-identification/identification of the performer. The classification of the main image models of the competitive performer, which illustrates the globalization processes in music performance, is carried out. The main conclusion of the study is that the attention of performers, in particular pianists, is drawn to the versatility of the plane on issues that arise in the formation of the repertoire, the specifics of interpretation and projection of selected works.

Keywords: piano miniature, performance competition, image model, concert performance, piano repertoire

Стаття надійшла до редакції 3.09.2021

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.04-055.2:782.1:78.071.1 (430) Глюк
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251818

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
kolesnikevdokia1941@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ

ОПЕРИ КРИСТОФА ВІЛЛІБАЛЬДА ГЛЮКА

«ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ»

Розглянуто актуальність звернення до опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» як до твору піднесено-величкого, трагедійно-драматичного характеру із сильними пристрастями, душевною боротьбою та переживаннями героїв. Висвітлено процес її втілення в Берлінській Коміше-опер за участю режисера В. Фельзентейна, диригента К. Мазура та української співачки Є. Колесник. Проаналізовано та систематизовано джерельну й аналітичну базу дослідження в контексті виявлення ключових аспектів оперної реформи К. В. Глюка, їх впливу на музичну драматургію «Іфігенії в Тавриді» і особливості сценічного втілення твору інтернаціональним складом. Окреслено мету дослідження, що полягає у визначенні концепту створення художньо-цілісного образу персонажа на прикладі інтерпретації образу головної героїні опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» в контексті участі вітчизняних співаків у міжнародних мистецьких проєктах. Диференційовано методологію дослідження основного контенту оперної реформи К. В. Глюка, специфіки музичної драматургії твору, режисерсько-диригентського концепту співпраці зі співачкою в Берлінській Коміше-опер та Національній опері України. З'ясовано, що процес кардинального оновлення опери був започаткований К. В. Глюком в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті», набув зримих обрисів в «Іфігенії в Авліді» та завершений в «Іфігенії в Тавриді». Виявлено, що музична драматургія «Іфігенії в Тавриді» увібрала у себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення оперних творів. Виявлено загальні принципи художнього підходу до акторської гри з пріоритетом реалістично-психологічного вектору розвитку у музичному театрі обох країн. Доведена конкурентоспроможність вітчизняних артистів на світовому ринку театральних послуг на основі виконання українською співачкою закордоном упродовж шести років партії Іфігенії мовою оригіналу. Визначено перспективи подальших наукових розвідок адаптації вітчизняних співаків до умов створення міжнародних мистецьких проєктів на тлі світової інтеграції сучасного музичного театру.

Ключові слова: Крістоф Віллібальд Глюк, опера «Іфігенія в Тавриді», інтерпретація, вокально-сценічний образ, оперна реформа.

Постановка проблеми... Початок ХХІ століття позначився новим сплеском інтересу до опер піднесено-величного, трагедійно-драматичного характеру із сильними пристрастями, душевною боротьбою та переживаннями героїв, що ознаменувало сучасну хвилю популярності експресіонізму в театральному мистецтві. Однією з причин цього феномену стала необхідність протидії величезному впливу масової культури, шоу-бізнесу, сфери послуг на сучасний музичний театр, які поступово перетворюють оперну виставу на мистецький продукт зі зміщенням акцентів його призначення: від ідеї всебічного виховання гармонійної особистості на ідеологію споживання, насолоди і розваг. Одним із таких творів, чия музика, за висловом самого автора, тяжіла до експресії, стала опера Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». Найвидатніше творіння композитора-реформатора, написане у 1779 році, завершило процес кардинального оновлення опери, який був започаткований в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті» та виявив свої зримі обриси в «Іфігенії в Авліді». Торкаючись найсуттєвіших людських почуттів у сприйнятті добра і зла в часи нелегких випробувань, опера і нині надихає глядача на втілення ідеї творення, а не руйнування, з достойним подоланням усіх перешкод, не втрачаючи власної гідності. Тому проблеми, які піднімаються в опері, можуть вважатися позачасовими та потребують свого наукового і творчого переосмислення в сучасних умовах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Одним із найбільш ґрунтовних досліджень творчості композитора К. В. Глюка в контексті театральної естетики його часу вважаються фундаментальна праця Б. Горовича (1984) та есе А. Скрябіної (2010), в яких знайшли свій вияв ключові аспекти оперної реформи майстра, що здійснили величезний вплив на подальший розвиток музичного театру в контексті його зближення з драматичним компонентом. Проблемі режисерського прочитання партитури оперного твору та його сценічного втілення в контексті/або всупереч композиторському задуму присвячена стаття М. Нестьєвої (2012). Концепт режисерської взаємодії режисури та диригування в оперній виставі межі ХХ-ХХІ століть знайшов своє

відображення в дисертаційному дослідженні Н. Маркар'яна (2006). Співтворчість режисера, хормейстера і актора в багатовекторній системі художньої комунікації оперної вистави розглядалася Н. Михайловою (2010). Аналіз творчого доробку знакової постаті зарубіжного музичного театру другої половини ХХ століття В. Фельзенштейна — послідовника ідей режисера-новатора К. Станіславського, соратника Б. Покровського й інших відомих російських митців здійснений у статті (2012) та монографії (2015) М. Черкашиної-Губаренко. Аналітичним підґрунтям дослідження стали: лібрето опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» (2008) з відображенням характерних рис головної героїні та мотивації її вчинків; роботи Е. Краузе (1960) та В. Фельзенштейна (1984) про творчий пошук та експерименти останнього в музичному театрі; статті автора дослідження (Колесник, 2020; 2021) — виконавиці партії Іфігенії в Берлінській Коміше-опер — для порівняння співпраці співачки над створенням сценічного образу з режисером і диригентом у Німеччині та Національній опері України. Огляд наукового доробку виявив малодослідженість проблематики адаптації вітчизняних співаків-акторів до роботи в зарубіжних музичних театрах, необхідність їх вільної інтеграції в постановочно-демонстраційний процес без втрати створення повноцінного вокально-сценічного образу.

Мета дослідження — визначення концепту створення художньо-цілісного образу персонажа на прикладі інтерпретації постаті головної героїні опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» в контексті участі вітчизняних співаків у міжнародних мистецьких проєктах.

Завдання дослідження:

1) розглянути ключові аспекти оперної реформи К. В. Глюка для визначення їх впливу на структурні компоненти музичного твору;

2) окреслити специфіку музичної драматургії опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» як завершальної ланки оперної реформи композитора;

3) визначити концепт співпраці співачки з режисером і диригентом над створенням художньо-цілісного вокально-сценічного образу в Берлінській

Коміше-опер, співставляючи його з роботою у Національній опері України.

Виклад основного матеріалу дослідження... Естетичним маніфестом К. В. Глюка стало підпорядкування музики драмі, в зв'язку з чим усі музично-виражальні засоби опери були ним спрямовані на розкриття драматичного задуму. Маєстро відмовився від заплутаних сюжетів, прибравши усі другорядні інтриги. Як результат, в «Іфігенії в Тавриді» композитором було досягнуто повне злиття музики з драматичною дією. Він відкинув надмірну віртуозність співу, всіляку вокальну орнаментику і прикраси. Арії, ансамблі, хори стали не окремими завершеними номерами, а частинами великої музично-драматичної сцени. Нова композиція крупного плану, побудована за сценами, сприяла наскрізному музичному розвитку та підкреслювала музично-драматичні кульмінації в опері. «Зерном драматичної дії», за висловом Асаф'єва, К. В. Глюк зробив речитатив, надавши йому іншу функцію — не тільки готувати арію, але й бути виразом афекту, пристрасті. Він відновив значення хору, творчо переосмисливши його дієвість в опері. Зняття всього надлишкового, що не відповідало безпосередньому розкриттю драматичної концепції задуму, сприяло формуванню характерних рис його опер – простоті та величі.

Будучи композитором-режисером, К. В. Глюк мислив драматургічно і театралью, надаючи в своїх ремарках у партитурі чіткі вказівки стосовно втілення тих чи інших сцен. Задля досягнення дієвості співу він робив позначки в партитурі про характер емоційного виконання партій та їх пластичного вирішення залежно від розвитку подій, відображених у музичній драматургії сцени. Його примітки ставили за мету допомогти співаку створити певний акторський настрій: «із здивуванням», «із сумнівом», «турботливо», «роздратовано і гнівно» тощо (Горович, 1984, с. 120).

Непоодинокими були ремарки про реалістичність і правду почуттів, відповідність передачі внутрішнього стану героя під впливом музики в його зовнішніх діях: міміці, позах, жестах, рухах, їх певному емоційному забарвленню. Від співаків К. В. Глюк вимагав гармонійної цілісності співу та акторської гри у створенні вокально-сценічних образів. Щодо інтерпретації

танцювально-пантомімічних сцен в опері він наполягав на їх тісному зв'язку з темою і дією означеного фрагменту задля запобігання спадів при втіленні його музичної драматургії. Великої уваги композитор-режисер приділяв масовим сценам в опері, творчо переосмислюючи способи сценічної дії хору. Його поліфонічну партитуру маестро вважав готовою схемою постановки масових сцен. У їх вирішенні за участю балету і хору він вимагав від танцюристів підспівувати артистам, а останнім — брати участь у танцювально-пантомімічних діях задля органічного синтезу у створенні цілісного художнього образу. Була переглянута і роль оркестру в опері, який з акомпануючого складу перетворився в музичний рушій драматургії твору з домінуванням інтерпретаційного диригентського начала.

Оперна реформа К. В. Глюка вплинула і на сценографічне оформлення вистав. Так, костюм Іфігенії, за його настановами, у своїх основних рисах був наближений до грецького зразка. І хоча маестро на той час не міг повністю відмовитися від машинерії, але її видовищний компонент в опері був значно знижений та підпорядкований драматургічному розвитку подій. За його вимогою чи не вперше в історії театру відбулося драматургічне використання світла у виставі. Його точні вказівки щодо освітлювання сцени під час розвитку подій сприяли посиленню враження на емоційний стан глядача.

Реформаторські ідеї К. В. Глюка викликали жорстокий супротив прихильників придворно-аристократичної естетики, які відстоювали безтурботну красу мелодійних візерунків італійської опери. «Війна глюкістів із піччіністами» завершилася поразкою останніх.

«Іфігенія в Тавриді» — вінець оперної реформи К. В. Глюка — увібрала в себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення музично-театральних творів. Зокрема, митець повною мірою зосередив увагу не на зовнішньому аспекті видовища, не на декораціях і костюмах, як це відбувалося до нього раніше, а на природній, реалістичній грі акторів як головних виразників музично-драматичної психології твору.

За основу лібрето Н. Гіяра була взята однойменна трагедія французького

драматурга Г. де ла Туша, написана за мотивами драми Еврипіда. За сюжетом опера є продовженням «Іфігенії в Авліді», де розповідається про дочку Агамемнона, яку врятувала від загибелі богиня Діана та перенесла її в Тавриду. У Тавриді Іфігенія, як головна жриця храму скіфів, за наказом царя Тоаса, якому напророкували смерть від чужинця, вбиває кожного з тих, хто ступив на берег його країни. Тепер вона повинна вбити двох юнаків, які врятувалися після втрати корабля, не впізнавши свого давно втраченого брата Ореста і його друга Пілада. Ореста переслідують фурії за вбивство матері, яка підступно лишила життя батька. Іфігенія, відчуваючи ніжні почуття до Ореста, відмовляється принести його в жертву, впізнавши в ньому брата. Тоас наказує вбити їх обох, але Орест заколов царя мечем. Діана зупиняє скіфів, які накинулися на царевбивцю, та оголошує волю богів про можливість повернення брата й сестри на батьківщину. Опера визначена композитором як трагедія в грецькому стилі. Вона починається коротким вступом пасторально-ідилічного характеру, після чого здійснюється буря та дія переноситься у храм Діани, головною жрицею якого є Іфігенія. У музичній драматургії твору композитор поглибив конфлікт між почуттям і обов'язком та вирішив його в психологічному ключі. Протиставивши музичні характеристики благородної Іфігенії, що уособлювала тему добра, й тирана Тоаса – виразника теми зла, митець вирішив їх в картинах душевного збентеження і страждань, що утворюють центральний момент опери. Не дивлячись на відсутність любовної інтриги, образ Іфігенії захоплює слухачів цільністю музично-драматичного розвитку впродовж усієї сцени. У темі перемоги Іфігенії — тріумфі добра над злом — як в усій опері досягнуто повне злиття музики з драматичною дією, що свідчить про подолання композитором рудиментів *opera-seria*.

Пізніше спроби деяких композиторів (у тому числі й редакція Р. Штрауса 1892 року) переробити «Іфігенію в Тавриді», порушували цілісність партитури, тому театри повернулися до оригінальної версії опери, яка домінує й донині. Оперна естетика і музична драматургія К. В. Глюка знайшли численних прихильників і послідовників, серед яких були і такі знакові постаті як

Л. ван Бетховен і Р. Вагнер. Яскравим аргументом дієвості реформи К. В. Глюка в сучасних умовах може слугувати втілення опери «Іфігенія в Тавриді» режисером Вальтером Фельзенштейном, диригентом Куртом Мазуром у Берліні, з виконавицею головної партії Євдокією Колесник. Перебуваючи з Гевандхаус-оркестром на Днях Лейпціга у Києві, диригент Курт Мазур відвідав виставу «Катерина Ізмайлова» Дмитра Шостаковича в Національній опері України. Почувши Є. Колесник у партії Катерини, він запросив її для виконання ролі головної жриці в храмі скіфів в опері К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді» у Берлінській Коміше-опер. Впродовж шести років дана роль мала єдину виконавицю, яка стала першою українською співачкою, що виконувала німецьку музику в оригіналі, яку за тих часів вважали маловідомою і складною.

Послідовник ідей російського режисера-новатора К. Станіславського (Черкашина-Губаренко, 2012, с. 17; 2015, с. 284), В. Фельзенштейн створив у Німеччині власну школу виховання сучасних оперних режисерів і співаків-акторів, сповідуючи принципи художнього підходу до акторської гри на противагу технічному. У 70-х роках ХХ століття, коли в оперному мистецтві тільки започатковувалася епоха режисерського театру, В. Фельзенштейн та його однодумці — Б. Покровський, Л. Михайлов, Є. Пасинков — сприяли розвитку реалістично-психологічного вектору в музичному театрі на відміну від епатуючої авангардної режисери, яка згодом заповонила західні сцени.

Однією з найбільш драматургічно вирішених у музичному аспекті виявилася картина бурі, що була втілена у вступі симфонічними засобами з надзвичайною гостротою передчуття трагедії. У глюківській драмі, яка розкривала глибину душевних конфліктів людини, «<...> високі пристрасті та гострі драматичні зіткнення порушили ідеальну впорядкованість та перебільшену витонченість придворного оперного стилю» (Скрябіна, 2010, с. 33), що породило нове уявлення про музично-прекрасне. Яскрава диригентська інтерпретація означеної сцени була оригінально вирішена режисером у поліфонічних хвилеподібних рухах співаючого жіночого хору, який у пантомімічному танці зображав спроби супротиву жриць поривам вітру та їх

віднесення назад. Відповідно до композиторських ремарок Фельзенштейн органічно поєднав у цій сцені емоційну забарвленість співу, експресію пластичного руху та акторську гру, розвиваючи динамічну дію фрагменту, дотичну його музичній драматургії.

У сцені торжества Тоаса з приводу ув'язнення чужинців його почет із вісьмох жриць рухався за ним двома лініями. За задумом композитора сцена була вирішена у формі урочистого, величного танцю, що уособлював супровід стародавнього володаря.

Найбільш складним виявився процес співпраці диригента, режисера і співачки над створенням цілісного вокально-сценічного образу Іфігенії. Детального аналізу заслуговують особливості творчого методу режисера В. Фельзенштейна та диригента К. Мазура в роботі над сценічним втіленням співачкою образу Іфігенії. У сцені з медальйоном Іфігенія дивиться на портрет брата та згадує про нього. Режисер вимагав від артистки упродовж арії співати навколішки. Проте виконавиця під впливом музики підсвідомо повільно вставала. Піднімаючи голову і дивлячись у зал, вона виконувала свою арію. В інтерпретаційному вирішенні сцени арбітром виступив диригент, який підтримав версію виконавиці. Він вважав її більш дієвою, оскільки внутрішні переживання героїні знайшли свій зовнішній прояв під впливом музичної драматургії фрагменту.

У роботі над сценою підготовки Ореста до страти Іфігенія повинна була повільно підніматися по сходах у супроводі двадцяти жриць із чашами для збирання крові жертви. Режисера не задовольняв спосіб підйому по сходах героїні, отож, надихнувшись пластикою пуми, було запропоновано «хижацько» рухатися по сцені, аби глядачі могли «зчитати» віщування біди у поведінці головної героїні.

В останній сцені опери співачка повинна була вимовити драматичний текст без оркестрового супроводу, не застосовуючи речитатив. При його виконанні режисер наполягав на чіткому дотриманні повільного темпоритму сценічного мовлення, відповідного драматизму сцени. Навіть паузи між словами

повинні були зберігати означений режисером темпоритм, що суттєво вплинуло на емоційне сприйняття глядачем цієї сцени.

Важливим підґрунтям для виконання завдань партії-ролі Іфігенії в роботі із зарубіжними митцями став досвід співачки у співробітництві з видатними українськими постатями музичного театру — режисером І. Молостовою та диригентом К. Симеоновим — зі створення цілісного художнього образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Д. Шостаковича (Колесник, 2020) і диригентом, хормейстером Л. Венедиктовим у роботі над вокально-сценічним образом Оксани в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (Колесник, 2021). Їх поради, настанови, практична допомога дозволили піднятися співакці на більш високий виконавський рівень та гідно представити українську оперну школу за кордоном.

У жовтні 1978 року у Берлінській Коміше-опер відбулася прем'єра опери К. В. Глюка «Іфігенія в Тавриді», яка пройшла з великими успіхом. На прем'єру вистави керівництвом театру були запрошені міністр культури України О. Романовський, режисер Національної опери України Д. Смолич, викладач вокалу виконавиці партії головної героїні Н. Захарченко, які приділили увагу адаптації вітчизняних співаків до участі у міжнародних мистецьких проєктах. Після прем'єри міністр культури Німеччини визнав високий виконавський професійний рівень підготовки українських співаків, який дозволяє їм виконувати головні партії в міжнародних оперних проєктах мовою оригіналу та конкурувати з провідними співаками світу.

Німецька театральна критика високо оцінила результат співпраці диригента К. Мазура, режисера В. Фельзенштейна і співачки Є. Колесник у створенні цілісного вокально-сценічного образу. У театральних рецензіях були надані схвальні відгуки на характер інтерпретації виконавицею партії головної героїні. За думкою театрознавців найскладніша вокальна партія, багата на віртуозні елементи, була інтерпретована співачкою з привабливою щирістю, вірним розумінням глюківського стилю. Німецька «Берлінер цайтунг» відмічала високі якості вокалу виконавиці, хвилюючу проникливість лірики, напружену

експресію драматичних образів, майстерність акторської гри.

У забезпеченні високого результату втілення німецької опери українською співачкою велику роль зіграла ґрунтовна, якісна система підготовки вокалістів у Київській консерваторії. Високопрофесійний професорсько-викладацький склад забезпечив різносторонню підготовку співачки, прищепив їй здатність до самонавчання та самовдосконалення, що надало їй змогу опанувати новий незнайомий вокальний матеріал мовою оригіналу. Виконання партії головної героїні у провідному берлінському театрі впродовж багатьох років, доки опера не була знята з репертуару, підтвердило конкурентоспроможність українських співаків на світовому ринку театральних послуг.

Висока оцінка виконавської майстерності українських митців знаним диригентом Курт Мазуром у художньому вирішенні вокально-сценічних образів свідчить про міцні позиції національної оперної школи у європейському і світовому театральному просторі, підтвердженням тому є активне залучення українських співаків до втілення міжнародних

Кілька років по тому творчі шляхи співачки і диригента К. Мазура знов перетнулися. З його оркестром артистка виконувала Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена і «Реквієм» Дж. Верді. Гастролі відбувалися у Лондоні, Великобританії та Греції. Артистка співала під Акрополем на руїнах «Іфігенію». Саме там було лобне місце, де Клітемнестра віддала Іфігенію та її брата Ореста богам на закляття, на страту, а богиня Діана послала тільця на жертву замість Іфігенії та Ореста. Задля більш глибокого психологічного занурення в образ героїні, Колесник Є. відвідувала храм Іфігенії (АР Крим). Всебічне опанування різноманітної інформації з життя і побуту персонажів дозволило співачці-актрисі створити правдивий цілісний художній образ, який був переконливим для глядача і торкнувся найтонших нюансів його душі, викликав емоційне сприйняття побаченого.

Висновки.

1. Процес кардинального оновлення опери був започаткований К. В. Глюком в «Орфеї і Евридиці», продовжений в «Альцесті», набув зримих

обрисів в «Іфігенії в Авліді» та завершений в «Іфігенії в Тавриді». Саме в останній опері відбулося повне злиття музики з драматичною дією завдяки спрямуванню усіх музично-виражальних засобів на розкриття драматичного задуму. Зняття всього надлишкового, що не відповідало розкриттю останнього, сприяло формуванню характерних рис його опер — простоті та величі, подоланню композитором рудиментів *opera-seria*.

2. Музична драматургія «Іфігенії в Тавриді» увібрала в себе всі досягнення композитора на шляху кардинального переосмислення способів утілення оперних творів. Глибина душевних конфліктів людини, високі пристрасті та гострі драматичні зіткнення набули зримого вияву в авторських ремарках композитора-режисера, що сприяло дієвості співу та сценічному вирішенню розвитку подій.

3. Зіставлення співпраці співачки з режисерами і диригентами в Берлінській Коміше-опер та Національній опері України дозволило виявити загальні принципи художнього підходу до акторської гри з пріоритетом реалістично-психологічного вектору розвитку в музичному театрі обох країн. Виконання українською співачкою за кордоном впродовж шести років партії Іфігенії мовою оригіналу свідчить про конкурентоспроможність вітчизняних артистів на світовому ринку театральних послуг.

Перспективи подальших розвідок... Сучасний музичний театр України стрімко розвивається в контексті інтеграції у світовий мистецький простір. Активне залучення українських співаків, диригентів, режисерів, сценографів до втілення міжнародних оперних проєктів, їх адаптація до умов створення мистецьких творів колективом із різними расовими, національними, культурними, ментальними, релігійними уподобаннями вимагає подальших досліджень специфіки інтерпретації образів персонажів у контексті художньо-цілісного видовища.

Список використаної літератури і джерел

1. Глюк, К. В., 2008. Ифигения в Тавриде. В кн.: К. В. Глюк, ред. *Опера. 123 либретто*. Санкт-Петербург: Композитор, сс. 93–95.
2. Горович, Б., 1984. *Оперный театр*. Перевод с польского М. Малькова. Ленинград:

Музыка.

3. Колесник, Є., 2021. Психологізація вокально-сценічного образу Оксани з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у творчій версії Льва Венедиктова. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.106–116.
4. Колесник, Є., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*, 46, сс.8–18.
5. Краузе, Э., 1960. *Вальтер Фельзенштейн и его театр*. Перевод с немецкого. Москва: Советская музыка.
6. Маркарян, Н. А., 2006. *Режиссура и дирижирование: проблема взаимодействия в оперном спектакле XX – начала XXI веков*. Дис. д-ра искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства.
7. Михайлова, Н. М., 2010. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.91–95.
8. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
9. Скрябина, А. С., 2010. Кристоф Виллибальд Глюк. В кн.: Скрябина, А. С., Федина, А. В., Наток, З. А., ред. *50 знаменитых композиторов*. Ростов на Дону: Феникс, сс.27–35.
10. Фельзенштейн, В., 1984. *О музыкальном театре*. Москва: Радуга.
11. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2012. Оперний Берлін через двадцять років. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.17–22.
12. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Оперний Берлін двадцять років по тому. У кн.: М. Черкашина-Губаренко *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.284–286.

References

1. Glyuk, K. V., 2008. Ifigeniya v Tavride. In: K. V. Glyuk, ed. *Opera. 123 libretto* [Opera. 123 libretto]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp. 93–95.
2. Gorovich, B., 1984. *Opernyi teatr* [Opera theatre]. Translated from Polish by M. Mal'kova. Leningrad: Muzyka.
3. Kolesnyk, Ye., 2021. Psykholohizatsiia vokalno-stsenichnoho obrazu Oksany z opery S. Hulaka-Artemovskoho "Zaporozhets za Dunaiem" u tvorchii versii Lva Venedyktova [Psychologization of Oksana's vocal and stage image from S. Gulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets on the Danube" in Lev Venediktov's creative version]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.106–116.
4. Kolesnyk, Ye., 2020. Tsilisnit vokalno-stsenichnoho obrazu Kateryny Izmailovoi v odnoimennii operi Dmytra Shostakovycha [Integrate the vocal and stage image of Kateryna Izmailova in the opera of the same name by Dmytro Shostakovich]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.8–18.
5. Krauze, E., 1960. *Val'ter Fel'zenshtein i ego teatr* [Walter Felsenstein and his theater]. Translated from German. Moskva: Sovetskaya muzyka.
6. Markar'yan, N. A., 2006. *Directing and conducting: the problem of interaction in an opera performance of the 20th — early 21st centuries*. Doctor in Art History. Thesis. Russian State Institute of Performing Arts.
7. Mykhailova, N. M., 2010. Tvorchist i spivtvorchist u komunikatyvni systemi rezhyser – khormeister – aktor [Creativity and co-creation in the communicative system director – choirmaster – actor]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.91–95.
8. Nestieva, M. I., 2012. Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Director and composer - like-minded or opponents?] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.

9. Skryabina, A. S. 2010. Kristof Villibal'd Glyuk. In: Skryabina A. S., Fedina A. V., Natok Z. A., ed. *50 znamenitykh kompozitorov* [50 famous composers]. Rostov na Donu: Feniks, pp.27–35.

10. Fel'zenshtein, V., 1984. *O muzykal'nom teatre* [About musical theater]. Moskva: Raduga.

11. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2012. Opernyi Berlin cherez dvadtsiat rokiv [Opera Berlin in twenty years]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.17–22.

12. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Opernyi Berlin dvadtsiat rokiv po tomu. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera House in the changing space-time]. Kharkiv: Akta, pp.284–286.

YEVDOKIIA KOLESNYK

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

People's Artist of Ukraine, Professor,

Head of the Department of Opera Training and Music Directing

at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

kolesnikevdokia1941@gmail.com

INTERPRETATION OF THE MAIN HEROINE'S IMAGE IN OPERAS BY CHRISTOPHE WILLIBALD GLUCK "IPHIGENIA EN TAURIDE"

The author emphasizes the urgency of the appeal to C. Gluck's opera "Iphigénie en Tauride" as a work of sublime-majestic, tragic-dramatic character with strong passions, emotional struggle and inner experiences of the heroes. The approach proposed by the author serves as an alternative to the trends of modern theater, in which is rapidly spreading a mass culture of entertainment, show business, ideology consumption and pleasure. The process of the embodiment "Iphigénie en Tauride" in the Komische Oper Berlin with the participation of director V. Felzenstein, conductor K. Mazur and Ukrainian singer Ye. Kolesnyk, the author of the study, is covered. The source and analytical bases of the research are investigated and systematized in the context to identify some key aspects of Gluck's opera reform, their influence on the musical drama "Iphigénie en Tauride" and the peculiarities of the stage embodiment of the work by international ensemble. The aim of the study is to determine the concept of creating an artistically holistic image of the character on the example of interpreting the inner features of the main character of Gluck's opera "Iphigénie en Tauride" with the participation of domestic singers in international art projects. The methodology of scientific exploration of the main content of Gluck's opera reform concerns various points of study: the specifics of the musical dramaturgy of the work, the director's and conductor's concept of collaboration with the singer at the Komische Oper Berlin and the National Opera of Ukraine. The author involves the following methods: experimental modeling, interpretive, comparative. It was proved that the process of radical renewal of the opera was initiated by Gluck in "Orpheus and Eurydice", continued in "Alceste", acquired visible outlines in "Iphigenia in Aulis" and completed in "Iphigénie en Tauride". Musical drama "Iphigenia in Tauris" absorbed all the achievements of the composer on the path of a radical rethinking of the ways of embodying operas. The general principles of the artistic approach to acting with the priority of realistic-psychological vector of development in the musical theater of both countries were revealed. The competitiveness of domestic artists in the world market of theatrical services is proved on the basis of the performance by the Ukrainian singer abroad during six years of the part of Iphigenia in the original language. The prospects of further scientific research of adaptation of domestic singers to the conditions of creation of international art projects against the background of world integration of modern musical theater are determined.

Keywords: *Christoph Willibald Gluck, opera "Iphigenia in Tauris", interpretation of vocal-stage image.*

Стаття надійшла до редакції 24.10.2021

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

АРХІТЕКТОНІКА «ТАНЦЮ СЕМИ ПОКРИВАЛ»**З ОПЕРИ РІХАРДА ШТРАУСА «САЛОМЕЯ»****КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ**

Розглянуто феномен популярності опери Р. Штрауса «Саломея» в умовах нової парадигматики сценічного мистецтва, обумовленої переосмисленням творів доби модерну в контексті постмодерністської естетики. Здійснено комплексний міжгалузевий інтегрований аналіз музикознавчого, іконографічного, культурологічного, теологічного, соціального, психолого-фізіологічного компонентів твору. Визначено методологію ключових аспектів дослідження: особливості музичної драматургії — жанрово-стилістичний; контенту стародавніх розваг — історико-стильової реконструкції; створення психологічних портретів персонажів — системного аналізу; концепту танцю в опері — інтерпретаційний метод. Зіставлено лібрето опери з драмою О. Уайльда з виявленням відмінностей у вирішенні образу головної героїні: у драмі — дві «лінії Саломеї», в лібрето — три з додаванням «Танцю семи покривал» як важливої у розв'язанні конфлікту сцени, що уособлює історію трагічного кохання юної царівни. Досліджено особливості музичної драматургії танцювальної сцени в опері, окреслено дві протилежні точки зору щодо її ролі і місця в партитурі твору, думки композитора Р. Штрауса з цього приводу. З'ясовано характер танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів, специфіку виконання танців альмей і гавазі, які могли послужити прообразом «Танцю семи покривал» у виконанні царівни Саломеї. Описано стилістику танців альмей, яка передбачала демонстрацію високохудожньої еротики, танців гавазі — вакхічного зваблення. Визначено, що в танцювальній сцені можливе поєднання означених протилежних зразків у контексті вирішення музичної драматургії номеру. Проаналізовано психолого-фізіологічні особливості віку Саломеї. З'ясовано її характерні риси, які пояснюють логіку вчинків юної царівни. Складено психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які безпосередньо або опосередковано впливають на специфіку інтерпретації танцювальної сцени. Визначено ключові аспекти архітекtonіки означеної сцени, змістовне наповнення її частин, відповідність характеру виконання танцю їх контенту, що обумовлює наукову новизну дослідження. Зіставлено результати дослідження з сучасними втіленнями танцювальної сцени в опері. Виявлено їх часткову відповідність в чотирьох із п'яти частинах драматургії танцю, окрім розвитку дії. Доведено необхідність використання концепту різних галузей знань задля встановлення цілісної картини розвитку подій в означеній сцені.

Ключові слова: Ріхард Штраус, опера «Саломея», «Танець семи покривал», музична драматургія, архітекtonіка танцю.

Постановка проблеми... На сучасному етапі розвитку науки вже доведена актуальність звернення до теми Саломеї в умовах постмодерністської культури; з'ясований вплив іконографічних джерел XII – початку XXI століття на пластично-хореографічне вирішення образу юної царівни у театральному мистецтві; проаналізовані режисерські та балетмейстерські модернові знахідки в інтерпретації «Танцю семи покривал» за драмою О. Уайльда, які заклали підґрунтя для трактування означеної сцени в музично-театральних виставах (Касьянова, 2021). Найбільш ґрунтовним, комплексним і перспективним дослідженням даного образу вважається аналіз його втілення в оперному творі, де синтез і взаємодія окремих видів мистецтв (музики, поезії або драматургії, співу, живопису, інколи — кінематографу, новітніх арт-технологій, хореографії, акторської майстерності тощо) спрямовані на створення цілісної музично-театральної вистави. У даному контексті особливий інтерес викликає «Саломея» Ріхарда Штрауса (1905) як смілива модернізація міфологічної основи опери, «... спроба вирішити у рамках біблійного та античного міфу проблеми сучасності, вийти на прямий контакт, діалог з аудиторією» (Мікеладзе, 1991, с.10). Одна з перших опер, в якій розроблені засади музичного експресіонізму і неокласицизму, «Саломея» поєднала в собі «... експресію художньої мови, нові музично-драматичні та сценічні форми впливу на аудиторію з найвидатнішими досягненнями попередніх епох і стилів класичного та романтичного мистецтва» (Мікеладзе, 1991, с.10), що спонукає необхідність нового наукового осмислення цієї тематики в умовах соціокультурних викликів сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Особливості музичної драматургії твору, специфіку її втілення у вокальних партіях досліджували Л. Каверіна (2013), Л. Неболюбова (2015), Г. Орджонікідзе (1984), частково охарактеризувавши музикознавчий аспект «Танцю семи покривал». У дисертаційному дослідженні Г. Мікеладзе (1991) на підставі музикознавчого аналізу розглянуто декілька режисерських версій трактування «Саломеї» в контексті музичного театру Р. Штрауса, але без огляду танцювальної сцени. Різні точки зору на місце танцювальної сцени в музичній драматургії опери висвітлені

в роботах Л. Каверіної (2013), Дж. Марека (2002), Є. Цодокова (2015), а також у спогадах композитора Р. Штрауса (1975).

Роботи Г. Абрамової (2003) та Е. Шпрангера (2003) з вікової психології та фізіології склали підґрунтя для створення психологічних портретів головних героїв опери. Бесіда журналістки Н. Горшкової з архімандритом Маркелом (2017) з приводу рясофільства послужила основою для встановлення причин хворобливого сексуального потягу Саломеї до Пророка, який став фатальним для Іоканаана.

Аналіз наукового доробку з означеної проблематики дозволяє констатувати відсутність комплексного міжгалузевого інтегрованого дослідження сучасних втілень танцювальної сцени в оперному мистецтві крізь призму театральної естетики постмодернізму.

Мета дослідження — визначити жанрово-стильову специфіку архітекtonіки «Танцю семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея» в контексті історичної реконструкції стародавніх подій, їх дотичності до трактувань твору в умовах сьогодення.

Завдання дослідження:

- 1) порівняти лібрето опери з драмою О. Уайльда для виявлення відмінності у вирішенні образу головної героїні;
- 2) проаналізувати особливості музичної драматургії танцю в опері, різні точки зору на його роль і місце в загальному контексті партитури;
- 3) з'ясувати контент танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів, екстраполюючи його на характер виконання танцю Саломеї;
- 4) скласти психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади з визначенням їх безпосереднього або опосередкованого впливу на жанрово-стильову специфіку трактування танцювальної сцени в опері;
- 5) обґрунтувати ключові аспекти архітекtonіки означеної сцени на основі порівняння їх із сучасними втіленнями опери Р. Штрауса «Саломея».

Виклад основного матеріалу дослідження... Аналітичну базу дослідження склали: праця С. Худекова (2009) в контексті історичної

реконструкції танцювальних розваг при дворах стародавніх володарів; драма О. Уайльда «Саломея» (2010) та лібрето однойменної опери (Штраус, 2009) для з'ясування відмінностей у вирішенні образу юної царівни; стаття О. Касьянової (2021) з визначенням модернових пошуків та експериментів у трактуванні танцювальної сцени в драмі О. Уайльда, що лягла в основу лібрето оперного твору; фрагменти танцю з різних версій опери для виокремлення найбільш дієвих, перспективних прийомів і засобів виразності в умовах сьогодення.

У наукових дослідженнях пошуки нових пластично-хореографічних і пантомімічних засобів виразності танцю Саломеї, які відбувалися у драмі та балеті майже по усьому світу, завжди були успішними (Касьянова, 2021). Але найбільш складним виявився цей процес в опері, оскільки у ній постала проблема професіоналізму виконавиці одночасно у двох видах мистецтв — співі та танці. З цією проблемою не могли не зіштовхнутися ані Ж. Масне в опері «Іродіада» за Г. Флобером, ані А. Маріотте в опері «Саломея» за О. Уайльдом, які створили свої опуси до Р. Штрауса. Необхідність розв'язання цієї дилеми постала перед композитором, коли він вирішив написати свою «Саломею» після перегляду уайльдівської драми в Берліні, у Малому театрі М. Рейнгардта в листопаді 1903 року.

Створюючи в музиці образ Саломеї, Р. Штраус наповнив його протиріччями. Він не збирався робити з царівни іудейської ані закінчену еротоманку, ані хворобливу німфетку-неврастенічку. Вочевидь, композитор хотів показати зіпсоване дівчисько, яке виросло у розкоші та достатку, не знаючи відмови у своїх бажаннях, але яке по суті, завжди залишалося самотнім, без батьківської уваги, бо тим усякчас було не до неї. А скільки зараз таких недолюблених дітей, чиї заможні або владні батьки зайняті невідкладними справами, бізнесом, влаштуванням особистого життя, компенсуючи брак уваги і турботи до своїх нащадків дорогими подарунками, виконанням будь-яких їхніх забаганок? А потім, коли ті без батьківської ласки й уваги стають у дорослому віці жорстокими егоїстами, щиро дивуються: чому з них виросли моральні монстри, які не мають ані етичних заборон, ані співчуття, ані совісті? Чи не

криється одна із причин сучасного інтересу та популярності образу Саломеї в аналогічних проблемах батьків і дітей?

При порівнянні твору О. Уайльда з лібрето опери впадає в око різниця у кількості основних моментів розвитку «лінії Саломеї». У драмі О. Уайльда дві ключові сцени розкривають характер героїні, уособлюючи теми пристрасті та помсти: це сцени з Пророком Іоканааном (за грецьким правописом) та тетрархом Іродом. З приводу танцю тут тільки одна ремарка: Саломея танцює «Танець семи покривал», котра не надає жодного уявлення, яким чином царівна іудейська справила таке приголомшливе враження на Ірода, що він наважився віддати наказ відтяти голову Пророку. Але у бесіді Пажа і Сирійця є досить цікаве порівняння Саломеї з місяцем і голубкою, яка танцює у повітрі. «Тема голубки» стане родоначальницею цілої низки танцювальних тем Саломеї, пов'язаних із пластикою руху. «І це дуже важливо, бо пластичне начало, образ Саломеї, що реалізує себе у танці, ляже потім в основу драматургічного рішення оперного образу героїні» (Каверіна, 2013, с. 59). Тому в опері додається ще одна — третя «лінія Саломеї» — «Танець семи покривал», яка виконує важливе драматургічне завдання у розв'язанні конфлікту твору.

З приводу танцю Саломеї в опері Р. Штрауса існують дві протилежні точки зору. Прибічники першої вважали танцювальну сцену в опері дещо чужорідною, а музику вульгарною (Марек, 2002, с. 192), що являє собою декоративний вставний номер, доданий до партитури пізніше, доволі слабкий у музичному вирішенні, надуманий за ритмом (Цодоков, 2015, с. 7). Опонуюча сторона (Каверіна, 2013, с. 72) вважала танець дотичним музичній драматургії опери, таким, що розкриває історію трагічного кохання головної героїні. Сам композитор (Штраус, 1975, с. 187) визнавав танець важливим компонентом у драматургічному вирішенні оперного твору, який він разом із заключною сценою написав одним із перших. Думка Р. Штрауса про первісний музичний задум образу танцю, який сприяв подальшому написанню опери, дозволяє вважати його органічним, невід'ємним від дії складником, який не міг бути штучно доданим пізніше до партитури. Характер виконання цієї сцени

композитор уявляв як східний танець, більш серйозний і розмірений, цілком благопристойний, за можливості виконуваний на одному місці, ніби на молитовному килимі, з прикінцевим оргіастичним піднесенням для забезпечення динамічної виразності заключної арії Саломеї з фінальним екстазом (Цодоков, 2015, с. 8).

Працюючи над темою танцю, композитор написав музику для технічно складної хореографічної партії від початку вважаючи, що оперну співачку в цій сцені замінить дублерка — професійна балерина. Так і відбувалося під час перших вистав. Але різкий контраст між вокальним і пластично-хореографічним вирішенням партії-ролі двома виконавицями призвів до необхідності поєднання обох утілень в одній особі, що стало дуже нелегким випробовуванням для режисерів, балетмейстерів і співачок, враховуючи майже дев'ятихвилинну тривалість сцени. А це спонукало пошук нових синтетичних засобів виразності вирішення «Танцю семи покривал», спираючись на його концептуальне бачення композитором й відображене в особливостях музичної драматургії даного ключового епізоду опери.

Для запобігання режисерсько-балетмейстерських та виконавських похибок у трактуванні танцю Саломеї доцільно визначити його характерні ознаки в контексті історичного моделювання придворних розваг стародавнього Сходу, екстраполюючи їх на сучасні можливості оперної сцени. За свідченням історичних джерел, що лягли в основу монументальної праці С.Худекова(2009), у палацах заможних іудеїв часто-густо виступали єгипетські танцівниці – альмеї та гавазі, які кочували по різних державах, розважаючи своїм мистецтвом бенкетуючих багатіїв. Цілком ймовірно, що вони виступали і при дворі тетрарха Ірода, де їх мистецтвом могла захопитись присутня там Саломея, наслідуючи рухи танцівниць із Єгипту, оскільки відомості про наявність світських танцювальних шкіл у стародавній Іудеї відсутні. В Іудеї, як і в Єгипті, при храмах навчали майбутніх жриць мистецтву священних ритуально-обрядових танців, які неможливо було виконувати у будь-яких інших, тим паче дозвіллевих ситуаціях. У стародавньому Єгипті, на відміну від Іудеї, існували ще й корпорації альмей,

які готували танцівниць для придворних розваг фараона та його найближчого оточення.

Виходячи з композиторських ремарок про характер танцю Саломеї, спираючись на аналіз музичної драматургії сцени, можна провести аналогію між «Танцем семи покривал» та танцями альмей і гавазі. І хоча останні за стилем свого виконання були антагоністами, цілком ймовірний їх синтез у відображенні психологічних протиріч образу головної героїні при вирішенні її емоційних зламів.

Альмеї ще з часів фараонів вважалися «ученими», освіченими танцівницями, які досконало вивчали музику, обов'язково володіли звучним голосом, були обізнаними з різноманітними поетичними творами. Альмеї створювали дійства на історичну тематику з сивої давнини, розкриваючи їх зміст у співі та танці. У стародавні часи ні одне свято не обходилося без альмей. Під час трапези їх розташовували на особливій трибуні, де вони співали під акомпанемент музичних інструментів. Після її завершення вони спускалися до гостей та презентували їм хореографічні видовища. «“Таїнства любові” служили провідною основою при виконанні ними в мімічній формі цілих сцен із повсякденного життя. Гнучкістю тіла вони передавали найживіші відчуття, які, однак, не повинні були порушувати ані грації, ані загальної гармонії всього корпусу» (Худєков, 2009, с. 48).

Один із мандрівників початку ХХ століття так описував танець альмей часів Гомера, який він побачив у Луксорі. «Вона виконувала справжній танець альмей: у ньому всі па були проробленими за давніми традиціями та узгодженими з античними позами і рухами. Схожа на змію, альмея корчилася, звивалася та згиналася. Вона хиталася під тягарем пристрасних відчуттів. По закінченні танцю, знаходячись вже у стані знесилення, вона кидалася на коліна то до одного, то до другого із присутніх, набуваючи поз, що б'ють по нервах та роздражнюють. Усі рухи цієї жінки були цілковито художніми та не викликали того відразливого почуття, що відчувається при спогляданні артисток, які мандрують по трактирах міст середземноморського узбережжя, які варті жалю,

продаючись за копійки» (Худеков, 2009, сс. 49–50).

Під час виступу альмея оголяла верхню частину свого тіла, залишаючись у спідниці або шароварах та з прикрасами на грудях. Виконуючи «Танець живота», вона стояла непохитно на одному місці, то піднімаючи очі догори, то опускаючи їх донизу, симулюючи пізнану насолоду. Ноги її і корпус тремтіли від любовної жаги, надаючи можливість глядачам чоловічої статі отримати естетичне задоволення, втамувати своє лібідо. За стилем виконання танці альмей тяжіли до високохудожньої еротики, демонструючи найсуттєвіші рухи, пози, жести в естетично-прекрасних формах, що сприяло задоволенню любовних переживань глядачів, не провокуючи їх до нищих вчинків. Еротика — за визначенням психолога Е.Шпрангера (2003, с. 501) — естетична любов, при якій тіло людини сприймається як вияв душі.

Танці гавазі були повною протилежністю танцям альмей і вважалися сороміцькими. Їх характер виконання був занадто відвертим. Враження мандрівників від їх перегляду були неприховано фізіологічними: «Спочатку рухаються повільно, потім ритм збільшується; пози набувають зухвалості і насолода пристрастю передається виразною мімікою, жестами, позами. Танцівниця не соромиться, виказуючи свою плотську жагу так пристрастно, що під кінець вона падає в любовному трансі» (Худеков, 2009, сс. 55–56). Під час танцю гавазі скидали з себе одяг, залишаючись повністю нагими, виконуючи грудями обертально-коливальні, оголеним животом — різноманітні хвилеподібні рухи, крутячи стегнами праворуч і ліворуч, потрушуючи причепленою до середини лона китицею. За стилем виконання танці гавазі тяжіли до неприхованої порнографії, демонструючи відверто тілесні хтиві рухи, пози, жести в брутально-зухвалих формах, провокуючих на низькі думки та вчинки.

Екстраполуючи отриману інформацію на танець Саломеї в опері, можна зробити деякі припущення з приводу його вигляду в контексті музичної драматургії сцени та ремарок композитора. За характером просування, окрім початку танцю з виходом Саломеї, він повинен виконуватися на обмеженому майданчику. По-перше, це відповідає баченню композитора: східний танець, по-

можливості, на одному місці, ніби на молитовному килимі. По-друге, за характером виконання у східних танцях пріоритет надається рухам рук і корпусу, ноги тільки «акомпанують» їм у доволі обмеженому просторі. У європейській танцювальній культурі, навпаки, домінують рухи ніг з активним просуванням у просторі, руки і корпус тільки «акомпанують» їм.

Для більш глибокого розкриття психологічного стану Саломеї під час танцю можливе незначне її просування на майданчику між тронем Ірода та цистерною, в якій ув'язнений Іоканаан. Це відповідатиме поступовому розвитку музичної драматургії сцени, в якій, по суті, розкривається історія трагічного кохання царівни, психологічний злам в її душі за нехтування першими любовними почуттями, що підсвідомо приводить Саломею до думки помсти і покарання кривдника, використовуючи пристрасть Ірода. Характер танцю — за баченням композитора — серйозний, розмірений, благопристойний. Саме такій характеристиці відповідає танець альмей, який і домінує у більшій частині сцени. Але ремарка Р. Штрауса — наприкінці танцю — «оргіастичний підйом» — говорить про можливість застосування у заключній частині сцени танцю гавазі — неприхованого тілесного плотського зваблення Ірода задля досягнення Саломеєю своєї потаємної мети.

Для композиційного моделювання хореографії сцени в контексті її музичної драматургії необхідно скласти психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які допоможуть визначити дотичні пластичні засоби виразності, котрі відповідатимуть характеру сценічного спілкування персонажів як впродовж театрального дійства, так і у цій його частині.

Аналіз мотивації дій Саломеї загалом та у різних частинах композиції танцю зокрема доцільно провести, спираючись на вікові психолого-фізіологічні особливості героїні (Абрамова, 2003, сс. 546–550). Даний вік (13–17 рр.) характеризує мрійливість, задумливість, спонтанну закоханість в особу протилежної статі, що виявляється у створенні статевих фетишів. У цей час особистість відчуває підвищену чутливість до запахів, у неї загострюється сприйняття кольорів, голосу як фактору душевних хвилювань. Спостерігається

захопленість новими почуттями та переживаннями, потяг до яскравого, бурхливого в особистих стосунках. Водночас віку Саломеї притаманний переломний характер душевного стану; підвищене, не завжди контрольоване збудження, що іноді приводить до підсвідомих несподіваних вчинків; немотивоване почуття сорому, неймовірна уразливість, особливо за обставин привселюдних образ. У особистості виразно проявляються ознаки максималізму, що у деяких випадках можуть перейти у фанатизм з категоричним і радикальним вирішенням світоглядних проблем, «руйнуванням» будь-яких авторитетів як психологічною потребою, передумовою власного морального пошуку. У ряді випадків особи даного віку здатні тішитися своїми нещастями, якщо вони несуть з собою відчуття подолання перепон, неординарності у житті, можливості виокремлення своєї особистості з оточуючого середовища.

Щодо з'ясування природи хворобливого любовного інтересу та потягу Саломеї до постаті Пророка є пояснення теологів, які спираються на багатовікові спостереження цього явища з визначенням шляхів його подолання задля запобігання негативних наслідків для обох сторін. За трактуванням теологів (Бесіда Н. Горшкової з архімандритом Маркелом, 2017, с. 20) проблема закоханості у монахів та священнослужителів існує з давніх-давен. Дівчат та жінок, які зазнавали таких почуттів, називали рясофілками. Коли людина залишається наодинці зі своїми проблемами, вона шукає душевного заспокоєння у спілкуванні з пастирем, мимоволі захоплюючись його зовнішністю, голосом, достоїнствами. Церква радить рішуче боротися з означеними проявами, оскільки усе аморальне починається на рівні помислів, а потім людина все глибше і глибше провалюється у трясовину гріховності. Особистість, у якої немає мотивації для обмеження себе, переборення гріховних помислів, нерідко втрачає розум. Якщо вона не обмежує себе ні в чому, то неминуче стає жорсткою, незворушною, нездатною до співчуття, співраді. Коли людина зациклена на власній персоні, особистих бажаннях, вона стає хворою та небезпечною для спільноти.

Психологічні особливості віку Саломеї та церковні роз'яснення щодо

явища рясофільства дозволяють глибше збагнути й логічно обґрунтувати мотивації вчинків царівни іудейської у різних життєвих обставинах. Стає зрозумілим загострене сприйняття Саломеєю зовнішності Пророка («ти прекрасний»), його очей («вони подібні чорним озерам»), тіла («воно біле, немов лілії, <...> як сніг, <...> як слонова кістка»), волосся («воно подібне гронам чорного винограду»), уст («вони подібні гранату»), його голосу («твій голос п'янить мене»), запаху («він, мов кадильниця, що сходить дивними ароматами»), які характеризують її першу романтичну закоханість у людину-пастиря («я покохала тебе», «я жадаю твоєї краси», «я поцілую твої уста»). Водночас смертельна образа за нехтування її першим почуттям до Пророка як до чоловіка приводить головну героїню до несподіваного й непереборного бажання «зруйнувати» його авторитет, помститися, досягти своєї мети — задовольнити пристрасть до предмету любові, навіть, ціною смерті останнього. Тому лірико-поетичні порівняння зовнішніх рис Пророка набувають в устах ображеної та розгніваної Саломеї загрозливо-негативних характеристик: «твої очі жахливі, <...> вони як чорні дірки», «твое тіло відразливе, <...> воно схоже на тіло прокаженого», «твое волосся страхітливе, <...> воно схоже на клубок чорних змій». Такі метаморфози у настрої царівни свідчать про її глибоку душевну травму і обґрунтовують трансформацію образу головної героїні з лірико-романтичного до загострено-драматичного з переходом у трагічний, що неодмінно повинно бути відображено в хореографічній інтерпретації танцю.

На жаль, Саломея не змогла самотужки справитися зі своїми почуттями, і ніхто із оточуючих не допоміг їй розв'язати нагальну психологічну проблему. Привселюдно ображена («ти говорив зі мною, царівною Іудейською, як з розпусницею»), можливо, знаходячись у хворобливому стані тимчасового помутніння розуму, Саломея йде на тяжкий, згубний для її душі та особистості вчинок — поцілувати уста Пророка, якщо не живого, то мертвого. «Я поцілую твої уста, <...> я укушу їх зубами, як стиглий плід», «я прагну твого тіла», «ані вино, ані плоди не вгамують моєї пристрасті» — ці передостанні фрази Саломеї говорять про неадекватність головної героїні в оцінці своїх дій, неспроможність

її психіки витримати глибоке душевне потрясіння. Вважаючи головною причиною нехтування її почуттями відмову Пророка побачити її («ти закрив обличчя словами і прокльонами») Саломея щиросердно вважала: якби він її угледів, то неодмінно покохав би, бо «... таїна любові більше, ніж таїна смерті. Тільки любов має значення». Такими були останні думки головної героїні в момент душевного прояснення перед загибеллю. Увесь цей спектр душевних переживань Саломеї повинен знайти своє відображення у пластично-хореографічному вирішенні сцени як передбачення трагічної розв'язки сюжету.

У вирішенні хореографічної драматургії танцювальної сцени в контексті музичної неабияке значення мають психологічні портрети Іоканаана, Ірода та Іродіади, які хоч і не є безпосередніми учасниками танцю, але їх реакція на ті чи інші дії Саломеї, її візуалізовані марення та думки дуже важливі для композиційної побудови номеру.

На перший погляд, образ Іоканаана в опері вирішений скупко, однопланово, аскетично, як образ релігійного фанатика, що лякає усіх своїми страхітливими пророцтвами. Але, як і усі люди, створені з плоті і крові, відлюдники так само піддаються спокусам. Заради їхнього подолання вони віддаляються від мирської метушні, усамітнюються, ведуть праведний аскетичний спосіб життя, вгамовуючи свої тілесні бажання молитвою та суворими обмеженнями, що пригнічують плоть. Коли до праведника, як до пастиря, звертаються за розрадою, він знаходить потрібні слова, щоб вгамувати душевний біль людини, допомогти їй пережити горе, печаль. Якщо проаналізувати думки різних персонажів з приводу слів і дій Іоканаана, то вимальовується доволі неординарний психологічний образ Пророка. Перші протиріччя в його сприйнятті вже виникають при аналізі розмови двох солдат. Один з них вважає, що Пророк верзе якусь нісенітницю, тому треба заставити його замовкнути. Інший, погоджуючись, що його пророцтва страшні та незрозумілі, водночас вважає Іоканаана ввічливою, вдячною, святою людиною, у якої, не дивлячись на її молодість, багато прихильників і учнів. Доповнює цю характеристику перше враження Саломеї від зустрічі з Пророком: «Він такий худий <...>. Я впевнена,

що він такий же чистий, як місяць». Якось не вписується в образ релігійного фанатика і лексична конструкція звернення Іоканаана до молодого сирійця з запитанням, що за жінка дивиться на нього своїми золотавими очима з-під визолочених вій? І тут же, ніби схаменувшись, зовсім інше лексично-категоричне завершення фрази: «Я не хочу знати, хто вона... Хай вона піде». Характер даного звернення може говорити про душевний неспокій відлюдника від свого мимовільного, підсвідомого, чоловічого інтересу до дівчини, виявленого у поетичній формі, та спробу його подолання різкою відповіддю. «Випадає» з образу релігійного фанатика і стилістична форма спроб Іоканаана навести на розум молоду рясофілку, непокоячись за її душевний стан. Предтеча багаторазово намовляє царівну знайти Того, хто приходить до усіх нужденних, і просити Його про відпущення гріхів, перш ніж проклинає її за настійливі бажання поцілувати уста Пророка. Складається враження, що тільки вичерпавши усі можливості вмовлянь Саломеї змінити спосіб життя, використати достойно свій потенціал, Іоканаан починає рішуче боротися з проявами рясофільства прокльонами та відмовою у подальшому спілкуванні. Спираючись на цей аналіз, автор статті вважає, що пластично-сценічне втілення образу Іоканаана потребує більш глибокого психологічного осмислення.

Немаловажним для композиційної розробки танцювальної сцени вважається і психологічний портрет тетрарха Ірода, який давно переступив межу моральності та своїми діями став каталізатором трагічної розв'язки біблійного сюжету, відображеного в опері. Братовбивця, старий розпусник, сластолюбець, він, не соромлячись, домагається прихильності власної падчерки за присутності її матері — своєї жінки. Перше враження про Ірода вже складається з розмови каппадокійця і солдата, з якої стає зрозумілим, яким чином тетрарх одружився на жінці свого старшого брата, порушивши моральні забобони, вступивши в кровозмішний шлюб. Заради влади та задоволення своєї пристрасті він дванадцять років протримав брата у цистерні-в'язниці, сподіваючись на його природну смерть. Але, не дочекавшись, велів кату придушити його, не боячись покарання за вбивство, надавши тому перстень смерті. Ступінь ницості його

мислення характеризує порівняльний аналіз різного сприйняття вигляду місяця ним і Саломеєю. Саломея сприймає місяць як чистий, холодний, прекрасний своєю незайманою красою, який не дозволяє нікому осквернити себе, не віддаючись людям, як деякі богині. У Ірода місяць асоціюється з божевільною, п'яною, нагою жінкою, яка, вештаючись повсюди, шукає собі коханців. Не менш огидними виглядають його сластолюбні залищання до падчерки: він дивиться на неї своїми масними очима; бажає випити вина з чаші, якої торкалися її яскраво-червоні губки; доїсти фрукти з відбитками її маленьких зубок. Він, навіть, недвозначно пропонує Саломеї присісти поряд з ним, уступаючи престол своєї жінки — її матері, домагаючись прихильності царівни. Зрозуміло, що такі прилюбні залищання викликали у Саломеї ледь приховану відразу. Тому її несподівана згода потішити старого еротомана чуттєвим танцем, використовуючи його як засіб досягнення прихованої мети — помсти Іоканаану за знехтуване почуття, тільки загострює драматургічне завдання хореографічного вирішення сцени.

І, насамкінець, психологічний портрет Іродіади, гріховної подруги і дружини сластолюбного тетрарха, яка відіграє важливу роль у п'єсі О. Уайльда та, на жаль, відійшла на другий план в опері Р. Штрауса. На відміну від уайльдівського трактування її образу як чуттєвої, ображеної жінки, що страждає, в опері Іродіада постає одіозно-агресивною, жадібною, позбавленою будь-яких ідеалів особою, безхарактерною, безбарвною (Неболюбова, 2015, с. 43). Але якщо проаналізувати усі ключові події, які безпосередньо передують танцю та відбуваються одразу після нього, складається враження, що основним натхненником вбивства Іоканаана була Іродіада. Вона належить до того типу людей, які звикли вирішувати свої проблеми чужими руками. Подібно сірому кардиналу вона чітко розраховує можливий хід подій на багато кроків уперед та, вміло маніпулюючи людьми, як ляльковик маріонетками, поступово приводить їх до прийняття необхідного для неї рішення. Бачачи нездоровий інтерес свого чоловіка до падчерки як до жінки, розуміючи, що у будь-який час він може замінити її на престолі Саломеєю, Іродіада, як досвідчена інтриганка, починає

свою гру не на життя, а на смерть. Вдало маніпулюючи тетрархом, забороняючи сп'яніло-впертому чоловіку пристрасно дивитися на її дочку, вона влучно спровокувала розпаленого Ірода необачно дати слово при гостях і представниках Риму виконати будь-яку забаганку Саломеї в нагороду за танець. Побачивши дочку у збудженому стані неподалік в'язниці Іконаана, Іродіада підсвідомо відчула характер їх можливого спілкування. Розуміючи, на що здатна ображена жінка, тим більше аристократичного походження, вона інтуїтивно могла передбачити, яку нагороду може запросити її донька за свій танець. І хоча формально цариця забороняла Саломеї танцювати перед Іродом, але вона не могла не усвідомлювати, що та вчинить по-своєму, керуючись, насамперед, власними інтересами. Коли після танцю Ірод почав умовляти Саломею звільнити його від страшної клятви, дізнавшись про її ціну, Іродіада внутрішньо потішалася над чоловіком, зневажаючи його за боягузтво та нерішучість. Вимагаючи від Ірода виконання обіцянки, вона одночасно підбурює Саломею не уступати тетрарху, не відмовлятися від свого вибору, тим самим спритно маніпулюючи ними обома. Коли Ірод, знесилений словесною боротьбою з двома жінками одночасно, зрештою поступився, погодившись виконати клятву, Іродіада першою зняла з руки тетрарха перстень смерті, передавши його через солдата катові. У підсумку від загибелі Іоканаана виграла одна Іродіада: позбулася Пророка, який її привселюдно проклинав; усунула можливу суперницю, хоча і дочку; зайвий раз вказала Іроду на його місце, підкоривши тетрарха своїй волі. Цілком ймовірно, що роль Іродіади у сценічному вирішенні опери загалом й танцювальної сцени зокрема більш важлива і потребує значно глибшого осмислення.

Важливість танцювальної сцени у прикінцевому розв'язанні конфлікту оперного твору спонукає необхідність ґрунтовної розробки її архітектоніки, в якій повинні органічно поєднуватися всі основні складові композиційної побудови хореографії номеру: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Оскільки танець Саломеї є своєрідною історією її трагічного кохання, можна змоделювати розвиток подій по частинах його композиційної побудови в

контексті музичної драматургії сцени.

Експозиція танцю стрімка у музичному відношенні та надає можливість представити героїню, сповнену суперечливих почуттів після знехтування Іоканааном її коханням, як жінку, обурену жагою помсти. Характер танцю — динамічний, нервовий, близький до експресіоністичного.

У зав'язці музична тема змінюється на спокійний, розмірений, з нотками просвітлення характер, що звертає увагу глядача на початок історії: першу зустріч царівни з Пророком, її зацікавленість його особистістю, яка поступово переростає у закоханість з першими ознаками сексуального потягу та породжує риси майбутнього конфлікту. Характер танцю — лірико-романтичний, майже цнотливий, з поступовим переходом до лірико-драматичного.

У розвитку дії музика поступово набуває драматизму, який повільно зростає по висхідній. Ступеневий розвиток музичної драматургії свідчить про непростий характер спілкування Саломеї, яку охоплюють пристрасті, з Іоканааном, який умовляє юну царівну не піддаватися чуттєвим спокусам. Водночас у музиці цього компоненту архітектоніки танцю є умисні спади, які ніби-то повертають назад з метою накопичення засобів виразності для наступного її злету на більш високий ступінь. Вони ніби візуалізують спроби юної Саломеї повернутися до більш духовного спілкування з Пророком. Але під впливом суперечливих емоцій з наростанням музичної драматургії характер спілкування набуває загрозливих ознак конфлікту з прокльонами хтивої царівни, вирішення якого Саломея знаходить у бажанні помститися та досягти своєї мети у будь-який спосіб. Характер танцю з лірико-драматичного перетворюється на драматичний з окресленням еротичної стилістики.

Кульмінація — вершина музично-хореографічної дії, де вирішується конфлікт. Ступеневе зростання музичної драматургії досягає найвищої позначки і триває всього лише декілька тактів. Але саме у цей момент відбувається психологічний злам у душі Саломеї з прийняттям жахливого рішення — поцілувати уста Пророка всупереч його волі, нехай навіть мертвого. Характер танцю — поривчастий, експансивний, з чітким переходом від еротичного до

вакхічного.

Розв'язка — логічне завершення музично-хореографічної дії, є своєрідним підсумком подій, що відбувалися на сцені. Музична драматургія знову набуває стрімкого розвитку з окресленням теми зваблення Ірода, ніби скидаючи останню — сьому ризу сорому. Оргіастичний характер музики спонукає відповідний вакхічний стиль танцю із хтивими, визивними позами, жестами, рухами, які спровокують Ірода заради чуттєвого задоволення прийняти жахливе рішення — відтяти голову Пророку. Розв'язка танцю повинна стати своєрідним містком до останньої сцени опери — заключного монологу Саломеї.

За визначеною архітектонікою танцювальних подій найбільш вдалим сценічним вирішенням, на думку автора дослідження, є постановка «Саломеї» Р. Штрауса в Нідерландській опері, здійснена режисером Іво ван Хове у 2017 році. І хоча він трактував оперу не як міфологічну, а реальну історію про сучасних людей, але переніс стародавні події у сьогодення, їх вирішення в постмодерновій, неосинкретичній стилістиці було доречним завдяки вдало знайденим режисерським прийомам. Одним із них був відеосупровід уявної любовної сцени Саломеї та Іоканаана, що уособлював її марення під час зваблювального танцю перед Іродом. Водночас хореографічне вирішення розвитку подій було недостатньо концептуально розробленим, малозмістовним, що приводило часом до втрати темпоритму вистави і партії-ролі. Але в цілому режисерська версія вистави співпала з експресіоністичним характером задуму композитора та явила собою вдалий зразок переосмислення опери доби модерну в постмодерновій театральній естетиці.

Висновки.

1. Порівняльний аналіз лібрето опери з драмою О. Уайльда дозволив виявити відмінності у вирішенні образу головної героїні: у драмі — дві ключові «лінії Саломеї», що розкривають теми пристрасті та помсти; в лібрето — три з додаванням «Танцю семи покривал», який концептуально підводить до завершення історію трагічного кохання юної царівни і виконує важливе драматургічне завдання у фіналі опери.

2. Музична драматургія «Танцю семи покривал» в опері Р. Штрауса «Саломея» є своєрідним уособленням історії трагічного кохання юної царівни до Пророка Іоканаана, важливою складовою цілісного твору, написаною, за свідченням композитора, однією із перших, а не штучно доданою пізніше за думкою опонентів.

3. На характер розваг при дворі тетрарха Ірода могла здійснити вплив єгипетська танцювальна культура альмей і гавазі, які кочували по різних державах, розважаючи своїм мистецтвом багатіїв та простий люд. Стилїстика танців альмей передбачала демонстрацію високохудожньої еротики, танців гавазі — вакхічне зваблення. У танцювальній сцені можливе поєднання цих двох протилежних зразків у контексті вирішення музичної драматургії номеру.

4. На підставі аналізу музичної драматургії оперного твору, літературних та іконографічних джерел були складені психологічні портрети Саломеї, Іоканаана, Ірода та Іродіади, які безпосередньо або опосередковано впливають на характер видозмін в архітектоніці танцювальної сцени, особливості її інтерпретації.

5. Спираючись на результати означеного аналізу, був з'ясований контент ключових аспектів архітектоніки танцювальної сцени, що став відображенням змін емоційного стану головної героїні, її психологічного зламу. Розподіл контенту за визначеними частинами музичної драматургії (експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією, розв'язкою) дозволив окреслити дотичність характеру виконання танцю в кожній складовій. Співставлення результатів дослідження із сучасними втіленнями танцювальної сцени в опері свідчать про їх часткову відповідність. Разом з тим вони дозволяють визначити проблеми зі сценічним вирішенням частини музичної драматургії, пов'язаної з розвитком дії, її ступеневим зростанням, що потребує подальших досліджень означеної проблематики.

Перспективи подальших розвідок... Подальші комплексні міжгалузеві дослідження концепту архітектоніки танцювальної сцени в опері Р. Штрауса «Саломея» крізь призму новітніх досягнень у сфері музичного театру

сприятимуть більш повному та драматургічно обґрунтованому наповненню кожної її складової синтезованими засобами сценічної виразності, що тяжіють до неосинкретизму, задля розвитку сюжетної лінії та забезпечення художньої цілісності вистави.

Список використаної літератури і джерел

1. Абрамова, Г. С., 2003. Основные психологические новообразования человека в возрасте 13–17 лет. В кн.: *Возрастная психология. 4-е изд.* Москва: Академический проект, сс.546–550.
2. Каверіна, Л., 2013. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 106: Культурологічні аспекти сучасного музичного дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної*, сс.55–78.
3. Касьянова, О., 2021. «Танець семи покривал» з драми Оскара Уайльда «Саломея» в режисерських інтерпретаціях доби модерну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1 (50)*, сс.117–132.
4. Марек, Дж., 2002. *Рихард Штраус. Последний романтик.* Москва: Центрполиграф.
5. Микеладзе, Г. В., 1991. *О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса.* Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва: ГИТИС.
6. Неболюбова, Л. С., 2015. «Саломея» Рихарда Штрауса: на перепутьях парадокса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1 (26)*, сс.34–48.
7. Орджоникидзе, Г., 1984. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере). *Музыкальный современник, 5*, сс.214–245.
8. Почему нельзя?, 2017. Беседа Н. Горшковой с духовником Киевских духовных школ, преподавателем аскетике, архимандритом Маркелом (Павуком). *Аргументы недели, 9 (433)*, с.20.
9. Уайльд, О., 2010. *Саломея. Драма.* Москва: Фортуна ЭЛ.
10. Худяков, С. Н., 2009. *Всеобщая история танца.* Москва: Эксмо.
11. Цодоков, Е., 2015. «Саломея» Р. Штрауса. Режим доступа: <<http://www.belcanto.ru/saljme/html>> [дата обращения: 15.02.2015.]
12. Шпрангер, Э., 2003. Эротика и сексуальность в юношеском возрасте. В кн.: *Возрастная психология: Детство, отрочество, юность.* Москва: Академия, сс.500–506.
13. Штраус, Р., 1975. Саломея. В кн.: *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы.* Москва: Музыка, сс.186–188.
14. Штраус, Р., 2008. Саломея. В кн.: *Опера. 123 либретто.* Санкт-Петербург: Композитор, сс.269–270.

References

1. Abramova, G., 2003. The main psychological neoplasms of a person aged 13–17 years. In: *Vozrastnaja psihologija. 4-e izd.* [Age psychology. 4th ed.]. Moskva: Akademicheskij proekt, pp.546–550.
2. Kaverina, L., 2013. Opera «Salomeia» R. Shtrausa (do problemy osobystosti ta kharakteru) [Opera "Salome" by R. Strauss (on the problem of personality and character)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 106: Kulturolohichni aspekty suchasnoho muzychnoho dyskursu. Pamiati Liudmyly Kostiantynivny Kaverinoi*, pp.55–78.
3. Kasyanova, O., 2021. «Tanets semy pokryval» z dramy Oskara Uailda «Salomeia» v rezhyserskykh interpretatsiiakh doby modern ["Dance of the Seven Veils" from Oscar Wilde's drama "Salome" in the director's interpretations of the modern era]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 1 (50)*, pp.117–132.
4. Marek, Dzh., 2002. *Rikhard Shtraus. Poslednii romantik* [Richard Strauss. The last

romantic]. Moskva: Tsentrpoligraf.

5. Mikeladze, G., 1991. *On some trends in the musical theater of Richard Strauss*. Ph.D. in Art Criticism. Moskva: GITIS.

6. Neboliubova, L. S., 2015. «Salomeia» Rikharda Shtrausa: na pereputtiakh paradoksa ["Salome" by Richard Strauss: at the crossroads of paradox]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (26), pp.34–48.

7. Ordzhonikidze, G., 1984. «Salomeya» i «Elektra» Rikharda Shtrausa (k probleme ekmpressionizma v opere) ["Salome" and "Electra" by Richard Strauss (on the problem of expressionism in opera)]. *Muzykal'nyj sovremennik*, 5, pp.214–245.

8. Pochemu nel'zya?, 2017. Beseda N. Gorshkovoї s dukhovnikom Kievskikh dukhovnykh shkol, prepodavatelem asketiki, arhimandritom Markelom (Pavukom) [Conversation between N. Gorshkova and the spiritual father of Kiev theological schools, the teacher of asceticism, Archimndrit Markel (Pavuk)]. *Argumenty nedeli*, 9 (433), p.20.

9. Uajl'd, O., 2010. *Salomeja. Drama* [Salome. Drama]. Moskva: Fortuna EL.

10. Khudekov, S. N., 2009. *Vseobshhaja istorija tanca* [General history of dance]. Moskva: Eksmo.

11. Tsodokov, E., 2015. "Salome" by R. Strauss. Available at: <http://www.belcanto.ru/saljme/html> [accessed: 15 February 2015].

12. Shpranger, E., 2003. Erotika i seksual'nost' v yunosheskom vozraste. In: *Vozrastnaya psikhologiya: Detstvo, otrochestvo, yunost'* [Developmental psychology: Childhood, adolescence, adolescence]. Moskva: Akademiya, pp.500–506.

13. Shtraus, R., 1975. Salomeja. In: *Zarubezhnaja muzyka XX veka. Materialy i dokumenty* [Foreign music of the twentieth century. Materials and documents]. Moskva: Muzyka, pp.186–188.

14. Shtraus, R., 2008. Salomeja. In: *Opera. 123 libretto* [Opera. 123 libretto]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp.269–270.

OLENA KASYANOVA

ORCID ID: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine,

Candidate of Art Criticism,

Professor of Opera Training and Music Directing

at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

ARCHITECTONICS OF THE "DANCE OF THE SEVEN VEILS"

FROM RICHARD STRAUSS'S OPERA "SALOME"

THROUGH THE PRISM OF HISTORICAL RECONSTRUCTION

The phenomenon of the popularity of R. Strauss's opera "Salome" is explained through the prism of a new paradigm of performing arts, which is due to the rethinking of works of the modern era in the context of postmodern aesthetics. A comprehensive intersectional integrated analysis of musicological, iconographic, culturological, theological, social, psychological and physiological components of the work has been carried out. The methodology of key aspects of the research is determined: features of musical drama — genre-stylistic; content of ancient entertainments — historical and stylistic reconstruction; creation of psychological portraits of characters — system analysis; the concept of dance in opera is an interpretive method. The libretto of the opera is compared with O. Wilde's drama highlighting differences in the image of the main character: in the

drama — two "Salome lines", in the libretto — three with the addition of "Dance of the Seven Veils" as an important scene in the conflict, personifying the story of the tragic love of a young princess. The peculiarities of the musical drama of the dance scene in the opera are studied, two opposing points of view on its role and place in the score of the work, the thoughts of the composer R. Strauss on this subject are outlined. The nature of dance entertainment at the courts of ancient rulers, the specifics of the performance of dances "Almeh" and "Ghawazi", which could serve as a prototype of the "Dance of the Seven Veils" performed by princess Salome is described in the article. The stylistics of the "Almeh" dances included a demonstration of highly artistic eroticism, and the "Ghawazi" dances a Bacchic seduction. In the dance scene, it is possible to combine these opposite patterns in the context to solve the musical drama of the work. The psychological and physiological features of Salome's age are analyzed, her characteristic features are explained, which could elucidate the logic of the young princess's actions. Psychological portraits of Salome, Jochanaan, Herodes and Herodias have been made, which directly or indirectly influence the specifics of the interpretation of the dance scene. The key aspects of the architectonics of the specified scene, the content of its parts, the correspondence of the nature of the dance performance to their content are determined, which determines the scientific novelty of the research. The results of the research are compared with modern incarnations of the dance scene in the opera, their partial correspondence is revealed in four out of five parts of dance drama, except for the development of the action. In the latter, there is a loss of tempo due to the mismatch between the gradual growth and decline of the musical drama of the dance scene with its choreographic embodiment. The necessity of using the concept of different branches of knowledge to establish a holistic picture of events in this scene is proved. Prospects for research of the chosen issues through the prism of the latest achievements in the field of musical theater, the attraction of modern interpretations to neo-syncretism are predicted.

Keywords: Richard Strauss, opera "Salome", "Dance of the Seven Veils", musical drama, dance architecture.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2021

УДК 792.071.2.027:378]:[792.5(477):061.1ЄС
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251821

ІРИНА ДАЦЬ

ORCID iD: 0000-0003-3851-2047

народна артистка України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

irynadats@gmail.com

ФОРМАТ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Розглянуто необхідність пошуку вирішення проблеми підготовки музичних режисерів у незалежній Україні під впливом зміни парадигми театрального мистецтва. Визначено шляхи модернізації фахової освіти відповідно до стратегічного бачення ректором О. С. Тимошенком розвитку спеціалізації «музична режисура» в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Описано перспективні напрями підготовки режисера музичного театру в соціокультурних реаліях незалежної України. Передбачено перспективи їх подальших трансформацій в умовах євроінтеграції мистецьких і освітніх режисерських шкіл. Здійснено аналіз впливу соціокультурних викликів сьогодення на зміну парадигми театральної діяльності завдяки культурологічному підходу до вивчення мистецьких явищ. Розглянуто позитивні та негативні наслідки від такого впливу на модернізацію фахової підготовки музичних режисерів. З'ясовано, що позитивні результати від впливу соціокультурних викликів сьогодення на їх підготовку проявляються у зростанні фахової майстерності музичних режисерів завдяки виконанню спільних міжнародних проєктів, активізації пошуків інноваційних технологій в контексті конкурсно-фестивальної діяльності, обміну досягненнями у сфері музичного театру тощо. Виявлено негативні наслідки від впливу соціокультурних викликів сьогодення на фахову підготовку музичних режисерів, до яких слід віднести зменшення вітчизняного репертуару порівняно із зарубіжним, часткову втрату самобутності національних мистецьких та освітніх шкіл, зміну ціннісних орієнтацій із дозвільно-пізнавальної на розважально-гедоністичну, створення художніх вистав як шоу-ринкового споживацького продукту. Спрогнозовано перспективи подальших досліджень, пов'язаних з аналізом світових режисерсько-освітніх систем, творчого та педагогічного доробку знакових постатей музичного театру, їх екстраполяції на українські реалії. Доведено, що якісна підготовка фахівців музично-режисерської спрямованості потребує гармонізації української та європейської освітніх систем.

Ключові слова: *художня культура, музичний театр, мистецька освіта, модернізація, підготовка режисерів музичного театру.*

Постановка проблеми... Набуття Україною незалежності сприяло розширенню міжнародних контактів у різних сферах діяльності, її входженню в європейський культурний простір. Інтеграція українського музичного театру в європейський мистецький процес виявила кілька проблем у режисерській

практиці, пов'язаних із неможливістю опанувати зразки зарубіжного досвіду через відставання від світових тенденцій ще за радянських часів. Однак і сьогодні ці проблеми не набули вирішення, оскільки потребують ґрунтовного наукового осмислення, прийняття комплексних заходів у сфері репертуарної політики театрів та реформування мистецької освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вплив соціокультурних викликів сьогодення на видозміни у розвитку художньої культури і мистецтва став одним із ключових моментів сучасного наукового дискурсу. Проблеми розвитку сучасного мистецтва в контексті зміни парадигми художньої культури розглянуті А. Асояном (2016), етичним аспектам мистецтва в умовах глобалізації культури присвячене дослідження А. Зімбулі (2016), проблеми формування нової масової культури в умовах постмодернізму, її вплив на сучасне мистецтво досліджені А. Борисовою (2016). Комерційний аспект сучасного мистецтва як ринкової технології, моделі його просування на різні цільові аудиторії проаналізовані Г. Леонтьєвою (2016).

Метаморфози сучасного театрального мистецтва у новій парадигматиці художньої культури досліджувала Г. Віслова (2009), акцентуючи увагу на зміні ціннісних орієнтирів від «театру для людей» до споживацького «театру насолоди», ролі його технологічної модернізації відповідно до інноваційних досягнень науки і мистецтва. Особливості сучасної оперної режисури в контексті впливу масової культури на музичний театр розглядала І. Ветліцина (2014), аналізуючи різні форми популяризації жанру і співаків крізь призму шоу-бізнесу. Аналізу шляхів оновлення європейського оперного театру нового тисячоліття присвятила свою публікацію М. Черкашина-Губаренко (2008), визначаючи особистість лідера (диригента, режисера, сценографа тощо), здатного об'єднати зусилля творчого колективу навколо власного бачення реалізації художньо-цілісного видовища. Інноваціям і технологіям у сучасному мистецтві, їх ролі в режисерсько-сценографічному вирішенні вистав приділили увагу у своїй статті В. Бистрякова, А. Осадча, О. Пільгук (2017), запропонувавши багатовекторні концептуальні підходи в їх реалізації.

Різні аспекти модернізації мистецького навчання в контексті гармонізації європейських освітніх структур розглядали О. Антонюк (2009), О. Безгін (2018), О. Касьянова (2019), В. Матюхін (2009), В. Рожок (2018), А. Чебикін (2018) та інші, досліджуючи можливість адаптації видів мистецтва України до європейської системи. Усі автори були одноставними в думці про необхідність гармонійного поєднання найкращих здобутків освітньої практики зарубіжних країн із творчими досягненнями традиційної національної системи навчання.

Роль ректора-митця О. С. Тимошенка у формуванні стратегічного бачення підготовки режисера музичного театру в контексті соціокультурних реалій незалежної України висвітлена у публікаціях Т. Гусарчук (2020), С. Дичковського (2020), А. Шейко (2020), в яких проаналізована різнобічна діяльність академіка — керівника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Обрана проблематика потребує комплексного інтегративного дослідження на основі синтезу соціологічних, психолого-педагогічних, культурологічних, музикознавчих і театрознавчих аспектів формування підготовки режисерів музичного театру в контексті нової моделі освітньої діяльності.

Мета дослідження — визначити стратегічні напрями підготовки режисера музичного театру в соціокультурних реаліях незалежної України з прогнозуванням перспективи їх подальших трансформацій в умовах євроінтеграції мистецьких і освітніх режисерських шкіл.

Завдання дослідження:

1) проаналізувати ключові соціокультурні виклики сьогодення, що впливають на зміну парадигми театрального мистецтва і потребують модернізації фахової підготовки музичних режисерів;

2) визначити стратегічні напрямки формування системи навчання означених фахівців у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського крізь призму концептуального бачення ректора-митця О. С. Тимошенка;

3) окреслити шляхи модернізації підготовки фахівців з музичної режисури в контексті сучасних тенденцій розвитку театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження... Після розпаду Радянського Союзу і з набуттям Україною незалежності у вітчизняній художній культурі відбуваються складні процеси кардинального переосмислення естетичних підходів до творів мистецтва. Відмова від принципів соцреалізму з подекуди надмірною ідеологізацією означених творів дозволила українським митцям повернутися до різновекторних пошуків та експериментів, спираючись на світовий досвід музичної режисури. Налагодження міжнародного співробітництва між країнами відбувалося на тлі глобалізації культури, яка активізувала інтеграційні процеси у світовому музичному театрі, не оминувши й вітчизняні мистецькі установи.

Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів на український театр сприяв активному обміну інформацією та досягненнями між країнами у сфері оперного мистецтва; стрімкому зростанню майстерності композиторів, диригентів, режисерів, сценографів, балетмейстерів, виконавців на тлі широкого застосування новітніх арт-технологій; впровадженню міжнародних проєктів із залученням митців різних країн світу; участю вітчизняних майстрів у міжнародних фестивалях із пошуку нових перспективних формоутворень, режисерського концепту втілення вистав у традиційних та нетрадиційних локаціях тощо.

Водночас поряд із позитивними моментами означений вплив мав і негативні наслідки: невиправдано суттєве зменшення вітчизняного репертуару порівняно зі світовим; часткова втрата національної самобутності мистецької та освітньої шкіл; нерідко вульгаризована інтерпретація вистав усупереч задуму композитора, неврахування особливостей ментального сприйняття української нації; хибне розуміння необов'язковості професійної мистецької підготовки, що призводить до поверхневого, спрощеного втілення музичних творів тощо.

Доба високих технологій, що позначилася необхідністю обробки індивідуумом величезних потоків інформації, інтенсифікацією різних сфер виробничої діяльності, пришвидшенням темпоритмів життя, екологічними та іншими значущими проблемами, призвела до збільшення психологічного

навантаження на людину. Як наслідок, у потенційного глядача виникає бажання в релаксації на більш легкому, без складних драматичних колізій, яскравому видовищному матеріалі, що спонукає до широкого розповсюдження та популярності творів масової культури. Її тяжіння до естрадного шоу, цирку, епатажу, синкретичного поєднання різних жанрів і стилів мистецтва з новітніми арт-технологіями здійснюють значущий вплив на музичний театр.

Зміна парадигматики художньої культури спонукала появу нових естетичних підходів до творів театрального мистецтва. Їх надмірна комерціалізація призвела до зміни парадигми «театру для людей» на ринок культурних послуг, змістивши акценти з дозвіллево-виховного на споживацький елемент мистецької інституції. Зміна ціннісних орієнтацій художньої культури часто-густо проявляється у трансформації високого призначення театру — від ідеї розвитку гармонійної особистості на ідеологію насолоди і розваг. Як і 100 років тому, знизився етичний бар'єр до трактування творів, естетизуючи, а іноді й легалізуючи аморальність на театральній сцені.

Водночас з негативними проявами нової парадигматики в сучасному мистецтві спостерігаються й позитивні тенденції, спроможні відновити високе призначення театральної інституції, творчо переосмислити синтез науки, освіти, мистецтва і високих технологій. Застосування мультимедіаарту в художньому оформленні вистав, зростання його ролі в режисерських інтерпретаціях музичних творів ставить на порядок денний домінування сценографічного театру над режисерським. Тому тільки плідна співпраця всіх членів постановочної групи: диригента, режисера, сценографа, хормейстера, балетмейстера та інших, вироблення й узгодження ними загальної концепції втілення вистави дозволить створити цілісне художнє видовище з органічним поєднанням у ньому пізнавального й розважального компонентів.

Останнім часом спостерігається й тенденція розмежування театру на велику та малу сцени з різними завданнями і призначенням. Як правило, на великій сцені втілюються комерційні мистецькі проєкти — традиційні та модернові з обов'язковим доопрацюванням і вдосконаленням після пілотної

апробації на глядача. Мала сцена призначена для камерних творів, де відбуваються пошуки та експерименти новітніх режисерських підходів до втілення вистав у контексті постмодерністської естетики. З часом, пройшовши етап доопрацювання відповідно до реакції глядача, ці твори можуть поповнити поточний репертуар театру і стати комерційними проєктами.

Не менш важливою тенденцією сучасних втілень музичних вистав стало застосування не тільки традиційних (театральна сцена), але й нетрадиційних (архітектурний ансамбль, природний ландшафт, сцена на воді тощо) локацій. Ця тенденція більш характерна для оперних фестивалів, де йде пошук нових музично-театральних формоутворень і режисерського концепту втілення вистав у природному середовищі.

Аналіз розвитку музичного театру в контексті нової парадигматики художньої культури дозволяє констатувати необхідність реформування підготовки музичних режисерів, спроможних адекватно реагувати на соціокультурні виклики сьогодення, корегуючи їх негативні наслідки у своїй творчій діяльності.

Нині музичний театр потребує оперного режисера, обізнаного в усіх тонкощах своєї професії, який набув теоретичних знань, практичних умінь і компетентностей під час навчання у спеціалізованому мистецькому закладі вищої освіти. Але так було не завжди. Музична режисура як професія сформувалась лише у ХХ столітті. Однак як мистецтво режисура з'явилася ще за прадавніх часів, набуваючи під час еволюційних видозмін своїх характерних ознак.

Важливим моментом становлення професійної освіти у музично-театральній сфері стало створення музичних училищ, інститутів мистецтв, консерваторій та відкриття 1938 року в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського Оперної студії, яка стала справжнім театром, зважаючи на потужні мистецькі кадри. Поступово розширення кількості спеціальностей у Консерваторії надало можливість створити кафедру музичної режисури.

На початку 90-х років ХХ століття постала необхідність переосмислити

контент підготовки фахівців у мистецьких закладах, що спонукало до відкриття спеціальності «театральне мистецтво» зі спеціалізацією «музична режисура». До цього режисерські кадри для музичних (музично-драматичних, оперних, опереткових) театрів готували лише в Москві й Санкт-Петербурзі. В умовах незалежної України постала гостра необхідність створити кафедру відповідного спрямування. Ще у 60–80х роках ХХ століття відбулися експериментальні випуски музичних режисерів у Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (нині — Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), але повноцінну базу для підготовки музичного режисера мала лише Київська державна консерваторія з її Оперною студією та вокально-диригентським факультетом. Цю творчу й організаційну проблему вирішив ректор Олег Семенович Тимошенко, віднайшовши компетентні кадри, ресурси, визначивши стратегічні напрямки розвитку нової спеціалізації.

Враховуючи багаторічний досвід підготовки в Академії фахівців різних музичних спеціалізацій, їх інтегративні зв'язки у контексті освітньо-творчої діяльності, спрямовані на замкнений цикл виховання кадрів для музичних театрів та інших мистецьких інституцій, він екстраполював їх на нову спеціалізацію. У результаті було окреслено основний контент підготовки фахівців із музичної режисури, який передбачав синхронізацію змістової частини навчальних програм різних спеціалізацій. Ректором-митцем було запропоновано:

- ґрунтовне вивчення основних тенденцій розвитку світового музичного театру задля успішної інтеграції вітчизняних інституцій у міжнародну мистецьку спільноту;

- оволодіння провідними режисерськими системами світу, сучасним інноваційним доробком знакових постатей музичного театру, їх творче переосмислення відповідно до українських реалій;

- визначення основних положень концепції розвитку музично-режисерської освіти у новій світовій парадигматиці, її гармонізація з європейськими освітніми системами;

- окреслення концепту освітніх, педагогічних та навчальних технологій для забезпечення підготовки музичних режисерів за різними рівнями освіти;

- формування кадрового складу нової спеціалізації з мистецтвознавців-дослідників музичного театру, провідних режисерів-практиків із вагомим творчим й педагогічним доробком, їх оптимальне співвідношення за віком задля забезпечення освітньої, творчої, наукової, конкурсно-фестивальної діяльності кафедри;

- виховання талановитої молоді на підґрунті синтезу традицій і новацій вітчизняної та зарубіжної освітньо-мистецьких систем, підвищення її кваліфікації через асистентуру-стажування та аспірантуру Академії.

У 1997 році зусиллями творчого колективу на чолі з Олегом Семеновичем Тимошенком до кафедри оперної підготовки приєднали нову кафедру музичної режисури. Біля її витоків стояли: В. Курбанов, О. Кочкін, С. Сміян, Д. Гнатюк, пізніше були запрошені В. Лукашев, С. Шутько та інші. Вони розробили концептуально нові програми, створили кардинально новий напрям у музичному виші. За доби незалежності основними напрямками розвитку студента-режисера, окрім різнобічної фахової підготовки, стали світоглядна й філософська складові, розуміння історичних аспектів реального життя, які впливають на створення концептуальної моделі майбутньої постановки.

Підготовка режисерів музичного театру спочатку передбачала опанування фаховим аспектом спеціальності «театральне мистецтво» за освітньо-кваліфікаційним рівнем «спеціаліст». На межі ХХ–ХХІ століть абітурієнти спеціалізації «музична режисура» повинні були мати першу вищу професійну освіту (вокальну, інструментальну, диригентську, музикознавчу тощо), а також досвід роботи в театрах чи інших мистецьких установах. Тому ґрунтовна підготовка, досвід роботи в мистецьких колективах, збагачений зміст навчального процесу забезпечили високі результати у навчанні.

З відкриттям нової спеціалізації можливості Оперної студії значно розширюються, її сцена перетворюється на експериментальний стартовий майданчик, де талановитою молоддю здійснюються пошуки режисерських

рішень із урахуванням досягнень світового та вітчизняного музичного театру. Тут вперше побачили світло рампи оперні постановки випускників кафедри: І. Нестеренко — «Іоланта» П. Чайковського, Г. Тітової — «Директор театру» В. А. Моцарта, О. Сенька — «Палата №6» В. Зубицького, Л. Леванової — «Орфей і Евридіка» К. В. Глюка, В. Пальчикова — «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, Л. Канюки — оперета «Приборкання норавливої» В. Шабаліна та інші. Другим, не менш важливим у експериментуванні майданчиком, стала сцена Національної філармонії України, де пройшли апробацію на глядача постановки опер випускників Т. Зозулі — «Сестра Анжеліка» Дж. Пуччіні, І. Нестеренко — «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, М. Гамкала — «Поет» Л. Колодуба, І. Даць — автора дослідження — «Cosi fan tutti» В. А. Моцарта, «Іспанська година» М. Равеля, концерт-вистава «Шолом тобі, Шоломе» з Б. Ступкою у головній ролі та інші.

Співпраця з видатними режисерами-наставниками, опанування під їх проводом тонкощами професії, набуття навичок роботи з оркестром, солістами, хором, балетом, координація постановочно-репетиційного процесу з роботою технічних служб та допоміжних цехів сприяли ґрунтовній підготовці випускників до виконання майбутніх виробничих завдань у різних мистецьких установах.

Завдяки набутим професійним компетентностям перші випуски молодих режисерів були запрошені в музичні та музично-драматичні театри Києва, Харкова, Одеси, Львова, Дніпра, навчальні заклади та інші мистецькі інституції України.

Випускниця О. Камінська під художнім керівництвом професора В. Курбанова поставила на сцені Національної оперети України мюзикл «Софія Потоцька» О. Костіна та пізніше була запрошена на роботу в Хорватію.

І. Нестеренко, випускниця професора В. Лукашева, продовжила свій творчий шлях на посаді режисера в Національній філармонії України, одночасно здійснюючи вже більш масштабні постановки в оперних театрах: Харкова — «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Князь Ігор» О. Бородіна у співпраці зі своїм

наставником, «Богема» Дж. Пуччіні, «Черевички» П. Чайковського; Одеси — «Тоска» Дж. Пуччіні; в Національній опері України — ораторію-балет «Київські фрески» І. Карабиця; в Польщі, місто Щецин — літературно-музичну виставу «Заметіль» за О. Пушкіним і Г. Свиридовим. За свій вагомий творчий доробок вона була удостоєна почесного звання «заслужений діяч мистецтв України».

Н. Зеленіна, випускниця професора В. Курбанова, втілила свої постановки на оперних сценах Одеси — «Давайте делать оперу» Б. Бріттена, Дніпропетровська — «Теремок» І. Польського, Полтавського музично-драматичного театру – мюзикл «Сестра Керрі» Р. Паулса. Завершивши навчання в аспірантурі Академії, вона захистила дисертацію та стала кандидатом мистецтвознавства.

Л. Канюка, випускниця професора В. Лукашева, працюючи солісткою Київського муніципального академічного театру опери та балету (нині Київська опера), була режисером із вводу виконавців у вистави поточного репертуару. Одночасно як режисер-постановник втілила оперу «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, яка впродовж тривалого часу була репертуарною виставою, та театральну постановку «Жарти Купідона» на малій сцені цієї мистецької установи.

М. Гамкало, випускник професора В. Лукашева, який вступав до Академії за направленням Національної опери України, після завершення навчання повернувся режисером оперної трупи, працюючи над вводами виконавців у вистави поточного репертуару, поновивши оперу «Сільська честь» П. Масканьї та втіливши там першопрочитання патріотичної опери В. Кирейка «Бояриня».

І. Даць, автор дослідження, випускниця професора В. Лукашева, працюючи солісткою Національної опери України, одночасно як режисер здійснила два міжнародні проекти. Перший із них — вистава-симфонія «Мій Кувейт» на музику Аль Декана, була втілена в Емірському палаці в Кувейті (2006). У другому проекті — оперному фестивалі «Сцена на вековете» в Болгарії (2009) вона одночасно була асистентом режисера П. Карталова при постановці опери «Князь Ігор» О. Бородіна та виконавицею партії Ярославни. Складність

постановочно-виконавської роботи полягала в тому, що опера була втілена в локації середньовічного замку. А це вимагало пошуку оригінальних режисерських прийомів у вирішенні мізансцен та особливої уваги співачки при виконанні партії Ярославни на вершині шестиметрової башти у вечірні години під яскравим світлом сліпучих софітів. У 2016 році на сцені Оперної студії Академії режисеркою була втілена опера «Ріголетто» Дж. Верді, здійснена за сприяння Італійського культурного центру в Україні, яка стала репертуарною виставою.

Г. Тітова, випускниця професора В. Лукашева, отримавши почесне звання заслуженої артистки України, була запрошена до Національної опери України асистентом режисера Д. Гнатюка, співпрацюючи з ним із вводу виконавців у репертуарні вистави.

Отримавши ґрунтовні знання з фаху, закріпивши їх у виробничих умовах різних театральних та мистецьких установ, перші випускники І. Нестеренко, І. Даць, М. Гамкало, Г. Тітова, Н. Зеленіна, Л. Канюка, О. Савчук були запрошені в якості викладачів на кафедру оперної підготовки та музичної режисери Академії. Разом зі своїми викладачами-наставниками вони виховують нове покоління режисерів музичного театру, але вже в інших соціокультурних умовах.

Після прийняття Закону України «Про вищу освіту» (2002) Академія, як і інші навчальні заклади, розпочала підготовку фахівців за трьома освітньо-кваліфікаційними рівнями: «бакалавр», «спеціаліст», «магістр», а на початку 2010х років за двома — «бакалавр» і «магістр» із залученням випускників до післядипломного підвищення кваліфікації в асистентурі-стажуванні. Ці зміни були продиктовані необхідністю взаємовизнання освітніх систем у Європі в контексті Болонської конвенції. Це спричинило зменшення обсягу годин із фахових дисциплін, збільшення обсягу самостійної роботи студентів, послаблення вимог до абітурієнтів. До вищих навчальних закладів, за новою редакцією Закону, були зараховані випускники мистецьких та музичних училищ, які раніше надавали середню спеціальну освіту. Більш низький, порівняно з попереднім, рівень підготовки абітурієнтів, необов'язковість досвіду їх роботи у

професійних мистецьких установах значною мірою ускладнювали завдання Академії.

Тільки завдяки спільним зусиллям керівництва, професорсько-викладацького та допоміжного складу Академії вдалося адаптуватись до нових умов, забезпечити належний рівень підготовки майбутніх режисерів музичного театру. Для вирівнювання ситуації колектив кафедри зосередив увагу на додаткових можливостях самопідготовки студентів, залучаючи їх до створення індивідуальних науково-творчих проєктів. На початку 2015 року у вихованні музичних режисерів на кафедрі стали органічно поєднувати навчальний процес, науково-дослідну, пошуково-творчу та конкурсно-фестивальну діяльність. Це сприяло отриманню «грантів» на постановки власних ексклюзивних вистав, перемогам на міжнародних та всеукраїнських театральних конкурсах-фестивалях, проведенню досвідченими педагогами кафедри разом зі своїми вихованцями відкритих уроків, майстер-класів тощо.

Одні із перших випускниць магістратури під час навчання в асистентурі-стажуванні поряд із підвищенням режисерської майстерності в класі професора С. Шутька вели активну пошуково-дослідну роботу, виступаючи на міжнародних науково-практичних конференціях Академії за тематикою власних мистецьких проєктів. Органічне поєднання творчої та наукової діяльності сприяло постановці ними на сцені Оперної студії самобутніх версій оперних вистав. Ю. Поліщук, втілюючи камерну виставу «Монологи Джульєти» В. Губаренка, завдяки нестандартним рішенням мізансцен у синтезі з оригінальним сценографічним оформленням у вигляді обпалених аркушів старовинного рукопису, що рухалися у різних напрямках, та пантомімічного танцю, створила новаторську виставу у жанрі опери-балету.

Б. Латчук за сприяння Посольства Італії в Україні здійснила постановку опери «Пробний камінь» Дж. Россіні, вдало інтерпретувавши її в постмодерністській естетиці з використанням відео-арту на великому проєкційному екрані, що сприяло включенню вистави в поточний репертуар Оперної студії.

Продовжили започатковану традицію органічного поєднання навчально-творчої та пошуково-дослідної діяльності учениці однієї з перших випускниць кафедри І. Нестеренко. А. Гнатюк ще під час навчання на спеціалітеті та в асистентурі-стажуванні завдяки участі в міжнародних науково-практичних конференціях поставила ряд оригінальних постановок у різних театральномистецьких установах, здійснених на зарубіжних та українських класичних і сучасних творах. Це опери «Травіата» Дж. Верді, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Кармен» Ж. Бізе, втілені на сцені Черкаської обласної філармонії; музично-драматична сцена «Вечорниці» П. Ніщинського та мюзикл «Марія. Tangusdei» А. П'яццолли, здійснений у Черкаському українському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка. Вагомий творчий доробок А. Гнатюк привернув увагу керівництва Національної опери України, куди вона була запрошена на посаду асистента, а через рік — режисера оперної трупи. Окрім участі у підготовці репертуарних вистав, А. Гнатюк втілила пілотний проєкт — електро-рок-оперу «Орфей і Евридіка назавжди» М. Брунського, яка з успіхом була презентована на сценах Національної опери України, Одеської опери та Національного палацу мистецтв «Україна».

Друга випускниця І. Нестеренко — Ю. Журавкова під час навчання вдало поєднувала пошуково-творчу, науково-дослідну та конкурсно-фестивальну діяльність, що принесло їй вагомі результати. За сприяння Посольства Італії в Україні нею було здійснено постановку двох опер — «Диригент оркестру» Д. Чимарози та «Сеньйор Брускіно» Дж. Россіні на сцені Національної філармонії України. Ю. Журавкова — одна з перших учасниць конкурсів та фестивалів, стала дипломантом міжнародного конкурсу молодих оперних режисерів «Наноопера», володарем спеціального призу Спільки театральних діячів Росії та РАТИ-ГИТИСА (2015). Як переможницею міжнародного конкурсу-лабораторії молодих режисерів «MusicalArtProject» Ю. Журавковою була поставлена опера «Телефон, або Кохання втрюх» Дж. Менотті за власним українським лібрето на сцені Національної оперети України. Але найбільшого успіху вона досягла, ставши півфіналісткою міжнародного конкурсу оперних

режисерів у Австрії (2017), обійшовши кількасот претендентів. Будучи аспіранткою Академії, Ю. Журавкова була запрошена на кафедру для роботи з поточним репертуаром Оперної студії, де змогла практично застосувати набуті знання, навички та професійні компетенції, працюючи зі співаками, хором, оркестром, балетом, цехами та службами над втіленням художньо-цілісних вистав.

Л. Шиленко, випускниця професора П. Ільченка, ще за навчання в бакалавраті була залучена наставником до пошуково-творчої та науково-дослідної роботи. Завдяки плідній співпраці викладача і студентки вона стала лауреатом IV міжнародного фестивалю «JoyFest» в номінації «краща музична вистава» з оперою «Ріта» Г. Доніцетті (Київська опера, 2016), гідно презентувала цей твір на премію України у галузі театрального мистецтва «Київська пектораль» у чотирьох номінаціях (2017), він став репертуарною виставою у Київській опері. Її дипломна робота — опера «У неділю рано...» В. Кирейка, втілена на сцені Оперної студії Академії, завдяки оригінальному сценографічному оформленню та режисерському вирішенню масових сцен, отримала схвальні відгуки публіки та театральних критиків. Постановка режисеркою «Шлюбного векселю» Дж. Россіні у Київській опері (2021) свідчить про професійне зростання випускниці кафедри, яка підвищує свою кваліфікацію в аспірантурі Київського національного університету культури і мистецтв.

Другий вихованиць професора П. Ільченка — А. Литвинов за втілення опери-жарту «Ведмідь» І. Губаренко за однойменною п'єсою А. Чехова отримав відзнаки журі на міжнародному фестивалі театрів «Мандрівний вішак» (Луцьк, 2015) та IV міжнародному фестивалі молоді режисури імені Леся Курбаса (Київ, 2015). У вересні 2017 року він став фіналістом конкурсу театрів і режисерів Британської ради в Україні «Taking The Stage» у співпраці з «Диким театром».

Нині в Академії підготовка режисерів музичного театру здійснюється за галуззю знань 02 «культура і мистецтво», спеціальністю 026 «сценічне мистецтво» і такими видами програм: освітньо-професійною — для бакалаврів, освітньо-науковою — для магістрів, а з 2019 року ще й за освітньо-творчою —

для підготовки у творчій аспірантурі докторів мистецтв замість асистентів-стажистів. Майже всі студенти, магістранти, аспіранти кафедри набувають педагогічної та режисерсько-постановочної майстерності, працюючи в мистецьких середніх і вищих закладах освіти, у різних театральних інституціях, беручи активну участь у науково-практичних конференціях, творчих конкурсах і фестивалях.

Своєрідним визнанням роботи кафедри з виховання режисерів музичного театру стало навчання в магістратурі осіб, які вже мають дві та більше вищих освіт, стаж роботи в театрі, творчий (постановочний, фестивальний) та педагогічний доробок. Одним із них став О. Дугінов, який вступив до магістратури Академії, будучи режисером Харківської опери, але з освітою режисера драматичного театру. Навчаючись у магістратурі у професора В. Лукашева (2017–2018) та у професора І. Даць (2019) він поставив свою дипломну роботу — оперну виставу «Травіата» Дж. Верді в оперному театрі Дніпра, залучивши до виконання головних партій своїх вихованців — студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського. Після здачі дипломної вистави вона увійшла в поточний репертуар театру. По закінченні магістратури він, залишаючись режисером-постановником Харківської опери, одночасно став головним режисером оперного театру в Дніпрі, доповнивши його репертуар виставами «Євгеній Онєгін» П. Чайковського та «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні у власній інтерпретації.

Першим творчим аспірантам кафедри — майбутнім докторам мистецтва з музичної режисури притаманне раннє залучення до науково-дослідної, творчо-пошукової та конкурсно-фестивальної діяльності, що дало свої плідні результати. Так, аспірант С. Воробйов, ще навчаючись в магістратурі у професора О. Кравченка, одночасно працюючи в школі мистецтв селища Нові Петрівці Київської області, разом зі своїм театральним колективом став дипломантом міжнародного дитячого фестивалю-конкурсу мистецтв «Соняшник» (2019).

О. Співаковський, навчаючись на бакалавраті у старшого викладача М. Гамкала, з виставою «Медіум» Дж. Менотті став володарем Гран-прі

міжнародного фестивалю авторів «Німфа» (Київ, 2017), лауреатом міжнародного фестивалю театрального мистецтва «Схід-Захід» (Польща, Краків, 2017), отримавши дві нагороди у номінаціях «краща акторська трупа» та «кращий сценічний дебют у Польщі». У 2019 році за сприяння Українського фонду культури О. Співаковським у співпраці з творчим керівником аспірантського мистецького проєкту професором І. Даць була зроблена нова редакція оперної вистави «Медіум» Дж. Менотті, проведений спільний майстер-клас з виконуючим обов'язки доцента М. Гамкалом для німецької делегації, яка відвідала Академію.

О. Шевельова здійснила свою дипломну бакалаврську виставу «Чарівна флейта» В. А. Моцарта на сцені Оперної студії під керівництвом старшого викладача Л. Канюки з оригінальним декораційним оформленням, у оркестровому виконанні, із солістами та ансамблями із числа професійних виконавців. Її магістерська дипломна робота – «Дон Паскуале» Г. Доницетті під керівництвом професора О. Кравченка відбулася там само, за участю солістів Оперної студії та Київської опери, у оркестровому супроводі, що свідчить про зростання режисерської майстерності випускниці кафедри.

Нині готує свої мистецькі проєкти до захисту перший набір творчих аспірантів, розробляючи актуальні напрямки музичного театру України в соціокультурних реаліях сьогодення. С. Воробйов, під проводом свого творчого керівника — П. Ільченка, вирішує проблему створення національного образу в українській опері на прикладі «Майської ночі, або Утопленої» М. Лисенка. О. Співаковський під творчим керівництвом професора І. Даць піднімає питання трансформації малих оперних форм у сучасній Україні на прикладі опери «Замку герцога Синя Борода» Б. Бартока. О. Шевельова, за творчим керівництвом професора І. Даць, переосмислює дитячий репертуар у новій парадигматиці музичного театру України на прикладі сучасного мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті. У 2020 році, за значні успіхи в освітньо-творчій, науково-дослідній та громадській діяльності, О. Співаковський та О. Шевельова отримали стипендію Президента України.

Аналіз формату підготовки музичних режисерів у Академії дозволяє визначити шляхи її модернізації в контексті сучасних тенденцій розвитку театрального мистецтва.

Одним із головних напрямків подальшого розвитку спеціалізації повинно стати поступове формування «вертикалі» наскрізної підготовки фахівців за різними рівнями, починаючи від спеціалізованих шкіл мистецтв до аспірантури, докторантури та різноманітних інституцій з позитивним підвищенням кваліфікації митця.

Означений напрямок повинен базуватися на підґрунті опанування світовим досвідом музичної режисури в контексті: історичної реконструкції старовинних творів відповідно до театральної естетики часів їх написання; автентичного (історично-достовірного) та модернового (з перенесенням часу і місця дії у сьогодення) вирішення вистав; синтезу традиційних та інноваційних сценографічних засобів, спрямованих на розкриття музичної драматургії твору.

Освітня політика в контексті підготовки музичних режисерів повинна будуватися на: встановленні оптимального співвідношення репертуару, що вивчається, — національного та зарубіжного, класичного та сучасного; переосмисленні репертуару з художньо-мистецьких позицій, не допускаючи вульгаризації та аморальності у трактуваннях; міжнародному співробітництві з іншими країнами в обміні режисерським досвідом, створенні спільних мистецьких проєктів, організації, проведенні, участі в різноманітних оперних фестивалях.

Кадрова політика повинна враховувати оптимальне співвідношення на кафедрі викладачів різних вікових категорій — старшого покоління з багатим життєвим та професійним досвідом, середнього — з органічністю традиційних та інноваційних підходів, молодшого — зі здатністю генерування новітніх, оригінальних ідей, можливих до реалізації за підтримки досвідченого старшого і середнього поколінь.

Найважливішою умовою реалізації означених шляхів модернізації музичної режисерської освіти в Академії повинно стати встановлення тісного

взаємозв'язку між спеціалізаціями у виконанні ними своїх завдань і призначення при створенні спільних музично-театральних проєктів. Кафедри, що готують режисерів, диригентів, оркестрантів, співаків-солістів, хормейстерів, повинні узгодити свої навчальні програми та результати семестрових, курсових, випускних атестацій студентів для проведення комплексних екзаменів, особливо державних, використовуючи інфраструктуру Оперної студії. Тільки при загальній координації зусиль та спільному оцінюванні внеску кожного студента різних спеціалізацій у створенні художньо-цілісного видовища можна реформувати систему підготовки фахівців на спеціалізованих кафедрах Академії.

Стратегічні напрямки модернізації музичної режисерської освіти в Академії були розроблені та започатковані ректором-митцем Олегом Семеновичем Тимошенком, який завдяки своєму багатому життєвому, мистецькому, адміністративно-управлінському та керівному досвіду зміг передбачити на багато десятиліть вперед перспективи створеної ним спеціалізації.

Втілити його задум у життя випало на долю його сина – нинішнього керівника Академії, ректора-митця Максима Олеговича Тимошенка, який є спадкоємцем не тільки батьківських рис характеру, але і його творчо-освітньої спадщини в Академії, яка чекає на свій Ренесанс в умовах незалежної України.

Висновки.

1. На зміну парадигми театрального мистецтва впливають соціокультурні виклики сьогодення, що мають як позитивні, так і негативні наслідки, які детермінують модернізацію фахової підготовки музичних режисерів. Позитивні наслідки проявляються у зростанні фахової майстерності музичних режисерів завдяки виконанню спільних міжнародних проєктів, активізації пошуків інноваційних технологій в контексті конкурсно-фестивальної діяльності, обміну досягненнями у сфері музичного театру тощо. Негативні наслідки від впливу соціокультурних викликів сьогодення на фахову підготовку музичних режисерів полягають у зменшенні вітчизняного репертуару порівняно із зарубіжним, у частковій втраті самотності національних мистецьких та освітніх шкіл, у зміні

ціннісних орієнтацій із дозвіллево-пізнавальної на розважально-гедоністичну, у створенні художніх вистав як шоу-ринкового споживацького продукту.

2. Концепт стратегічних напрямів формування системи навчання музичних режисерів, розроблений і започаткований ректором О. С. Тимошенком, передбачав інтеграцію українського театру та системи підготовки кадрів у світовий мистецько-освітній простір з переосмисленням зарубіжного досвіду на вітчизняному ґрунті, їх гармонійний синтез.

3. Шляхи модернізації процесу фахового навчання музичних режисерів відповідно до сучасних вимог передбачають формування «вертикалі» наскрізної підготовки від школи мистецтв до академії з позитивним підвищенням кваліфікації; розвиток засад освітньо-мистецької та кадрової політики спеціалізації, закладеної О. С. Тимошенком, в реаліях сьогодення; взаємозв'язок між спеціалізаціями в реалізації спільних музично-театральних проєктів з оцінюванням здобувачів освітнього ступеня за їх особистий внесок у створенні художньо-цілісної вистави.

Перспективи подальших розвідок... Реформування системи підготовки музичних режисерів вимагає ґрунтовного аналізу світових режисерських та освітніх систем, творчого та педагогічного доробку знакових постатей музичного театру; екстраполяції їх досвіду на український ґрунт задля творчого переосмислення та гармонійного поєднання вітчизняних традицій із зарубіжними новаціями. Спрогнозовано перспективи подальших досліджень пов'язаних з аналізом світових режисерсько-освітніх систем, творчого та педагогічного доробку знакових постатей музичного театру, їх екстраполяції на українські реалії.

Список використаної літератури і джерел

1. Антонюк, О. В., 2009. Інтеграція України в європейський освітній простір. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.19–26.
2. Асоян, А. А., 2016. Современное искусство: продолжение диалога или смена парадигмы? В кн.: Современное искусство в контексте глобализации наука, образование, художественный рынок, Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, Россия, Санкт-Петербург, 19 февраля 2016 года. СПб.: СПбГУП, сс.11–14.
3. Безгін, О. І., 2018. Освіта з артменеджмента як складова мистецької освіти в Україні: сучасний стан і можливості розвитку. У кн.: І. В. Девтерів, Т. В. Девтеріва, ред. *Освіта і суспільство*. Київ, сс.236–243.

4. Бистрякова, В., Осадча, А., 2017. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, сс.189–199.
5. Борисова, А. Г., 2016. Постмодернизм и проблемы формирования новой массовой культуры. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*, сс.93–95.
6. Ветлицына, И. М., 2014. Опера в контексте массовой культуры. *Обсерватория культуры*, 2, сс.55–60.
7. Вислова, А. В., 2009. *Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX–XXI веков*. Москва: Университетская книга.
8. Гусарчук, Т., 2020. Особистісний феномен ректора: культуротворча місія академіка Олега Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), сс.23–48.
9. Дичковський, С., 2020. Туристичні дестинації індустріальної епохи (на прикладі розвитку НМАУ ім. П. І. Чайковського та менеджменту академіка О. С. Тимошенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4 (49), сс.69–85.
10. Зимбули, А. Е., 2016. Искусство в контексте глобализации: этические аспекты. В кн.: *Современное искусство в контексте глобализации наука, образование, художественный рынок*, Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, Россия, Санкт-Петербург, 19 февраля 2016 года. СПб.: СПбГУП, сс.19–21.
11. Касьянова, О. В., 2019. Концепт підготовки доктора мистецтва у творчих аспірантурах закладів вищої освіти. *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності*, сс.18–22.
12. Леонтьева, Н. Ю., 2016. Ярмарка современного искусства как рыночная технология. В кн.: *Современное искусство в контексте глобализации наука, образование, художественный рынок*, Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, Россия, Санкт-Петербург, 19 февраля 2016 года. СПб.: СПбГУП, сс.108–111.
13. Матюхін, В. П., 2009. Проблеми впровадження Болонської системи на виконавських факультетах у вищих навчальних закладах мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.27–32.
14. Рожок, В. І., 2018. Модернізація музичної освіти у векторі євроінтеграції. Досвід Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. У кн.: І. В. Девтерів, Т. В. Девтеріва, ред. *Освіта і суспільство*. Київ, сс. 280–291.
15. Чебикін, А. В., 2018. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури: традиції і сучасність української мистецької школи. У кн.: І. В. Девтерів, Т. В. Девтеріва, ред. *Освіта і суспільство*. Київ, сс.292–300.
16. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи становлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(4), сс.118–125.
17. Шейко, А., 2020. Художньо-педагогічні принципи Олега Тимошенка як квінтесенція його світогляду. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(49), сс.145–157.

References

1. Antoniuk, O. V., 2009. Intehratsiia Ukrainy v yevropeyskyi osvittinii prostir [Integration of Ukraine into the European educational space]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(3), pp.19–26.
2. Asoyan, A. A., 2016. Sovremennoe iskusstvo: prodolzhenie dialoga ili smena paradigmy? [Contemporary Art: Continuing Dialogue or Changing Paradigm?] In: *Contemporary art in the context of globalization, science, education, art market*, Materials of the 6th All-Russian scientific-practical conference, Russia, Saint- Petersburg, 19 February 2016. SPb.: SPbGUP, pp.11–14.
3. Bezghin, O. I., 2018. Osvita z artmenedzhmenta yak skladova mystetskoї osvity v Ukraini: suchasnyi stan i mozhlyvosti rozvytku. In.: I. V. Devteriv, T. V. Devteriva, ed. *Osvita i suspilstvo*

[Education and society]. Kyiv, pp.236–243.

4. Bystriakova, V., Osadcha, A., 2017. Innovatsii ta tekhnologii v suchasnomu mystetstvi [Innovations and technologies in contemporary art]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 32, pp.189–199.

5. Borisova, A. G., 2016. Postmodernizm i problemy formirovaniya novoi massovoi kul'tury [Postmodernism and the problems of the formation of a new mass culture]. *Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovanie, khudozhestvennyi rynek*, pp.93–95.

6. Vetlitsyna, I. M., 2014. Opera v kontekste massovoi kul'tury [Opera in the context of popular culture]. *Observatoriya kul'tury*, 2, pp.55–60.

7. Vislova, A. V., 2009. *Russkii teatr na slome epokh. Rubezh XX–XXI vekov* [Russian theater at the end of the era. The turn of the 20th–21st centuries]. Moskva: Universitetskaya kniga.

8. Husarchuk, T., 2020. Osobystisnyi fenomen rektora: kulturotvorcha misiia akademika Oleha Tymoshenka [Rector's personal phenomenon: cultural mission of Academician Oleh Tymoshenko]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), pp.23–48.

9. Dychkovskiy, S., 2020. Turystychni destynatsii industrialnoi yepokhy (na prykladi rozvytku NMAU imeni P. I. Chaikovskoho ta menedzhmentu akademika O. S. Tymoshenka) [Tourist destinations of the industrial era (on the example of the development of NMAU and the management of Academician O. S. Tymoshenko)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4 (49), pp.69–85.

10. Zimbuli, A. E., 2016. Iskusstvo v kontekste globalizatsii: eticheskie aspekty [Art in the context of globalization: ethical aspects]. In: Contemporary art in the context of globalization, science, education, art market, Materials of the 6th All-Russian scientific-practical conference, Russia, Saint- Petersburg, 19 February 2016. SPb.: SPbGUP, pp.19–21.

11. Kasianova, O. V., 2019. Kontsept pidhotovky doktora mystetstva u tvorchykh aspiranturakh zakladiv vyshchoi osvity [The concept of training a doctor of art in creative graduate schools of higher education]. *Khudozhni praktyky ta mystetska osvita u kroskulturnomu prostori suchasnosti*, pp.18–22.

12. Leont'eva, N. Yu., 2016. Yarmarka sovremennogo iskusstva kak rynochnaya tekhnologiya [Contemporary art fair as a market technology]. In: Contemporary art in the context of globalization, science, education, art market, Materials of the 6th All-Russian scientific-practical conference, Russia, Saint- Petersburg, 19 February 2016. SPb.: SPbGUP, pp.108–111.

13. Matiukhin, V. P., 2009. Problemy vprovadzhennia Bolonskoi systemy na vykonavskykh fakultetakh u vyshchykh navchalnykh zakladakh mystetstv [Problems of implementation of the Bologna system at performing faculties in higher educational institutions of arts]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(3), pp.27–32.

14. Rozhok, V. I., 2018. Modernizatsiia muzychnoi osvity u vektori yevrointehratsii. Dosvid Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. In: I. V. Devteriv, T. V. Devteriva, ed. *Osvita i suspilstvo* [Education and society]. Kyiv, pp. 280–291.

15. Chebykin, A. V., 2018. Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury: tradytsii i suchasnist ukrainskoi mystetskoii shkoly. In: I. V. Devteriv, T. V. Devteriva, ed. *Osvita i suspilstvo* [Education and society]. Kyiv, pp.292–300.

16. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2008. Yevropeiskiy opernyi teatr novoho tysiacholittia: shliakhy stanovlennia [The european opera house of the new millennium: ways of formation]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(4), pp.118–125.

17. Sheiko, A., 2020. Khudozhno-pedahohichni pryntsypy Oleha Tymoshenka yak kvintesentsiia yoho svitohliadu [Oleg Tymoshenko's artistic and pedagogical principles as the quintessence of his worldview]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), pp.145–157.

IRYNA DATS

ORCID iD:0000-0003-3851-2047

*People's Artist of Ukraine,
Professor at the Department of Opera Training and Music Directing,
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
irynadats@gmail.com*

FORMAT OF MUSICAL THEATRE DIRECTOR'S TRAINING IN SOCIO-CULTURAL REALITIES OF INDEPENDENT UKRAINE

The relevance of the study lies in the need to find a solution to the problem of training music directors in Ukraine under the influence of a paradigm shift in theatrical art, which requires the harmonization of Ukrainian and European educational systems. The scientific novelty of the article is in determining the ways of professional education modernization in accordance to the rector O. Tymoshenko's strategic vision of the 'musical directing' specialization development at the Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. The purpose of the study is to determine the strategic directions of training a musical theatre director in the socio-cultural realities of independent Ukraine, to predict the prospects for their further transformations in the context of European integration of art and educational directing schools. Applied research methods were: culturological - to analyze the impact of socio-cultural challenges of today on changing the paradigm of theatrical art; system analysis - to determine the strategic directions of training a music director in the context of O. Tymoshenko's conceptual vision; structural and functional - to determine the model of education of a music director in the context of integrative links between specializations in the implementation of joint projects. Evolutionary changes in music directing education which are connected to European integration processes in culture and art were considered. It was found that the paradigm of theatrical art is influenced by the socio-cultural challenges of today, which have both positive and negative consequences and require modernization of professional training of music directors. It was found out that: positive results consist in exchange of achievements in the field of musical theater, growth of art skills, joint international projects, innovative searches in the context of competition-festival activity, negative - in decrease of national repertoire in comparison with foreign, partial loss of national art identity and change of value orientations from permissive-cognitive to entertaining-hedonistic, creation of art performances on show-market of consumer products. Prospects for further research related to the analysis of world directing and educational systems, creative and pedagogical work of iconic figures of musical theatre and their extrapolation to Ukrainian realities were predicted.

Keywords: *art culture, musical theatre, art education, modernization, training of musical theatre directors.*

Стаття надійшла до редакції 28.08.2021

СЕРГІЙ ШУТЬКО

ORCID iD: 0000-0003-3663-1261

*Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
dachnik.ponevole@gmail.com*

СУЧАСНА МУЗИЧНА РЕЖИСУРА — НОВАТОРСТВО ЧИ АВАНТЮРИЗМ?

Розглянуто проблему художньої цілісності оперної вистави в умовах пошуку шляхів оновлення музичного театру України, спричиненого соціокультурними викликами сьогодення. З'ясовано фрагментарність наукових розвідок проблематики з пріоритетом музикознавчого та недостатнім дослідженням театрознавчого аспектів, що вимагає нового комплексного осмислення режисерського концепту в музичному театрі. Сформульовано мету дослідження, яка полягає у визначенні режисерського концепту створення художньої цілісності оперної вистави в контексті оновленого синтезу засобів виразності різних видів мистецтв, спираючись на гармонійну художньо-творчу та науково-дослідницьку підготовку фахівця. Окреслено методологію дослідження ключових моментів обраної тематики: сучасні режисерські підходи до створення художньої цілісності оперної вистави; концепт підготовки режисерів музичного театру в реаліях сьогодення; вектори оновлення режисерських підходів до інтерпретації творів. Проаналізовано основні компоненти режисерського контенту у вирішенні проблем інтерпретації художнього твору відповідно до сучасних можливостей театральної сцени. Виявлено режисерські засоби виразності, спрямовані на органічне поєднання різних мистецтв і досягнень науки для пошуку нового синтезу у втіленні оперних вистав. Визначено значення універсальної підготовки режисера музичного театру, здатного за допомогою постановочної групи і творчого складу поєднати всі компоненти художнього синтезу в цілісну виставу. Доведено, що у сучасних дослідженнях художньої цілісності оперної вистави розкрито переважно музикознавчий аспект, аналіз режисерських утілень опер відображає досягнення наукової думки кінця минулого століття та потребує переосмислення з позиції сьогодення. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок обраної проблеми та ключових аспектів типології сучасної оперної режисури в умовах соціокультурних реалій сьогодення.

Ключові слова: музичний театр, оперна вистава, художня цілісність спектаклю, музична режисура, режисерські підходи.

Постановка проблеми... Сучасне оперне мистецтво України перебуває у стані докорінних змін, зумовлених долученням вітчизняного музичного театру до інтеграційних процесів у європейському суспільстві. Налагодження художніх комунікацій між європейськими театрами, провідними митцями оперного жанру сприяло обміну творчим досвідом, здобутками у сфері музичної режисури, що

вплинуло на стрімкий розвиток театральної справи за кордоном. На жаль, український театр залишається на периферії світових процесів оновлення оперного мистецтва, продукуючи вистави за творчими принципами минулого століття. Водночас, розвиток в Україні системи вищої професійної освіти з підготовкою режисерів музичного театру, у якій поєднані навчальний процес із мистецькою практикою, науково-дослідною і фестивально-конкурсною діяльністю, забезпечує сприятливі умови для пошуку та експерименту в оперному мистецтві, його інтенсивного розвитку. У вирішенні цієї проблеми важливу роль можуть відіграти спільні зусилля митців і науковців, які, опановуючи світовий досвід і новітні знання, здатні створити умови для оригінальної презентації твору мистецтва, конкурентоздатної на ринку мистецьких послуг.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Серед наукових праць із питань розвитку музичного театру є дослідження зв'язку музики зі сценічною дією в оперній виставі Є. Акулова (2016) та Ю. Гамалєєва (2014). Синтезу мистецтв зі специфікою втілення в сценічний образ, його художньої цілісності, театральності присвячено праці В. Ванслова (1964), І. Глушакова (1989), С. Гончаренка (2010), І. Корн (1986). Системний аналіз опери здійснили І. Нальотова (2013) і Ю. Ніколаєвська (2010), а структурний, із визначенням ролі режисера як лідера творчо-постановочного процесу — М. Черкашина-Губаренко (2009а; 2009б). Індивідуальні підходи до створення режисерського задуму оперної вистави теоретично обґрунтував видатний режисер Б. Покровський (2009). Разом з тим, потребує ретельнішого вивчення специфіка режисерського втілення художнього твору як злагодженого процесу формоутворення, оскільки ця проблема залишилась недостатньо дослідженою науковцями та митцями сценічної діяльності.

Мета дослідження — визначення режисерського концепту створення художньої цілісності оперної вистави в контексті оновленого синтезу засобів виразності різних видів мистецтв, спираючись на гармонійну художньо-творчу та науково-дослідницьку підготовку фахівця.

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати сучасні режисерські підходи до створення художньої цілісності вистави;
- 2) екстраполювати набутий досвід режисерського втілення художнього твору в сучасну підготовку режисерів музичного театру;
- 3) запропонувати вектори оновлення режисерських підходів до інтерпретації оперних творів з підкріпленням їх оригінальними пропозиціями молодих митців.

Виклад основного матеріалу дослідження... Художня цілісність вистави залежить від багатьох факторів, зокрема таких: вплив певних життєвих подій на процес написання музики композитором; прочитання і досвід режисера; підхід команди однодумців (диригента, художника, хормейстера, балетмейстера) до концептуального вирішення вистави й реалізації авторського задуму; мотивація виконавського складу і технічних служб на її успішне втілення; органічне поєднання зусиль усіх підрозділів для створення сучасного синтетичного видовища.

Проаналізуємо ці чинники під кутом зору режисерської діяльності. Як пише композитор? Він споглядає життя, переймається його проблемами, що народжують певні музичні асоціації, які він перетворює та фіксує в систему нотних знаків. Режисер, сприймаючи цю інформацію, намагається відтворити те, що хотів висловити композитор. Під впливом власного життєвого досвіду він перетворює своє бачення та враження на зриму музику. В. Мейєрхольд називав такий метод «музичним реалізмом», тобто характер образності мав бути поетичним і створюватись завдяки метафорі, гіперболі, порівнянню, алегорії. В оперному мистецтві все має бути психологічно виправданим, сповненим життям, висловленим у формах, яких у щоденному житті не побачиш. Режисерське мислення повинно бути «симфонічним», оперувати сценічними рондо, сонатними алєгро тощо, створюючи сценічну картину відповідно до музичної будови твору. Арія в опері створена за музичними законами, хоча деякі режисери, працюючи з виконавцями, намагаються підпорядкувати сценічну дію

логіці побутового життя. Режисер має переплавити життєві ситуації в музичні форми. Для нього мало знати музику і добре її запам'ятовувати, необхідно її тонко відчувати. Створити зриму музику — головне завдання оперного режисера.

Слабким місцем сучасної музичної режисури є розмитість задуму вистави, а то й повна його відсутність. У цьому випадку велика роль належить визначенню художньої ідеї, концепції, на якій створюється вистава, адже саме на цьому ґрунті можна об'єднати зусилля постановочної групи. Це і є наріжним каменем режисерського мистецтва.

Будь-яка режисерська концепція розпочинається з особистої позиції інтерпретатора: що він хоче сказати своєю виставою. Постає запитання: як народжується задум? Скажімо, режисера хвилює якась проблема, наприклад, поширення цинізму, скепсису у суспільстві, особливо серед молоді. Він слухає музику, переглядає клавіри, читає і раптом розуміє, що може висловити свою режисерську позицію, поставивши «Снігуроньку» М. Римського-Корсакова. Опрацювавши оперу, режисер шукає шляхи для втілення свого задуму у виставі засобами сценографії, сценічної дії, композиційної побудови мізансцен.

Головне в режисерському задумі — поетичне зерно, закодоване у самому творі, а розкодувати його допомагає власний життєвий досвід, громадянська позиція і професіоналізм митця, чому і треба навчати постановників. Коли у режисера зароджується задум майбутньої вистави, настає новий етап: він аналізує партитуру і подумки вибудовує її концепцію. Театр — мистецтво колективне, тому режисер має запропонувати такий задум, який захопить весь творчий колектив. Мистецтво — це духовна близькість, до якої треба прагнути усім учасникам постановки вистави.

Режисерський задум вистави має бути оригінальним, несподіваним. Музичний твір перетворюється на виставу, коли режисер, диригент і художник починають працювати над партитурою. Вони ніби переплавляють один вид мистецтва (музику) — в інший (театр). Створюючи сценічний твір, можна або спаплюжити першоджерело, або посилити його вплив на глядача.

У процесі вироблення задуму поступово формується образ вистави, спочатку узагальнений, неясний, потім — чуттєво-конкретний. Цей образ-задум можна назвати поетичним зерном вистави, його словесне формулювання набуває матеріальної сили і стає ключем у доборі засобів виразності режисера.

Музика — це задані «правила гри», але час ставить свої вимоги. Нові художні ідеї сучасної театральної культури та естетики відчуваються у повітрі. Саме режисеру призначено з усього цього комплексу протилежностей створити художню цілісність. Задум обов'язково охоплює не тільки «що», але і «як». Людські намагання, громадянські й художні наміри мають набути бездоганної сценічної форми. Мистецтво — це передусім формотворення.

Б. Покровський, видатний практик і теоретик музичної режисури, стверджував, що опера є театр. Парадоксально, але й сьогодні це положення потребує доказів. Так, опера — це театр, а тому жити і розвиватися вона повинна за законами цього виду мистецтва. У живому поєднанні сцени і глядача прихована головна таємниця й диво театру. Будь-який театр, незалежно від жанру художньої спрямованості, має бути сучасним, відтворювати настрої епохи, духовні запити глядача. Основною хворобою опери в Україні є втрата гострого відчуття сучасності.

Нинішній музичний театр сповнений художнього максималізму: у характерах героїв, конфліктах, засобах музичного й театального розкриття авторської ідеї. Втім, часто трапляються вистави високого професійного рівня, творці яких керуються естетикою минулого століття, відсторонюючи глядача від роздумів про сучасний світ та людину в ньому. У таких виставах дослідження життя героїв Дж. Верді, П. Чайковського, В. А. Моцарта чи композиторів нашого часу розкривається не за вимогами естетики сьогодення. У цьому випадку не враховується художній досвід сучасної людини з її багатим асоціативним мисленням, вихованої не тільки мистецтвом театру.

Часто глядач відчуває відмінності між тим, що пропонує йому оперна сцена, і тим, що він бачить у інших видах мистецтва. Якщо опера — театр, тобто явище не музейне, а живе, то вона має відтворювати реальну дійсність, бути

актуальною; артисти театру мають бути не ремісниками-копіїстами, а сучасними митцями з розумом і волею мислителів, із почуттям поетів, здатних самостійно аналізувати твори автора і факти з життя персонажа.

Дбаючи про нові режисерські підходи до трактування класичних опер, необхідно вивчати спадщину майстрів минулого. І якщо йдеться про традиції, потрібно говорити передусім про Ф. Шаляпіна — великого майстра співу. Величезну й благородну справу зробив Б. Покровський, систематизувавши й осмисливши у статті «Читая Шаляпина» (1968), розрізнені висловлювання співака. Він показав, що його думки — це система поглядів, вимог, практичних висновків, ціла наука про створення вокально-сценічного образу в реалістичному оперному театрі.

Не втрачає актуальності в сучасних умовах і вчення К. Станіславського про психофізичну дію. Що таке дієвий спів і що таке недієвий? А як вирішується в наші дні проблема вокального перевтілення? Як утілити в оперному співі положення про перспективу ролі? Це рух, діалектика, життя образу у часі й запропонованих обставинах. Ці аспекти в опері мають проявлятися завдяки перспективі партії-ролі. Скажімо, Тетяну Ларіну у перших картинах за внутрішньою інтонацією слід характеризувати як наївну, зворушливу, але провінційну дівчинку, а в останніх картинах опери — це світська дама, законодавиця залів Петербурга. Таку різницю відмінність актриса зобов'язана розкрити не тільки бездоганністю пластики, «малиновим» беретом та віялом, а передусім — образним звуком.

А як виявляється вчення про надзавдання ролі, про надзавдання артиста саме у вокалі? Усе це поки що проблеми диригентсько-режисерської інтерпретації. Але у наші дні необхідно про них думати, намагатися їх вирішити. Особливо це важливо для оперної молоді — співаків, режисерів, диригентів, бо вони — майбутнє музичного театру. Співак-актор у будь-якому театрі — душа, головний провідник художніх ідей, а диригенти, режисери, художники, викладачі — тільки його помічники. Звичайно, постановники вистав визначають їх ідеологію, організовують художню цілісність їх образу, але найважливіша

функція режисера — бути дзеркалом актора, його наставником, уміти любити і по-батьківськи розчинятися у ньому.

В останні роки спостерігається певний «пластичний бум», що не може не вплинути на оперний театр, який за своєю музичною сутністю більш пластичний ніж драматичний. Як готувати пластично виразного співака-актора? Потрібно змінити систему підготовки вокалістів, надавати значно більшої уваги заняттям пластикою під керівництвом досвідчених викладачів, тільки тоді співак може стати справжнім професіоналом.

На сьогодні в оволодінні режисерською професією визначилися два головні шляхи, протилежні за напрямком, результатом, та розумінням призначення театру. Умовно — це режисера «кореню» та режисера «забави». Напрямки ці виникли не сьогодні, але нинішній розвиток театрального процесу, падіння професіоналізму особливо виявили та підкреслили їх існування.

Перший шлях заснований на великій та простій істині, сутність якої полягає в тому, що основою майбутньої вистави є музична драматургія. Місія режисера, основне завдання — художніми засобами висловити головні думки, емоційні імпульси, які закладені в авторській партитурі. Залежно від рівня власної обдарованості, інтелекту, темпераменту, інтуїції режисер привносить у виставу особисту трактовку, але головним для нього є природа почуттів автора. У цьому випадку режисер передусім стає його інтерпретатором. Це режисера «кореню».

Другий шлях, на жаль, нині є досить розповсюдженим, особливо у середовищі молодих режисерів та являє собою протилежну картину — ігнорування світу твору як основи майбутньої вистави. Тож драматургічний матеріал є лише приводом для вираження особистих емоцій і почуттів інтерпретатора. Свідомо або не свідомо режисер вибудовує майбутню виставу виключно на особистих смаках та уявленнях про життя, позбавляючи її учасників і глядачів чудодійної співтворчості, яка виникає у творчому синтезі автора, режисера й актора. Це і є режисера «забави».

Перший шлях в режисурі важкий, наповнений сумнівами й муками, бо

треба ще дотягтися до композитора духовно і технологічно. Другий шлях, як правило легкий та простий. Перший потребує серйозної та глибокої роботи над твором, проникнення у світ авторських почуттів у контексті вивчення особливостей епохи, іконографії, «роману життя героїв», дійового аналізу, подієвого ряду, вчинків. У другому випадку режисер починає із власних фантазій одразу. Все останнє йому не цікаво, або він просто не володіє навичками дослідницько-аналітичної роботи.

К. Марджанішвілі сформулював місію режисури як намагання висловити свій внутрішній світ в чужій душі. Мабуть, це є неповна формула професії, але досить змістовна. Тому гармонійно розвинена та всебічно підготовлена особистість – необхідна умова професії режисера музичного театру.

Не існує режисури без педагогіки та педагогіки без режисури. Союз режисера і актора, передусім заснований на чіткому розумінні специфіки професії, основи якої закладаються у вищих мистецьких навчальних закладах.

Тому на спеціалізованих кафедрах слід прищеплювати майбутнім режисерам необхідність відчуття психології людини в творі через відслідковування вчинків героїв, зумовлених логікою подієвого ряду. «Шукайте вчинок» — ідейний лозунг для студентів початкових курсів. Прагнення до яскравої видовищності форми — необхідно, але його треба гармонізувати із змістовним наповненням твору, висловленим режисером.

Пошук векторів оновлення режисерських підходів до інтерпретацій опер у нинішніх умовах проаналізовано на двох автентичних втіленнях творів — сучасному та класицистичному, здійснених в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. Чайковського під творчим керівництвом автора дослідження.

Опера В. Губаренка «Монологи Джульєтти» в постановці Ю. Поліщук — оригінальне втілення вічної теми – цінності людського кохання, вираженого музикою ХХ століття. Постановнику довелося працювати зі своєрідним музично-драматургічним матеріалом, деколи містичним, унікальним і неповторним формуванням музичної палітри, композиції, що виражали цілісний

художній задум автора.

Жанром вистави є філософська притча. Це метаісторія, де присутні лише два персонажі — патер Лоренцо та Джульєтта, які існують у різних часових вимірах. Автором закладена поліфонія розгортання образів: Джульєтта існує в уяві Лоренцо, а Ромео — лише в уяві Джульєтти. Композиція побудована за принципом ретроспективи — спогади Лоренцо минулої трагедії. Це більше схоже на принцип кінострічки. Упродовж розвитку подій персонажі знаходяться в опосередкованій взаємодії. Вся дія носить характер «нереального в реальному».

За задумом — це розірваний ланцюг часів, ланцюг буття, який зв'язував покоління. Конфлікт твору проходить на всіх рівнях, — і сценічному, і музично-тематичному, і темброво-колористичному: конфлікт між любов'ю та смертю.

Образом всієї вистави стало воскресіння ідеалу кохання, що залишилося лише на затертих старих сторінках рукопису Шекспіра, любов, яку наш час з його бездуховністю розірвав як непотрібну книгу. Всі персонажі — це герої, що зійшли зі сторінок книги В. Шекспіра. Для загострення конфлікту вистави режисером було введено балетну групу — це люди-маски. Протягом вистави вони персоніфікуються як спогади, що переслідують Джульєтту.

Вистава розпочинається першими ударами грому: як пророцтво на юрбу обрушується прокляття, яке викликає асоціації з картиною «Загибель Помпеї». Натопт, озброєний мечем, несе знаковість виклику, передрікає смерть, є хрестоподібним знаком долі, трансформуючись у фіналі в могилу Ромео та символізує гіпертрофований кинджал у сцені смерті Джульєтти. У епізоді балу грайлива Джульєтта намагається позбавитися настирливих кавалерів і подруг, залишитися наодинці зі своєю мрією про Ромео.

За задумом композитора у сцені бою всі дії Джульєтти — це резонанс на подію, що вже сталася. Вирішенням сцени є безконтактна абстрагована взаємодія за принципом четвертої стіни як дзеркала. У співавторстві з балетмейстером була створена мізансценічна поліфонія. Перший план — Джульєтта, яка уявляє собі цей двобій, не маючи можливості що-небудь змінити.

Другий — сам двобій. Третій — Лоренцо як живий свідок цієї історії. Представлені плани працюють в умовній взаємодії, тобто через глядача.

У сцені склепу перед Джульєттою низкою проходить все її життя. Вихором влітають і уламки карнавалу, і мертвий Тібальт, і образ смерті. Образ прокаженого символізує страхи Джульєтти з приводу вигнання Ромео. У епізоді смерті Джульєтти на сцені знов з'являється безликий натовп, що люто розхитує, розгойдує сторінки, вторячи відбиванню дзвонів у оркестрі. Із смертю Ромео весь світ руйнується у неї на очах. Загибель Джульєтти вирішена умовними засобами виразності: на очах натовпу вона змогла зупинити те, що відбувалося навкруги, обравши смерть заради возз'єднання з коханим. Дівчина вмирає на мечі, що символізує кинджал. Вчинок Джульєтти зміг привести натовп до покаяння та воскресити не лише ідеали кохання, але й їхні закам'яніли душі — маски зірвано. Повільно, поступово піднімаються вгору сторінки книги і з'єднуються, воскрешаючи історію. Саме монологи героїні в пам'яті Лоренцо, як нагадування про пережите, допомогли йому зрозуміти, що справжня любов здатна здолати смерть.

Опера-буффа «*Così fan tutte*» одна з останніх у творчому доробку В. А. Моцарта, до якої звернулася молода режисерка Б. Латчук, надавши їй концептуально важливу для неї назву «Так учиняють Усі». Зміна назви створила інший спектр дій до втілення, дозволивши по-новому прочитати сюжетну колізію, закладену в партитурі, та розшифрувати нові жанрові моделі у моцартовському шедеврі.

Проаналізувавши сюжетну лінію, музичну канву та велику кількість першоджерельного матеріалу, постановниці видалося недоцільним ставити оперу, оспівуючи жіночу легковажність під лозунгом «Так вчиняють усі жінки». Справедливо зауважити, що жінки, як і чоловіки, у пікантних ситуаціях можуть діяти однаково. Головне — любов та вірність, які не варто ставити на важіль терезів у суперечці, бо це неприпустимі речі.

Постановницею було винайдено режисерський прийом, який дозволив спрямувати сюжет у концептуально інше русло інтерпретації. Під час зав'язки

опери, а саме в сцені укладання парі між молодиками та доном Альфонсо з приводу перевірки почуттів молодих дівчат, постановниця додала жіночий етюд, ціль якого — підслухати розмову чоловіків. З'ясувавши, що їхні кохані хочуть впевнитися у їхній вірності, дівчата вдаються до подвійної гри протягом усієї вистави. У результаті опера стала нагадувати сучасні романи або фільми з «відкритим фіналом» — глядачі й слухачі повинні самі вирішити, на чиєму боці істина і кому віддати свої симпатії.

Відповідно до грайливого характеру постановки з незабутнім «драйвом» була створена легка сценографія. Паперові гігантські віньєтки як образ ілюзорного, ідеалізованого світу двох дівчат протягом вистави зазнають трансформації і навіть руйнування, адже любов не терпить рамок, навіть візуально красивих. Барвисті костюми: різнокольорові прозорі криноліни в розріз з сучасними сукнями, гігантські підбори, килим та кальян, бутафоричні меблі і блискучі бантики — усе це надає історії атмосфери позачасового характеру — надумано неправдивої ситуації, яка могла трапитися за будь-яких обставин.

Успіх вистав у глядачів та схвальні відгуки театральної критики свідчать про значний вплив академічної підготовки режисерів музичного театру на продукування ними оригінальних ідей у постановочній діяльності.

Висновки.

1. Аналіз режисерського концепту в постановці оперних вистав в Україні дозволяє констатувати наявність проблем як на стадії задуму, так і під час його втілення, що зумовлене естетичними підходами кінця минулого століття.

2. У сучасних утіленнях оперних творів великого значення набуває універсальна підготовка режисера музичного театру, здатного за допомогою постановочної групи і творчого складу поєднати усі компоненти художнього синтезу у цілісну виставу. Мистецько-творча і науково-дослідницька підготовка фахівця спонукає його продукувати новітні оригінальні ідеї в контексті постановочної діяльності.

3. Оновлення режисерських підходів до інтерпретації оперних творів

передбачає застосування оригінальних прийомів із синтезуванням традиційних та інноваційних засобів виразності.

Перспективи подальших розвідок... Реформування музичного театру України в контексті нинішніх світових досягнень вимагає досліджень ключових аспектів типології сучасної оперної режисури в умовах соціокультурних викликів сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Акулов, Е. А., 2016. *Оперная музыка и сценическое действие*. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый.
2. Ванслов, В. В., 1964. *Синтез искусств в оперном спектакле*. Автореф. дис. доктора искусствоведения. Москва. ГИТИС.
3. Гамалей, Ю. В., 2014. *Оперный и балетный спектакль. Связь музыки с постановкой*. Санкт-Петербург: Композитор*Санкт-Петербург.
4. Глушаков, И. В., 1989. *Проблема художественной целостности оперного спектакля (на примере постановочного творчества ГАБТ БССР 70-80-х гг.)*. Автореф. дисс. кандидата искусствоведения. Вильнюс. Гос. консерватория Литовской ССР.
5. Гончаренко, С. С., 2010. Музыкально-театральное целое. В кн.: *О поэтике оперы*. Новосибирск, сс.156–166.
6. Корн, И. М., 1986. *Проблемы театральности оперы*. Автореф. дисс. кандидата искусствоведения. Вильнюс. Гос. консерватория Литовской ССР.
7. Налётова, И. Н., 2013. Оперный жанр как система. В 2 кн. Кн. 1: *Методология*. Санкт-Петербург, сс.118–157.
8. Ніколаєвська, Ю. В., 2010. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці М. Ентіна та В. Птушкіна). *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2 (7), сс.96–100.
9. Покровский, Б. А., 2009. *Введение в оперную режиссуру*. Москва: РАТИ-ГИТИС.
10. Покровский, Б. А., 1968. Читая Шаляпина. *Советская музыка*, 11, с.69.
11. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009а. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2 (3), сс.58–76.
12. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2009б. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 4 (5), сс.142–153.

References

1. Akulov, E. A., 2016. *Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie* [Opera music and stage action]. Moskva; Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi.
2. Vanslov, V. V., 1964. *Synthesis of arts in an opera performance*. Ph.D. in Art Criticism. Abstract of Thesis. GITIS.
3. Gamalej, Ju. V., 2014. *Opernyi i baletnyi spektakl'. Svyaz' muzyki s postanovkoi* [Opera and ballet performance. The connection between music and production]. Sankt-Peterburg: Kompozitor*Sankt-Peterburg.
4. Glushakov, I. V., 1989. *The problem of the artistic integrity of an opera performance (on the example of the staging work of the GABT BSSR 70-80s)*. Ph.D. in Art Criticism. Abstract of Thesis. Vil'njus. Gos. konservatorija Litovskoj SSR.
5. Goncharenko, S. S., 2010. Muzykal'no-teatral'noe tseloe. In: *O pojetike opery* [On the poetics of opera]. Novosibirsk, pp.156–166.
6. Korn, I. M., 1986. *Problems of theatricality of opera*. Ph.D. in Art Criticism. Abstract of Thesis. Vil'njus. Gos. konservatorija Litovskoj SSR.

7. Naljotova, I. N., 2013. *Opernyj zhanr kak sistema* [Opera genre as a system]. In 2 books. 1st b.: *Metodologija* [Methodology]. Sankt-Peterburg, pp.118–157.
8. Nikolaievska, Yu. V., 2010. U poshukakh tsilisnosti muzychnoho spektakliu (z istorii tvorchoi spivpratsi M. Entina ta V. Ptushkina) [In search of the integrity of the musical performance (from the history of creative cooperation between M. Entin and V. Ptushkin)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (7), pp.96–100.
9. Pokrovskii, B. A., 2009. *Vvedenie v opernuju rezhissuru* [Introduction to Opera Directing]. Moskva: RATI-GITIS.
10. Pokrovskii, B. A., 1968. Chitaya Shalyapina [Reading Chaliapin]. *Sovetskaya muzyka*, 11, p.69.
11. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009a. Strukturnyi analiz opernoho tvor (stattia persha) [Structural analysis of the opera (article one)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (3). pp.58–76.
12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2009b. Strukturnyi analiz opernoho tvor (stattia persha) [Structural analysis of the opera (article two)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4 (5). pp.142–153.

SERHII SHUTKO

ORCID iD: 0000-0003-3663-1261

Honored Artist of Ukraine,

Professor at the Department of Opera Training and Music Directing
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

dachnik.ponevole@gmail.com

CONTEMPORARY MUSIC DIRECTING — INNOVATION OR ADVENTURE?

The author considered the problem of the artistic integrity of the opera in terms of finding ways to renew the musical theater of Ukraine, caused by socio-cultural challenges of today. The article clarifies the fragmentary nature of scientific research on the issue with the priority of musicological aspect and insufficient research of theatrical aspects, which requires a new comprehensive understanding of the director's concept in musical theater. The problem of artistic integrity of opera performance in the conditions of search ways to update the musical theater of Ukraine caused by sociocultural challenges of the present is considered. The article clarifies the fragmentary nature of scientific investigations of the problem with the priority of musicology and insufficient research of theatrical aspects, which requires a new comprehensive understanding of the director's concept in musical theater. The methodology of research key moments of the chosen subject is outlined: modern directorial approaches to creation of artistic integrity of opera performance — structural and functional; the concept of training musical theater directors in the realities of today — systems analysis; vectors of renewal of directorial approaches to the interpretation of works — semiotic. The purpose of the research is formulated — to determine the director's concept of creating the artistic integrity of opera performance in the context of updated synthesis of means of expression of different arts, based on harmonious artistic and research training. The main components of directorial content in solving art work in accordance with the modern possibilities proposed by the theater stage are analyzed. Director's approaches, techniques, means of expression aimed at an organic combination of different arts and achievements of science to find a new synthesis in the embodiment of opera performances are revealed. It is proved that in modern researches of the artistic integrity of the opera performance the mainly musicological aspect is revealed. The analysis of

directorial incarnations of operas reflects the achievements of scientific thought at the end of the last century and needs to be reconsidered from the standpoint of the present. The study of directorial interpretations of opera performances in Ukraine makes it possible to state the existence of problems both at the stage of conception and during its implementation, which is due to aesthetic approaches of the end of the last century. The importance of universal training of a musical theater director, able to combine all the components of artistic synthesis into a complete performance with the help of a production team and creative staff, is revealed. Renewal of directorial approaches in the interpretation of operas involves the use of original techniques with the synthesis of traditional and innovative means of expression. The scientific novelty of the research is to establish causal links between integrative artistic and research, research training of the specialist and his ability to produce the latest original ideas in the context of staging. Prospects for further scientific explorations of key aspects of the typology of modern opera directing in the socio-cultural realities of today are predicted.

Keywords: *musical theater, opera performance, artistic integrity of performance, musical directing, directing approaches.*

Стаття надійшла до редакції 14.02.2021

УДК 781.6:782.1:78.71.1(450)Россіні
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251823

ГАЛИНА ТІТОВА
ORCID iD: 0000-0003-4748-886X
Заслужена артистка України,
доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
galinatheatre@gmail.com

ОПЕРА «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК» ДЖОАКкіНО РОССІНІ У ВІТЧИЗНЯНИХ ПАРАДИГМАХ

Розглянуто сценічні інтерпретації твору Дж. Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття режисерів Миколи Смолича (1944), Дмитра Смолича (1955), Дмитра Гнатюка (1979; 1990), Анатолія Солов'яненка (2019). З'ясовано актуальність постановки опери в соціокультурних реаліях сьогодення відповідно до запитів глядача доби інформаційних технологій. Обґрунтовано необхідність переосмислення твору початку епохи романтизму з урахуванням сучасних можливостей театральної сцени. Встановлено наявність музикознавчих досліджень оперної драматургії «Севільського цирульника» в контексті творчої спадщини Дж. Россіні, фрагментарності наукових розвідок режисерських інтерпретацій твору в музичних театрах України. Проаналізовано композиційну побудову постановок, їх відмінність та близькість по відношенню до оригінального композиторського джерела. Розкрито індивідуальні підходи до режисерського бачення особливостей, принципів і концептуальних рішень створення художніх образів у виставі. Окреслено виконавців партій у різних сценічних утіленнях. Визначено особисті «виставлення» режисерських акцентів в інтерпретації «Севільського цирульника» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття, обумовлені специфікою театральної естетики часів утілення вистав. Описано напрями розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій оригінального синтезування традиційних та інноваційних постановочних підходів у автентичних версіях опер та можливостей поєднання різних стилів, жанрів, форм у сучасних версіях опери в контексті постмодерністської естетики. Доведено існування певних «моделей», «прикладів», «парадигм», що трансформувалися під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників (перші дві постановки втілювались українською мовою на тлі традиційного скороченого музичного матеріалу, спрощуючи музично-стилістичну структуру опери-буф; остання постановка вирізняється поверненням до оригінального музичного матеріалу — відкриттям більшості купюр та виконанням італійською мовою).

Ключові слова: опера «Севільський цирульник» Дж. Россіні, інтерпретація, композиція, мізансцена, особливості художніх образів героїв.

Постановка проблеми... Творчість Дж. Россіні, якого Г. Гейне називав «Сонцем Італії», припадає на період завершення класицизму та початок романтизму в італійській музиці. З цього приводу Г. Каспер та К. Каспер писали: «У Россіні є така особливість: його комічні опери веселі, пустотливі, але у них

ніколи не буває грубості та вульгарності — якостей, притаманних більшості сучасних режисерів. <...> Більш за все випробувань випадає на долю “Цирульника” — по-перше, тому, що його багато ставлять, по-друге, треба ж режисеру якось відзначитися від інших» (2018, сс. 128–129). Геніальна музика опери відкрила нові шляхи в історії жанру, гармонійно синтезуючи буфонаду, лірику, драматизм, веселощі та сатиру. Замість традиційних масок комедії дель арте в опері почали діяти реальні люди, вчинки яких підказані самим буттям.

У наш час, коли спосіб життя людини інформаційного суспільства вимагає довготривалих психологічних навантажень, опера «Севільський цирульник» завдяки рекреаційному потенціалу, який полягає у невичерпній дотепності, мелодійному багатстві, яскравій характерності, віртуозності вокальних партій, користується великим попитом у глядача. Саме тому, опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні потребує ретельнішого дослідження у вітчизняних парадигмах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Оперній творчості композитора Джоаккіно Россіні в контексті музичної культури його часу, особливостям музичної драматургії «Севільського цирульника» присвятила свої дослідження М. Черкашина-Губаренко (1984; 2011; 2014), наголошуючи на віртуозності вокальних партій в контексті стрімкої динаміки сценічної дії, великої кількості комічних ситуацій. Різні погляди на інтерпретацію опер Дж. Россіні в постмодерністській естетиці відображені у статті А. Єфименко (2015). Аналіз поновленої М. Смоличем іркутської версії «Севільського цирульника» (1942–1943) здійснив Ю. Станішевський (2002), наголошуючи на особливостях режисерських підходів до втілення опери в повоєнному Києві 1945 року. Про видозміни у трактуванні опери Д. Смоличем 1955 року свідчать особистий архів режисера та стаття заступника директора Київського театру опери та балету Б. Пономаренка (1955) про оновлення складу виконавців у цій версії вистави. Дослідження режисерських утілень на київській оперній сцені (1979) та в Оперній студії Київської консерваторії (1970–1980) здійснив В. Бондарчук (2018), визначаючи характерні риси особистого стилю

постановника Д. Гнатюка. Кардинальні видозміни в інтерпретації твору Дж. Россіні постановником А. Солов'яненком під впливом світових тенденцій оперної режисури розглянуто в статті О. Гончар (2019).

Незважаючи на наявність ретельного вивчення багатоманітних режисерських утілень опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні, простежується необхідність дослідження інноваційних технологічних підходів до сценічного втілення творчого доробку композитора.

Мета дослідження — визначити трансформації режисерських інтерпретацій опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» у контексті еволюційних видозмін театральної естетики України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дослідження:

1) проаналізувати в хронологічній послідовності режисерські інтерпретації опери «Севільський цирульник» (включно з поновленнями вистави, на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття);

2) розглянути кожне з режисерських утілень як певну «модель», «приклад», «парадигму», що трансформується під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх чинників;

3) визначити напрями розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій, які диктуються відкритістю кордонів та впливом новітніх технологій.

Виклад основного матеріалу дослідження... За останнє десятиліття однією з найпопулярніших опер у афішній скарбниці майже кожного музичного театру знаходиться твір Дж. Россіні "Севільський цирульник". Секрет такої тривалої популярності криється не тільки у нескладному сюжеті, а у великій магії россінівської музики, що збуджує своєю синергією почуття та емоції, проникаючи до самих глибин людської підсвідомості.

Опера «Севільський цирульник» написана Дж. Россіні у 1816 році на лібрето Ч. Стербіні, за комедією П. Бомарше вперше була втілена 20 лютого того ж року в театрі Аржентіно в Римі. Щоб уникнути збігів у назві із знаменитим

композитором Дж. Паїзієлло, який написав популярну на той час оперу під назвою «Севільський цирульник», двадцяти чотирьох річний Дж. Россіні спочатку дав назву своєму твору «Альмавіва, або Даремна обережність». Але, отримавши згоду на однойменну назву від самого Дж. Паїзієлло, молодий композитор підписав оперу «Севільський цирульник». Опера була створена менш ніж за двадцять днів, з використанням раніше написаних творів, серед них і увертюра, запозичена з опери «Дивний випадок». Завдяки шанувальникам Дж. Паїзієлло прем'єра опери Дж. Россіні провалилась, але подальше її виконання викликало зацікавленість і захоплення глядачів, досягло неймовірної популярності, крокуючи до безсмертя. Дотепер жодна афіша театру не оминає цього россінівського шедевра, підкреслюючи твердження М. Черкашиної-Губаренко (2011), що з кожною новою постановкою унікальний майстер постає у новому світлі.

На київській оперній сцені повоєнного часу ця перлина італійської комічної опери дивним чином виринала у прем'єрних афішах лише тричі, не враховуючи поновлення (1944, 1990, 2019), що для такого твору скоріше є винятком, аніж правилом.

Київський глядач побачив оперу у постановці режисера Миколи Смолича, диригента Веніаміна Тольби та художника Олександра Хвостенко-Хвостова, яка у 1942–1943 рр. здійснювалась в евакуації в Іркутську і була відновлена, коли театр повернувся до Києва (Станішевський, 2002). Опера виконувалась українською мовою у перекладі М. Рильського.

Музична драматургія інтерпретації Миколи Смолича (1888–1968) та Веніаміна Тольби (1909–1984) мала деякі відмінності від оригіналу. Опера отримала поділ на три дії (у Дж. Россіні їх дві). Друга картина першої дії стала другою дією, відповідно друга дія стала третьою і мала найбільше купюр і скорочень у ансамблях, хорах та речитативах. Вся вистава зберігала традиційні підходи до постановки: декорації О. Хвостенко-Хвостова (1895–1967) відтворювали архітектурні ансамблі заявленого композитором історичного періоду та місця дії. Характерні особливості жанру опери-буф були витримані і

традиційно підкреслені у постановці: незмінний побутовий сюжет; весела, стрімка дія, іронічні та кумедні ситуації, пародійні образи.

Диригент В. Тольба надав більш жвавого темпоритму мелодиці з розгорнутою палітрою динамічних відтінків, що вирізнялась багатьма віртуозними вокальними ефектами. Частину номерів другої та третьої дії — речитативи та ансамблі, насичені великою кількістю музичних повторів — він «закрив», що тільки підсилило розвиток дії. Роль другорядних осіб Амброжіо і Берти була знівельована до партій статистів, оскільки більшість сцен і речитативів з їх виконанням були «закриті» купюрами — така композиція дозволила сконцентруватись на головних персонажах.

Увертюра лунала на закритій завісі, а згодом перед глядачем поставали декорації традиційного італійського балкону, будинку Бартоло, на якому з'являлася Розіна. Костюми відповідали модним тенденціям часу дії і пов'язувались із образами: ошатна перука Бартоло з великою кількістю буклів та локонів, об'ємні та пишні сукні Розіни з великою кількістю прикрас, дорогий розшитий срібними та золотими нитками весільний камзол графа Альмавіви. Образ Розіни мав нахил до більш ліричної героїні, яка шанує і поважає свого опікуна і ні в чому не бажає йти йому наперекір. Так, у сцені співу серенади Графом Альмавівою Розіна лякається стукоту в двері і тікає, зачиняючи балкон, щоб не розгнівати опікуна Бартоло. Служниця Берта залишилась лише в ансамблях, декількох речитативах та у своїй знаменитій арії. Ця композиція дещо спрощувала сам конфлікт, але для глядача у такій постановці акцентувались характери головних героїв, їх прагнення і внутрішнє наповнення. Глядач захоплювався грою і співом головних героїв, серед яких були справжні легенди оперного мистецтва: К. Лаптев, К. Мінаєв (Фігаро), М. Платонов, В. Борищенко, І. Кученко (Граф Альмавіва), М. Бем (Розіна), С. Іващенко (Бартоло), І. Паторжинський, М. Роменський, Б. Гмиря, М. Частій, І. Тоцький (Базіліо), О. Снаговська, М. Лозинська (Берта), Я. Отрошенко, М. Шостак (Фіорелло). З 1945 року виставою диригував Я. Карасик (Анонс, 1945).

У середині 50-х років (Анонс, 1955) надається інформація про поновлення

вищезгаданої постановки сином Миколи Смолича Дмитром Смоличем (1919–1987), який дещо змінює попередню версію, наближаючи постановку до оригіналу. Випуклість комічних ситуацій стає головним у прочитанні твору Дж. Россіні. У Д. Смолича (Особистий архів) Розіна — «вихованка з характером, що може постояти за себе». Так, у першій сцені, де героїня виходить на балкон і кидає листа коханому, вона вже не боїться, а залишається на балконі доти, доки її не забирає служниця Берта. У фінальній сцені саме Бартоло запрошує нотаріуса, який і складає шлюбний контракт, як виявиться — для Графа Альмавіви, що підсилює іронічність ситуації і повертає сюжетну лінію до оригінального прочитання. Саме іронія і комізм є головними секретами успіху опери, а композитор, за думкою М. Черкашиної-Губаренко (1984), «вільно володів цими секретами». Диригент П. Дроздов надав нового дихання всій виставі, дещо сповільнюючи речитативи і додаючи рухливості ансамблям. У такому вигляді вистава зазвучала з новими динамічними відтінками. Це поновлення стало знаковим для всього оновленого творчого колективу театру. Заступник директора Київського театру опери та балету Б. Пономаренко підкреслював: «За останній час творчий склад театру поповнено багатьма молодими вокалістами, артистами балету, оркестру, хору — вихованцями Київської та інших консерваторій, <...> З випуску Київської консерваторії 1954 року до театру прийшли Віра Багацька, Олександр Купрієнко, Василь Шилов, зараз артист захоплений роботою над образом Бартоло <...> Слід відзначити і молодого диригента Павла Дроздова <...> , який готує для київських глядачів оперу Россіні “Севільський цирульник”» (1955, с. 3).

Декорації О. Хвостенко-Хвостова залишили без змін. Ця версія оперної постановки отримала довге сценічне життя. На ній зростало і набувало професійних секретів нове покоління співаків. Саме в ролі Фігаро «розкрився» акторський талант Д. Гнатюка. У постановці його партнерами були: С. Билиник (Граф Альмавіва), Г. Олійніченко (Розіна), М. Частій (Базіліо), С. Іващенко (Бартоло), А. Сопова (Берта), І. Клякун (Фіорелло), Я. Отрошенко (Офіцер). Також у різні роки у виставі були задіяні: Ю. Гуляєв, Б. Пузін, М. Фокін,

К. Огнєвой, Є. Чавдар, Н. Куделя, В. Шилов, В. Пазич, О. Чулюк-Заграй та інші. У 60-ті диригував виставою О. Рябов, незмінно за хорові сцени відповідав Л. Венедиктов. Вистава мала великий успіх і була затребувана глядачами.

У 1975 році Дмитро Гнатюк (1925–2016) отримав режисерську освіту на факультеті музичної режисури Київського інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого. А у грудні 1979 року оновив спектакль у співпраці з диригентом А. Власенком і художником О. Бурліним. Другим режисером запросили В. Борищенка, хормейстером — В. Згуровського. На оновлену версію вистави, що відбулась 2 грудня 1979 року (Анонс, 1979) режисер зібрав не просто «хороших» співаків, але й виконавців, які мали неабиякий акторський талант задля відтворення особливих нюансів, які вимагав режисер Д. Гнатюк. На роль графа Альмавіви запросили киянина М. Гуторовича, який закінчив Московську консерваторію та працював в Московському музичному театрі імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, який часто запрошувався на гастролі та володів чудовим тенором. На роль Розіни режисер обрав І. Захарко, яка була «<...> правдива і переконлива. Приємний голос артистки, досконала техніка, майстерність перевтілення підпорядковані створенню образу, <...> захоплює і полонить» (Морозова, 1979, с. 3). На партію Базиліо запросили соліста Харківського театру опери та балету В. Манолова, роль Бартоло виконав В. Лосицький. Вимоги режисера — не займатись шаржуванням і не захоплюватися сценічними перебільшеннями — були виконані.

У новому сценічному декорі були прибрані надмірно розкішні деталі, наприклад, в обстановці кімнати Розіни залишилися письмовий стіл, музичний інструмент і декілька стільців. Вся увага концентрувалась на виразності індивідуальних характерів. У ролі Фігаро виступав Д. Гнатюк, який підкреслив енергійну і дотепну вдачу свого героя. Разом з ним співпрацювали: А. Мокренко, В. Курін, Р. Майборода, В. Лупалов (Фігаро), Є. Мірошніченко, Н. Куделя, Л. Пащенко, І. Захарко, Т. Слупська (Розіна), Г. Васько, О. Дяченко, С. Фіцич (Граф Альмавіва) А. Кочерга, В. Грицюк, М. Кіришев, В. Пивоваров (Базиліо), В. Лосицький, І. Черней, С. Скубак (Бартоло) Л. Юрченко, В. Мартиросова,

Т. Кузьминова, С. Кисла, О. Яценко (Берта), С. Скубак, В. Лупалов, С. Матвеев (Фіорелло). На ролі також були призначені: М. Стефюк, В. Лукянець, Н. Мельник, Р. Майборода, І. Пономаренко, М. Шопша, В. Кузьменко, Б. Тарас.

У 1990 році 25 жовтня відбулась прем'єра нової сценічної інтерпретації «Севільського цирульника». Д. Гнатюк прагнув надати нового імпульсу виставі, запросивши до постановки молоду команду: диригента М. Дядюру, художника М. Левицьку, хормейстера А. Семенчука.

Це була перша постановочна робота тоді ще молодого диригента М. Дядюри на київській сцені, який всіляко прагнув утвердитись саме на диригентській професійній ниві. Ця постановка надала йому таку можливість. Розглядаючи головні концептуальні принципи втілення опери, постановники ставили перед собою завдання удосконалити виконавські традиції, знайти нові характеристики образів, загострити іронію і буфонність персонажів на тлі традиційних купюр та музичного матеріалу. В. Бондарчук, співпрацюючи з Д. Гнатюком, зауважував: «Особливість Гнатюка-режисера в осмисленні і розкодуванні музичного матеріалу» (2018, с. 255). Отже, у роботі режисер надавав перевагу композиторському задуму, який віддзеркалювався саме у партитурі. Вислів «ставимо по партитурі» міцно та надійно увійшов до його професійного кредо.

«Занурившись» у деталі художнього оформлення постановок, звернено увагу на наданні великого значення інтермедійним завісам. Перша — прозора, що нижнім своїм контуром вказувала на далекі шпилясті будівлі і виступала певною алегорією закритості життя у місті. При великій кількості будинків з мурами життя мешканців, як на долоні — прозоре, де всі про всіх знають. Друга завіса — велична, що нагадувала будинок готичного стилю з арками та статуями, вказуючи на статус самих героїв запропонованого дійства. Глядач потрапляв до італійського старовинного міста з першими акордами увертюри.

Дію опери розпочинала затемнена сцена з ліхтарями, яка вводила глядача в атмосферу панування таємничості, з якої згодом виринали головні герої — Граф Альмавіва та Фігаро. Чоловічий хор, закутаний у чорні плащі, створював

антураж тіней, які тільки підсилювали значимість основних героїв. Усі мізансцени вибудовані фронтально. Один із запрошених музикантів ніби вгадував наміри свого замовника і подавав Графу Альмавіва букет, який той закидав на балкон до Розіни. Після чого він розпочинав свою арію, у відповідь отримавши з балкону квітку як згоду і кріпив її до камзолу. Такою була експозиція ліричних відносин, вибудована режисером. Світлова партитура першої дії була контрастною — нічні темні тіні переходили у яскраве ранкове світло, що концентрувалось на Фігаро, який з'являвся, наспівуючи арію і акомпануючи собі на гітарі. Згодом він передавав свою гітару Графу для виконання серенади коханій Розіні. Аналізуючи експозицію, можна прослідкувати тенденції переходу від побутового театру до більш умовного. Розглядаючи Арію Фігаро як відтворення характерних рис героя, можна стверджувати, що режисер обрав форму арії-розповіді, а не ілюстраційні пластичні форми виконання без зайвих реkvізиторських пристосувань: перуки, чи інструментів для професійної діяльності.

Узагальнюючи підходи і принципи створення образів на сцені Д. Гнатюка варто зазначити, що постановник підсилював і акцентував певну характерну рису героя, при цьому дещо змінюючи клавірні умовності оригіналу. Наприклад, опис кімнати Розіни подано таким чином, що в глибині видніється вікно з жалюзіями, що одразу вказує на життя «під замком». У постановці Д. Гнатюка художник М. Левицька таке умовне надзавдання «закритості» вирішує симетричним розташуванням ширм, що розходяться від центру, підкреслюючи замкненість простору, з мінімальним набором меблів, ліворуч — велике дзеркало, праворуч — стіл і туалетний столик Розіни. Своєю знамениту арію Розіна виконує, займаючись біля дзеркала своїм зовнішнім виглядом, і лише потім звертається до написання листа. Такою мізансценою режисер додає характерних рис Розіні — в міру самолюбства і кокетування. Ідея, що зберіг Д. Гнатюк від М. Смолича — це яскравий образ Базіліо, який після своєї переконливої арії «Поговір» залишає сцену з довготривалою нотою на словах «А я вам все владна...ю», всіляко переконуючи Бартоло у своїй компетентності у

вирішенні різноманітних «слизьких справ». Така мізансцена підсилила характерну рису Базілію, який часто більше награв у своїх так званих переконаннях.

Режисерські експерименти, пошуки, спрямовані на оновлення чи народження нових засобів виразності для створення сценічного образу викристалізувались у сценічних шуканнях Д. Гнатюка. Він прагнув знайти для більш точного відтворення образу нові пластичні, музичні, емоційні засоби виразності, які з легкістю сприймалися би глядачем і отримали можливі нові формоутворення задля послаблення чи посилення заявлених якостей чи характеристик. Такі підходи не залишались непоміченими глядацькою аудиторією, оскільки ця постановка мала майже сорокарічне (39 років) сценічне життя. У виставі зростали, відточуючи свої професійні якості, співаки: Граф Альмавіва — С. Пащук, М. Шуляк; лікар Бартоло — Д. Агеєв, Д. Грішин, С. Скубак; Розіна — О. Нагорна, З. Рожок, О. Фомічова; Фігаро — В. Опенько, П. Приймак, О. Киреєв; Дон Базілію — С. Магера, Т. Штонда, Б. Тарас, А. Гонюков, О. Мілев; Берта — Л. Циган, І. Петрова; Фіорелло — Ю. Горинь, Д. Грішин, О. Мельничук та інші.

Одне з останніх звернень до «Севільського цирульника» здійснив А. Солов'яненко у співпраці з М. Дядурою, сценографом А. Злобіним та художником по костюмах Г. Іпатьєвою 19 квітня 2019 року.

Музична драматургія постановки найбільш наближена до авторської, оскільки відкрилась велика кількість попередніх купюр. У постановці вперше використали мову оригіналу. Диригент додав особливої динаміки в ансамблях та окремих аріях, що надало незвичних відтінків уже знаним музичним номерам. Режисер чітко обрав умовний театр з усіма дотичними до нього характерними ознаками, як то: час, місце, стиль, форма, палітра кольорів тощо. А. Солов'яненко визначив концептуальність постановки: «Ми зі сценографом А. Злобіним і художником по костюмах Г. Іпатьєвою перенесли дію в таке собі модернове, що не носить ніяких точних визначень часу і місця. Ніякої конкретики» (Гончар, 2019, с. 2).

Увертюра відбулась на закритій завісі. З початком дії глядач потрапляє ніби на знімальний майданчик, де графа Альмавіву гримують за столиком, а хористи переодягаються у стилізовані під камзоли костюми, беруть заготовлені таблички із зізнанням у коханні, один акомпанує на гітарі, інші статисти знімають на камери. Фіорелло подає букет, який граф Альмавіва закидає на умовний балкон. Епізод знято, учасники отримують гонорар, переодягаються в офіцерську форму, фотографуються з Графом і, зробивши пару кадрів на свої смартфони, розходяться, залишаючи гітару посеред сцени як реквізит з оригінального твору. Фігаро з'являється на сцені на самокаті, у костюмі, що складає еkleктику у всьому: крій, підбір кольорів, співвідношення деталей. Граф Альмавіва у плащі, накинутому на сучасний костюм.

Нової характеристики отримала служниця Берта, яка постійно чхає, захоплюючись тютюном. Її одяг, як виклик — колоритний брючний костюм яскраво синього кольору, що облягає її фігуру. Така собі «наглядачка» в будинку Бартоло. Підбір нових характеристик образам тільки підкреслює жанрові особливості буфонади.

Щодо музичної драматургії — то весь твір виконується майже без купюр, за винятком невеликих речитативів, які не вписуються в концепцію, наприклад речитатив №5 (Клавір, 1876), у якому йдеться мова про ліхтарі, є дійсно не концептуальним, тому його закрили, але в ансамблях і аріях все збережено і виконується у повному обсязі. Певні сцени взагалі виокремлені, як музейний експонат в сучасній обстановці: сцена канцонети Альмавіви під гітару і сцена написання листа Розіни пером і чорнилами на папері при наявності смартфонів...

Розіна режисером не наділена ніякими додатковими характеристиками, окрім того, що сама собі зрідка акомпанує на роялі. Базіліо дуже пафосний і моторний, він встигає під час виконання арії і на стіл заскочити, і зігнутися, коли треба, а в потрібну мить і руку підіймати на кожній кульмінаційній фразі... Найбільш непередбачуваним є образ Бартоло в костюмі, схожим на піжаму чи халат. Він полюбляє дивитись футбол на плазмовому телевізорі, сидіти на офісному стільці і, головне, залишатись у формі, бо в кімнаті є велотренажер, на

якому він вправно крутить педалі. Чи допоможе це в його прагненнях, з таким набором характеристик? Готова відповідь: «Ні».

Дуже сучасним виглядає граф Альмавіва у штанах, куртці і кепці — такий собі «герой нашого часу», що може поборотися з Бартоло на світлових мечах, перевтілитися у потрібний образ, знайти відповідь на будь-яке питання. Усе, що йому на сьогодні необхідно, це — вправний помічник, який зможе на себе взяти роль арбітра між ним та Бартоло, допоможе втілити всі його задуми. Щодо самого Фігаро, то він виявився не таким харизматичним, як його оточення, окрім вправного керування самокатом. Він ніби доганяє події, що відбуваються у заданому стрімкому вирі, у якому всі кудись поспішають.

Сцена фіналу повертає всіх до кінематографії, яка, ніби аколада, огортає постановку. Щасливі молоді герої завмирають за принципом стоп-кадру, всі їх оточують, фотографують і залишаються у фронтальній побудові. Все навколо зупиняється і завершується.

Виконавці головних ролей: І. Мокренко, І. Євдокименко (Фігаро), А. Погребний, Д. Іванченко (Граф Альмавіва), Л. Гревцова, О. Фомічова, С. Чахоян (Розіна), Д. Агеев, А. Маслаков (Бартоло) змогли створити переконливі образи наших сучасників у модерновій інтерпретації класичного сюжету.

Таке прочитання, на думку М. Черкашиної-Губаренко (2014), є розповсюдженим явищем у більшості новітніх постановок, особливо, у фестивальних інтерпретаціях, що вирізняються своєю сміливістю у «балансуванні на межі між відвертою умовністю і життєвою правдою». Мова йде про зміну епохи, місця дії, нових характерних особливостей героїв, використання арт-технологій, сценічного дизайну. Основна мета таких постановок — зацікавити глядача, спровокувати його на емоції, оновити сценічний простір, і найголовніше — залучити велику аудиторію до співучасті в мистецьких процесах, не залишаючись осторонь розвитку у постійно мінливому життєвому русі буття. Необхідно, щоб навіть такий сталий жанр, як опера, розвивався і надалі отримувал нових прихильників, відповідаючи на сучасні запити суспільства.

Сьогодні національні театри України звернулись до сучасних інтерпретацій, що вказує на необхідність поєднання в репертуарі традиційних постановок з новітніми сценічними здобутками, які урізноманітнюють велику палітру відтінків оперного мистецтва.

Висновки.

1. У різноманітних інтерпретаціях твору Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття проявились особисті режисерські акценти постановників, обумовлені специфікою театральної естетики часів утілення вистав.

2. Під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників трансформувалися режисерські втілення твору Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник» на київській оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття, які започаткували існування певних «моделей», «прикладів», «парадигм» оперних вистав. Перші дві постановки втілювались українською мовою на тлі традиційного скороченого музичного матеріалу, спрощуючи музично-стилістичну структуру опери-буф, відповідаючи тенденціям того часу. Остання постановка вирізнялась поверненням до оригінального музичного матеріалу — відкриттям більшості купюр та виконанням італійською мовою.

3. Основними напрямками розвитку вітчизняної режисури в контексті світових тенденцій є оригінальне синтезування традиційних та інноваційних постановочних підходів до автентичних версій опер, а також творче поєднання різних стилів, жанрів та форм в аспекті постмодерністської естетики.

Перспективи подальших розвідок... Шляхи подальших досліджень обраної тематики будуть спрямовані на пошук гармонійного поєднання традицій та новацій в контексті інтеграції музичного театру України у світовий мистецький простір на основі синтезування досвіду вітчизняних та зарубіжних режисерських шкіл.

Список використаної літератури і джерел

1. Анонс, 1945. «Севільський цирульник». *Журнал Українського театрального товариства*, 5, с.5.
2. Анонс, 1955. «Севільський цирульник». *Вечірній Київ*, 125 (1230), с.4.

3. Анонс, 1979. «Севільський цирюльник». *Вечірній Київ*, 275(10793), с.4.
4. Бондарчук, В., 2018. «Севільський цирюльник» Джоакіно Россіні. У кн.: *Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер та педагог*. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д. Г., сс. 316–322; 517–519.
5. Гончар, О., 2019. Браво, Фігаро. *Киеввласть*, 23 квітня.
6. Єфименко, А., 2015 “Музейна” та “режисерська” опера: два погляди на Россіні («Севільський цирюльник» і «Гільом Тель» у Мюнхені). *Українська музика: Національний часопис, щоквартальник Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 1–2(15–16), сс.228–237.
7. Каспер, Г., Каспер, К., 2018. Севильский цирюльник. В кн.: *Краткие либретто опер Россини*. Санкт-Петербург: Композитор, сс.119–132.
8. Клавір, 1876. «*Il barbiere di Siviglia*», G. Rossini. Mosca presso P. Iurgenson.
9. Морозова, І., 1979. Дотепний гумор, виразні характери. «Севільський цирюльник» на київській сцені. *Культура і життя*, 100(2589), с.3.
10. Пономаренко, Б., 1955. Вихованці опери. *Радянська культура*, 35, с.3.
11. Смолич, Д. *Записи. Особистий архів Д. Смолича. Різне. Статті. Лібретто*. Архів Національної опери України, папка 64.
12. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
13. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2014. Відомий і невідомий Россіні на фестивалі у Пезаро. *Музика*, 5(40), сс.60–63.
14. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2011. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені; від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(12), сс.13–18.
15. Черкашина-Губаренко, М. Р., 1984. «Севильский цирюльник» (Беседы о музыке). *Музыкальная жизнь*, 8, сс.15–17.

References

1. Anons, 1945. "Sevil'skiy tsyrunyk" [The barber of Seville]. *Zhurnal Ukrainskoho teatral'nogo tovarystva*, 5, p.5.
2. Anons, 1955. "Sevil'skiy tsyrunyk" [The barber of Seville]. *Vechirniy Kyiv*, 125 (1230), p.4.
3. Anons, 1979. "Sevil'skiy tsyrunyk" [The barber of Seville]. *Vechirniy Kyiv*, 275(10793), p.4.
4. Bondarchuk, V., 2018. "Sevil'skiy tsyrunyk" Dzhokakino Rossini. In.: *Dmytro Hnatiuk: opernyi spivak, muzychnyi rezhysyer ta pedahoh* [Dmytro Hnatiuk: opera singer, music director and teacher]. Kamianets-Podil'skiy: PP Zvoleiko D. H., pp. 316–322; 517–519.
5. Honchar, O., 2019. Bravo, Fiharo [Well done, Figaro]. *Kievvlavst'*, 23th April.
6. Yefymenko, A., 2015 "Muzeina" ta "rezhyserska" opera: dva pohliady na Rossini ("Sevil'skiy tsyrunyk" i "Hilom Tel" u Miunkheni) ["Museum" and "director's" opera: two views of Rossini ("The Barber of Seville" and "Guillaume Tel" in Munich)]. *Ukrainska muzyka: Natsionalnyi chasopys, shchokvartal'nyk Natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 1–2(15–16), pp.228–237.
7. Kasper, G., Kasper, K., 2018. Sevil'skii tsiryul'nik. In.: *Kratkie libretto oper Rossini* [Short librettos of operas by Rossini]. Sankt-Peterburg: Kompozitor, pp.119–132.
8. Klavir, 1876. "Il barbiere di Siviglia", G. Rossini. Mosca presso P. Iurgenson.
9. Morozova, I., 1979. Doteptyi humor, vyrazni kharaktery. "Sevil'skiy tsyrunyk" na kyivskii stseni [Witty humor, expressive characters. "The Barber of Seville" on the Kyiv stage]. *Kultura i zhyttia*, 100(2589), p.3.
10. Ponomarenko, B., 1955. Vykhovantsi opery [Pupils of the opera]. *Radianska kultura*, 35, p.3.
11. Smolich, D. *Records. Personal archive of D. Smolych. Miscellaneous. Articles. Libretto*.

Archive of the National Opera of Ukraine, folder 64.

12. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. H. Shevchenka: istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: history and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

13. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2014. Vidomyi i nevidomyi Rossini na festyvali u Pezaro [Famous and unknown Rossini at the festival in Pesaro]. *Muzyka*, 5(40), pp.60–63.

14. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2011. Opernyi svit Dzhoakkino Rossini na suchasni stseni; vid serioznoho do komichnoho [Gioacchino Rossini's opera world on the modern stage; from serious to comic]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.13–18.

15. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 1984. "Sevil'skii tsiryul'nik" (Besedy o muzyke) ["The Barber of Seville" (Conversations on Music)]. *Muzykal'naya zhizn'*, 8, pp.15–17.

HALYNA TITOVA

ORCID ID:0000-0003-4748-886X

Honored Artist of Ukraine,

*Associate Professor at the Department of Opera Training and Music Directing
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

galinatheathre@gmail.com

THE OPERA "THE BARBER OF SEVILLE" BY GIOCCHINO ROSSINI IN DOMESTIC PARADIGMS

The article reveals the stage interpretations of G. Rossini's "The Barber of Seville" on the Kyiv opera stage in the second half of the 20th — early 21st centuries by the directors Mykola Smolych (1944) and Dmytro Smolych (1955), Dmytro Hnatyuk (1979), (1990), A. Solovyanenko (2019). The author clarifies the relevance of the appeal to opera in the socio-cultural realities of today, substantiates the request of the audience of the information technology era on the chosen topic and the need to rethink the work at the beginning of the Romantic era in accordance with modern theater scene possibilities. The available musicological research of the opera drama "The Barber of Seville" in the context of the creative heritage of G. Rossini is mentioned in the article. A significant gap in the existing works on this topic is the fragmentary nature of scientific investigations of directorial interpretations of the composition in the musical theaters of Ukraine. The methodology of research of key aspects of opera is chosen: directorial incarnations of the specified period in the conditions of Ukraine — retrospective, interpretive; comparison of different domestic paradigms in the interpretation of the work — genre-stylistic, comparative; directions of development of domestic directing in the context of world tendencies — system analysis. The compositional construction of productions, their difference and proximity in relation to the original compositional source are analyzed. Individual approaches to the director's vision are revealed as well as features, principles of directing tasks and conceptual solutions to the reproduction of artistic images in the play. The performers of the parties in different stage incarnations are outlined. The personal directorial accents of the directors in the interpretation of "The Barber of Seville" on the Kyiv opera stage in the second half of the 20th — the beginning of the 21st centuries are determined, taking into account the specifics of theatrical aesthetics of the times of performances. The existence of certain "models", "examples", "paradigms", which were transformed under the influence of external and internal factors, is proved. The first two productions were embodied in the Ukrainian language against the background of traditional abbreviated musical material, simplifying the musical and stylistic structure of the opera buff. The last production is distinguished by a return to the original musical material — the opening of most

bills and performance in Italian. The directions of development of domestic directing in the context of world tendencies are determined: original synthesis of traditional and innovative staging approaches in authentic versions of operas; the possibility of combining different styles, genres, forms in modern versions of opera in the context of postmodern aesthetics. The ways of further research of the chosen subject through the prism of synthesizing the experience of domestic and foreign directing with the use of stage design and innovative art technologies are predicted.

Keywords: *opera "The Barber of Seville" by G. Rossini, interpretation, composition, mise-en-scène, features of artistic images of heroes.*

Стаття надійшла до редакції 16.11.2021

УДК 781.6:782.1:78.71.1(477)Лисенко
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251824

СЕРГІЙ ВОРОБІЙОВ

ORCID iD: 0000-0003-2317-5789

*творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
serjvorob1994@gmail.com*

РЕЖИСЕРСЬКИЙ АНАЛІЗ ЕВОЛЮЦІЙНИХ МОДИФІКАЦІЙ ТВОРУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «УТОПЛЕНА»

Розглянуто процес еволюційних видозмін твору М. Лисенка «Утоплена» за мотивами п'єси М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» від її першої прем'єри (1884) до сьогодення. Проаналізовано потребу суспільства в актуалізації режисерських пошуків оптимальних концептів постановки означеного твору в контексті самоідентифікації нації на тлі транснаціоналізації мистецтва. Окреслено методологію режисерського аналізу еволюційних модифікацій твору М. Лисенка «Утоплена» з обранням системно-аналітичного, історико-типологічного, порівняльного, жанрово-стилістичного та інтерпретаційного методів. Констатовано фрагментарність досліджень жанрових видозмін твору М. Лисенка «Утоплена» та її сценічних утілень. Визначено специфіку музичних та режисерських версій твору, здійснених у різні часи театрами України в контексті театральної естетики певної епохи із трансформуванням його жанрово-стильових ознак. Виявлено ступінь складності режисерського аналізу маловідомих версій твору М. Лисенка. Обґрунтовано основні теоретичні засади дослідження постановником композиторського стилю та задуму написання твору від початку до внесення редакційних правок. Привернуто увагу науковців до специфіки відображення сценічних образів з урахуванням історичних процесів постановки твору М. Лисенка «Утоплена», що сприяли видозмінам сценічного матеріалу, який мав вплив на режисерське рішення вистави. Виявлено активне намагання постановників означеного твору трансформувати матеріал із драматичного в інші жанри. З'ясовано, що стилістика жанру великої оперної вистави М. Лисенка «Утоплена» мала коротке сценічне життя. Визначено характерні ознаки жанрових видозмін твору М. Лисенка «Утоплена» в сучасних постановках та найбільш перспективні аспекти розвитку музичного театру України. Доведено, що музично-драматична версія постановки означеного твору в сучасних умовах має великий попит у публіки завдяки стрімкій динаміці розвитку подій.

***Ключові слова:** український музичний театр, твір М. Лисенка «Утоплена», українська тематика, національний образ в опері, режисерські інтерпретації.*

Постановка проблеми... У сучасних дослідженнях в галузі сценічного мистецтва розглянуто цінність створених режисерами національних історично-достовірних образів в операх на українську тематику; вказано на існуванні в умовах євроінтеграційних процесів спірної режисерсько-інтерпретаційної тенденції певного спрощення, а іноді і спотворення національних образів для

сприйняття глядачами різних країн; проаналізовано театральний образ та образ персонажа, які є семантичним ґрунтом показу національного менталітету і мають першочерговий вплив на драматургічну основу сюжету твору М. Лисенка «Утоплена» (деколи зустрічаються назви «Майська ніч», «Майська ніч, або Утоплена»); виявлено варіанти режисерських інтерпретацій національних образів відповідно до ментальних особливостей українського етносу в сучасних театральних музично-драматичних виставах, їх попит у публіки тощо (Воробйов, 2020; Станішевський, 1970; Скорульська, Чуєва, 2015 та ін.).

Разом з тим, в умовах сьогодення існує велика режисерська конкуренція на ринку театально-видовищних послуг, щорічно збільшується кількість сучасних театральних проєктів, які вимагають від режисера інтерпретувати твори в нових соціокультурних реаліях. Ускладнюється ця проблема для молодих режисерів, адже їм необхідно знаходити не тільки нові прийоми та засоби виразності, а й ті, що цікавитимуть глядача доби цифрових технологій. У пошуках таких прийомів «часто-густо» режисери втрачають композиторську ідею твору та взагалі віддаляються від головної проблематики його літературно-сценічної основи. На жаль, така тенденція існує в оперному мистецтві. Світовий музичний театр у більшості випадків відмовляється від зацікавлення публіки драматургією твору і прямує до видовищних експериментів з різними стилями, синтезом з арт-технологіями, що безумовно є однією з провідних тенденцій сучасності. Звичайно, різні технології надають змогу створювати нові форми змісту видовищного мистецтва, розбурхувати фантазію глядача, вкладаючи новий сенс у твір, водночас втрачаючи старий. Різноманітна палітра нових технологій дає необмежену можливість і свободу для вибору та створення засобів виразності. При цьому забуваючи, що головними в театрі, як і раніше, залишаються ідея, глибинний сенс, драматургія, які повинні бути орієнтованими на «сучасного глядача». При постановці маловідомих опер на українську тематику режисерам потрібно вірно проаналізувати композиторський задум, звернутися до історичних обставин створення вистав, знайти у них сильні якості, переосмислити морально застарілі засоби виразності, трансформувати обраний

матеріал для потреб сучасного глядача в умовах інтеграційних театральних процесів.

Задля успішного втілення твору М. Лисенка «Утоплена» у сучасному театральному проєкті необхідно не тільки проводити поглиблений аналіз раніше створених оперних вистав та вивчати їх глядацький попит, а й розглянути ідею його автора. Життя опери в умовах часових видозмін театральної естетики пройшло складний шлях трансформування своїх жанрових ознак через режисерські та композиторські рішення, які зумовлювали успішність тієї чи іншої вистави. Саме цим і зумовлюється вивчення причинно-наслідкових зв'язків та перспектив подальшого сценічного життя твору М. Лисенка «Утоплена», його переосмислення та адаптації до інтересів і запитів сучасного глядача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Короткому аналізу прем'єрних вистав та дослідженню особливостей їх утілення за участю композитора твору М. Лисенка «Утоплена» присвятили свої роботи М. Рильський (1967) та Р. Скорульська і М. Чуєва (2015). Опис драматургічної специфіки роботи при підготовці прем'єрних вистав у Харкові та Одесі знайшов відображення у праці С. Тобілевич (1957). Сценічний шлях вистав за радянських часів досліджував Ю. Станішевський (1970). Версія вистави Київського оперного театру 50-х років ХХ століття розглядалась М. Стефанович (1968). У рецензіях періодичних видань різних десятиліть про вистави в Одесі, Дніпропетровську, Києві, Харкові авторів В. Еланського (1919), Є. Браудо (1937), В. Ірініна (1941), В. Голоти (1990) розглядались знакові трансформації жанрової специфіки твору М. Лисенка «Утоплена».

Науковий аспект режисерських інтерпретацій національного образу в українській опері з висвітленням жанру драматургічної першOVERSII означеного твору та його подальших трансформацій, а також з описом характерних рис персонажів у контексті соціально-психологічних особливостей різних верств українського етносу, розкрито С. Воробйовим (2020). Разом з тим, поза межами наукових пошуків залишився аналітичний матеріал твору М. Лисенка

«Утоплена» у концептуальному задумі композитора та його різних режисерських утіленнях від прем'єри вистави у Харкові (1884 рік) до її невинувданого забуття у 1950-х роках ХХ століття.

Мета дослідження — визначення специфіки модифікацій музичних та режисерських версій твору М. Лисенка «Утоплена», здійснених у різні часи митцями України в контексті театральної естетики певної епохи із трансформуванням його жанрово-стильових ознак.

Завдання дослідження:

1) розглянути ступінь наукового осмислення жанрових видозмін твору М. Лисенка «Утоплена» та художніх образів його персонажів у контексті характерних особливостей українського етносу;

2) проаналізувати еволюційні модифікації означеного твору, його жанрову трансформацію від драматичної до великої оперної вистави з набуттям характерних рис;

3) з'ясувати причини «короткого сценічного життя» оперної версії «Утопленої» М. Лисенка.

Виклад основного матеріалу дослідження... Аналіз наукових досліджень специфіки модифікацій музичних та режисерських версій твору М. Лисенка «Утоплена», здійснених у різні часи театрами України в контексті театральної естетики певної епохи, дозволяє констатувати недостатню дослідженість трансформації жанрової стилістики першої версії (створеної М. Лисенком), яка мала успішну реалізацію на сценах Харкова (1884) та Одеси (1885). Сьогодні вже загально відомо, що «Театральний художній образ створюється завдяки синтезу мистецтв — музичного, драматичного, образотворчого, акторського» (Воробйов, 2020, с. 21) в залежності від особливостей ролі та специфіки кожного із мистецтв, які синтезуються у тому чи іншому театральній-сценічному творі. У спектаклі створюється певна жанрово-стильова специфіка, через яку глядач сприймає образи персонажів, колізії стосунків, конфлікт та бачить у своїй уяві художній образ вистави. Необхідність створення повноцінного художнього образу вистави режисером, який викладає

його у постановочному плані, прямо впливає на успішність реалізації спектаклю. Щоб створити оригінальну виставу, режисерам необхідно прослідкувати трансформування її жанрово-стильових ознак для виявлення сильних та слабких рис свого майбутнього музично-театрального проекту. Саме тому простежується необхідність у проведенні хронологічного режисерського аналізу вистав для уявного створення повної картини знакових видозмін твору, виокремлення їх позитивних та негативних аспектів, починаючи від першої прем'єри й до сьогодення.

Спочатку «Утоплена» була написана М. Лисенком у 1884 році як музика до драматичної вистави М. Старицького та надрукована як клавір Л. Ідзіковським за життя композитора (Лисенко, 1956). Натомість, з часом оригінальна версія зазнавала видозмін у залежності від місця втілення, існуючих матеріальних і людських ресурсів, виділених на створення вистав. Прем'єра її першої постановки, втіленої трупю М. Кропивницького, відбулася у грудні 1884 року у Харкові. На той час директором трупи став М. Старицький, який склав текст за повістю М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена». Музику написав М. Лисенко, а М. Кропивницький виконував роль режисера та актора. Диригентом постановки був сам композитор. Провідні партії втілили актори-співаки М. Кропивницький, М. Заньковецька, В. Грицай, М. Садовська-Барілотті та ін. Органічною складовою вистави стала музика, яка створювала атмосферу української ночі на сцені, поширюючи її і в глядацький зал. Саме тоді у театральну-культурну житті країни було прийнято використання подібної музики лише у якості ілюстративних вставок. Розпочинаючи з першої вистави у Харкові композитор власноруч зайнявся репетиціями оркестрової та вокальної складової трупи, хоча офіційно до неї не належав. Кропітка праця М. Лисенка під час репетицій з хористами і оркестрантами не обмежилася вивченням музичної специфіки партитури та характеру виконання кожного інструментального або вокального номеру, велика увага приділялася змісту взятої до постановки п'єси. М. Лисенко викладав хористам обов'язкові семінари з теорії та історії музики. Тогочасна роль середньостатистичного хориста

зводилася до підспівування головним ведучим голосам, але таке положення речей не влаштовувало М. Лисенка, його хористи зобов'язані були знати музичну грамоту. Композитор вимагав, щоб оркестр та співаки не звучали відокремлено від дії. У його розумінні хор виступав як співучасник масових сцен, а кожен хорист — як окрема повноцінна дійова особа. Звертаючи увагу на кропітку працю музикантів, М. Старицький присвятив багато часу вивченню історії та етнографії українського народу, радився зі знавцями та не покладався тільки на свої знання, досвід, художнє чуття у питаннях оформлення. Водночас, він не звертав уваги на внутрішнє оформлення житла «Обстановка і аксесуари яких часом подавалися без належної конкретизації стосовно соціальних та етнографічних особливостей того, що зображалось» (Рильський, 1967, с. 197).

Масштабний історичний опис подій у трупі за часів її існування описала С. Тобілевич, яка входила до неї. Завдяки її літературному хисту було написано багато статей з відображенням значних подій життя М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Заньковецької, І. Тобілевича (Карпенка-Карого), М. Садовського, М. Садовської. Її праці друкувалися у періодиці різних часів. У 1947 році вони були видані окремою збіркою «Корифеї українського театру. Портрети. Спогади». Натомість, основним теоретичним доробком С. Тобілевич стала її книга «Мої стежки і зустрічі», видана посмертно 1957 року. Саме у її книзі були надані факти та висвітлені «нюанси» роботи колективу над «Утопленою». Згадувалось наполегливе бажання авторами перетворити матеріал у видатну музичну виставу. Заради цього репетиції вистави почалися ще під час гастролей у Ростові. М. Лисенко сам приїхав туди, щоб раніше почати репетиції з оркестром та хором. Водночас, це була певна апробація музики перед майбутніми виконавцями, яка була схвально сприйнята. Усі артисти, які входили до трупи та навіть ті, що не були зайняті у виставі, щодня із задоволенням збиралися у театрі на ранкові репетиції та слухали арії, співи русалок, дівчат і хлопців. У Ростові найкраще показала себе під час підготовки «Утопленої» М. Садовська. Вона співала Панночку з особливим натхненням. Майстерний вокальний хист співачки чарівно підкреслювала акторська гра. Микола

Віталійович привселюдно дякував їй за музично-образне наповнення, що створювала актриса, та нагоду, яку він мав, слухаючи її. Крім того, М. Лисенко проходив усі сольні партії зі співаками —виконавцями головних ролей, так само домагаючись доброго звучання, «високого художнього рівня виконання» (Тобілевич, 1957, с.12). Під час репетицій «Утопленої» у Ростові М. Лисенко старанно, навіть з певним педантизмом, вивчав партію Левка з тенором російської оперети Бородіним, запрошеним спеціально для участі в спектаклі.

Як результат плідної співпраці композитора з трупою стало нове переосмислення музичного супроводу у драматичних українських виставах, роль якого раніше традиційно зводилася до ілюстративних вставок, відпочинку уваги глядача, відволікання від основної закладеної драматургії першоджерела, знецінювання характерної наповненості окремих номерів та приділення уваги тільки загальному підкресленню атмосфери обраного тематизму. Завдяки композитору нова роль музичного супроводу у виставі повернула її драматичний жанр у напрям музично-драматичного, хоча повноцінно ним вона ще не стала. Нова роль музики почала диктувати зміну рольових завдань персонажів, наповнення їх переживаннями, колізіями життя, характерними емоціями, створеними відповідно до тих чи інших подій. Драматична вистава «Утоплена» вперше мала професійних висококваліфікованих співаків-акторів для двох головних персонажів. Оркестр не існував окремо від сценічної дії, а активно рухав її, хоча і частково, не у всіх номерах. Підготовлений хор звучав майже як у музично-драматичній, а не просто драматичній виставі.

Перша вистава викликала певний резонанс у музично-театральному житті країни. Друга вистава, продовжуючи розвиток твору у музично-професійному напрямі, відбулася в Одесі 2 січня 1885 року. Таке положення речей диктувала велика сцена одеського театру, яка вимагала збільшення людських та матеріальних ресурсів. Тому твір М. Лисенка «Утоплена» був ще більше переопрацьований і наближений до форми великої музичної вистави. Продиктована законами жанру великої опери поява на сцені колосальної маси дівчат, парубків, приятелів, позначилася на відображенні загального колориту,

атмосфери вистави та виправдала величезні сподівання авторів на успіх постановки. В одеській постановці змінили її художнє оформлення. Щоб не користуватись випадковими речами та «універсальними» декораціями місцевих театрів, в яких досі доводилося виступати, були виготовлені власні декорації, реквізит, костюми, відповідні конкретній епосі, місцевості, змісту вистави, її наближеної до оперної стилістиці. М. Старицький надавав великого значення впливу декорацій на акторську майстерність. З цього приводу М. Рильський писав, що М. Старицький свято шанував майстерність актора, бо талант, за його переконаннями, це «велика річ», яку потрібно «... оправити у художній рамці, так як вправляється дорогоцінне каміння. Тільки на тлі прекрасних декорацій та іншого художнього оформлення може на всю красу розгорнутися талант актора» (Рильський, 1967, с.197).

Отже, сценічне оформлення вистав української трупи конкретизувало місце дії і визначалося майстерністю виконання. З приводу сценічного вирішення вистав трупи, до яких входила і «Утоплена», було багато схвальних відгуків. Рецензії, надруковані у журналі «Заря» та газеті «Одеський вісник» (Рильський, 1967, с.197), відмічали певне новаторство сценографії, яке підсилило сприйняття глядачем атмосфери вистави. Декорації зображали бідне українське село, де обов'язково були старі, похилі хати, церква, ліс та сад. Окрім зображення місцевості, сценографи приділили увагу різним порам року, ландшафту, зображенням гір, річок, історично-достовірним селянським вбранням, взуттю та реквізиту. Одеський глядач із задоволенням занурився в атмосферу українського побуту, традицій, створюючи в уяві нову незнайому місцевість. Водночас характери персонажів, мова, особливі пластичні рухи, інтонації голосу тієї чи іншої групи акторів створювали на сцені повну відповідність атмосфери побуту та життя справжнього українського села.

Про успіх одеської вистави згадував науковець В. Голота (1990) у своїй праці «Театральная Одесса». Окрім підкреслення вищезгаданого збільшення акторського складу, оновлення історично-достовірних костюмів, реквізиту, гарно зроблених декорацій, він приділив увагу музичній частині вистави. З

роботи В. Голоти стало відомо, що набір музикантів та їх управління у новоствореному спектаклі здійснював М. Черняхівський. Збільшився склад оркестру, який налічував близько тридцяти осіб. Набір хористів та їх управління здійснював А. Оскнер, група хористів стала ще більшою та налічувала вже близько сорока чоловіків і жінок. Основна трупа акторів, як і на прем'єрі у Харкові, складалася з українських і російських артистів. Після завершення українських вистав, російські актори грали одноактні водевілі.

Вперше поставлена М. Старицьким на одеській сцені «Утоплена», написана М. Лисенком за мотивами п'єси «Майської ночі, або Утопленої» М. Гоголя, прославилася на всю Одесу. На прем'єрі вистави у театрі не було жодного вільного місця, а артистів, композитора, автора лібрето, режисера спектаклю викликали на оплески безліч разів. Музика композитора М. Лисенка, яка складала в своїй основі оркестровані та аранжовані народні знайомі пісні, допомагала глядачу відчувати по-справжньому дивовижне та містичне дійство. Неодноразово була згадана талановитість виконавців, яка проявлялася в яскравій акторській індивідуальності. Окремо було зазначено новаторські художні і музичні рішення. Загалом трупа М. Старицького під художнім керівництвом М. Кропивницького остаточно підкорила культурний простір одеситів. Вистави активно відвідувалися глядачами.

Результатом другої вистави стало наближення матеріалу до оперної стилістики завдяки великому професійному хору, кваліфікованому складу оркестру, ансамблю співаків-акторів, що виконували партії головних героїв, повному аранжуванню народних мотивів створених за правилами оперного жанру. Поєднані в єдине ціле компоненти вистави справили велику роль у трансформації жанрової специфіки твору. Мальовничі декорації, костюми, реквізит, розроблені професійним сценографом, вплинули на загальний колорит вистави. Музично-сценічна частина наблизила жанр до оперного, але її сцени включали обов'язкові розмовні діалоги, монологи, що залишились відголоском драматичного жанру. Музика більше не використовувалась ілюстративно, а звучання оркестру нагадувало оперне. Це були аранжовані народні мотиви, що

трансформувались у відголоски музичних жанрів, які включає оперна специфіка, а саме: увертюри, арії, аріозо та речитативи. Вистава в Одесі ще не стала повноцінною оперою, але це була дуже наближена до неї велика музично-драматична вистава з використанням складу професійних музикантів, оркестру, хору, співаків-акторів.

Однією з найвизначніших подій національного музично-театрального мистецтва наприкінці 1910-х років стало відкриття «Державної української музичної драми», другого оперного театру у м. Києві. 28 липня 1919 року він відкрився прем'єрою «Утопленої» М. Лисенка на Мерінгівській вулиці (будівлю театру знищено під час війни на початку 1940-х років). Керував театром режисер Лесь Курбас. Утіленням у життя вистави зайнявся режисер М. Бонч-Томашевський, диригував М. Багриновський. Танці русалок поставив один з балетмейстерів «Руських сезонів» у Парижі М. Мордкін. Головні партії в «Утопленій» виконували М. Литвиненко-Вольгемут, С. Бутовський та ін. Сценографічним оформленням спектаклю зайнявся А. Петрицький.

У газеті «Борьба» від 8 серпня 1919 року була надрукована стаття В. Еланського «Музична драма “Утоплена”» (Еланський, 1919). У ній схвально висвітлена постать режисера Бонч-Томашевського у процесі роботи над виставою. Зазначалася драматургічна точність підкресленої ним атмосфери другого акту з характерним висвітленням селянського побуту та мрійливі травневі місячні ночі з елементами містичності — у третьому. Сцена з русалками була поставлена режисером з акцентуванням акторської гри, яка змусила публіку співпереживати головному герою. Весь другий акт був вирішений у комедійному характері. Публіці запам'яталася Горпина, її образ передавав глядачу характер роз'яреної, обуреної, сильної української жінки, яка може вступити в бійку. Створений актрисою темперамент героїні співпадав з архетипом домінантної ролі української жінки у сім'ї. Вправно виконав свою акторську роль у виставі і писар Береженко. Сценографічно створений образ писаря, його характерна інтонація та жести не давали глядачу сумніватися у правдивому образі Гоголівського персонажа. Дуже вдалим виявся сценічний образ Утопленої, яку

виконувала Литвиненко-Вольгемут. Загадковий, стриманий, містичний образ, сценографічно вирішений переважно у білому кольорі під сяйвом місячного неба, справив на глядача величезний вплив та визначив його особливий успіх у публіки. Вперше у постановках «Утопленої» був використаний балет під керівництвом М. Мордкіна, завдяки чому були підсилені масові сцени. Хоча характер виконання сцен був меланхолійний, мрійливий, дещо статичний, все ж таки він співпадав із народною стилістикою. Виконання хорових сцен під орудою М. Багриновського відрізнялося від вистави під керівництвом М. Лисенка тим, що кожний хорист не був окремою дійовою особою, проте зі своїми задачами колектив справився. Оркестр виконував музичний матеріал одеської постановки. Багато схвальних відгуків отримав художник А. Петрицький за свої декорації. Пейзажі української травневої ночі відчувалися навіть без дії на сцені, що підтвердило його вагомий внесок в успіх вистави загалом.

Результатом третьої вистави стало ще більше наближення твору до оперного жанру завдяки уведенню в дію балету, який хоча і був дещо статичним, але підсилив масовість окремих сцен та створив колористичну атмосферу побуту українського села. Вистава втілювалась без участі авторів музики та лібрето, тому музичний та літературний тексти були виконані без купюр, у тому ж варіанті, що і одеська постановка. Завдяки художньому таланту А. Петрицького вперше сценографія була не просто історично-достовірною, а містичною, загадковою та виконана талантом митця як окремий твір мистецтва.

Проте у 30-х роках ХХ століття постановники відчували потребу в оркеструванні твору від початку і до кінця, повністю відмовившись від драматичних діалогів та монологів, хоча перші спроби були невдалими. Так у журналі «Музика» (Браудо, 1937) згадується вистава «Утопленої» М. Лисенка, втіленої у 1930-х роках в Одесі, проте автор — музикознавець Є. Браудо визначає негативні тенденції її редакційної версії. У Лисенківській «Утопленій» задля бажання зробити велику оперну виставу з ініціативи режисера В. Манзія та диригента С. Столермана, хормейстер театру та композитор П. Толстяков

переоркестрував партитуру. Його робота базувалася на збереженні оригінальної Лисенківської версії, проте змінені були перший, третій акти та дописаний четвертий. У першому акті була введена симфонічна розгорнута музична картина української ночі, у третьому — симфонічна картина світанку та марш голови, четвертий акт знаменував пишне весілля молодих головних героїв. Результатом трансформування жанрових ознак вистави стало масштабне додавання симфонічних картин. Вони були витримані у дусі народних, проте публіка не сприйняла надто розтягнутої драматургії твору, повільний розвиток сюжету знецінив характер драматургічних колізій персонажів. Дана версія виявилася надто затягнутою та невдалою, не було співпереживання глядачем подій та насолоди від колористичної музики.

Передостанньою виставою, була дніпропетровська вистава 40-х років ХХ століття, яка згадується у газеті «Дніпропетровська правда» 22 січня 1941 року (Ірінін, 1941). Успішність вистави визначалась не одним виступом, вона викликала попит у публіки та трималася у репертуарі до літа доки до Дніпропетровщини не докотилося воєнне лихоліття. Успіх був продиктований бажанням авторами вистави притримуватися першої версії твору, яка свого часу теж була популярною. У газеті згадується успішне вирішення спектаклю, створене режисером С. Бутовським. Постановник був учнем М. Садовського, який співав партію Левка у вищезгаданих перших виставах. Режисер намагався максимально наблизитися до версії, вирішеної вчителем. За спогадами майстра він ретельно відновив контури вистави. Тісно працював режисер з художником П. Єршовим та диригентом І. Штейманом. Разом їм вдалося знайти те сценографічне та музичне рішення спектаклю, яке передавало історично-достовірну атмосферу вистави, створену за часів перших прем'єр. Не виділяючи окремі лінії сюжету та не затягуючи показ симфонічними ліричними відступами, як це намагався зробити П. Толстяков в Одесі у 1937 році, режисер зміг досягти гармонійності на сцені, створивши успішну виставу. Ця постановка констатувала факт успішності перших, оригінальних версій вистав, які намагалися наблизитися до оперної жанрової специфіки, хоча повноцінною великою оперою

вистава не стала. Унікаючи розтягнутої чотирьохактної версії з симфонічними картинами, автори зробили акцент на зразок вистави, створеної трупю М. Старицького, реанімували вдалий варіант та успішно його затвердили у своєму репертуарі.

Остання версія вистави відбулася у Київському театрі опери та балету у 1950-х роках. Керуючись наміром зробити повноцінну виставу в жанрі великої опери, було прийнято рішення про нову редакцію музичного тексту, повне інструментування твору. Зробити нову музичну редакцію доручили композитору М. Вериківському, а літературну — М. Рильському. Режисерське рішення вистави було створене В. Манзієм, оркестровою та музичною частинами керував диригент Б. Чистяков, а художнє сценографічне рішення створювалось О. Хвостенко-Хвостовим. Дуже добре звучали хори, підготовлені хормейстером М. Берденниковим. Результатом стала повна оперна вистава з усіма її стилістичними вимогами. Хоча критики театрального мистецтва схвально прийняли виставу, проте її життя тривало лише один сезон. Після чого виставу зняли з репертуару, у який вона більше не повернулася. Вочевидь причиною незатребуваності вистави стала втрата темпоритму розвитку подій в результаті невиправдано уповільненої музичної драматургії, що потребує її переосмислення відповідно до сучасних реалій.

Висновки.

1. Аналіз наукового доробку з обраної проблематики дозволяє констатувати фрагментарність досліджень жанрових видозмін твору М. Лисенка «Утоплена» та сценічних утілень художніх образів персонажів у контексті соціально-психологічних та ментальних особливостей українського етносу.

2. Еволюційні модифікації твору М. Лисенка «Утоплена» написаного за мотивами п'єси М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена» від її першої прем'єри до сьогодення надали змогу трансформувати жанрову спрямованість означеного твору із драматичного (з ілюстративним аспектом музики) у вектор музично-драматичного (з включенням масових хорових і балетних сцен та перетворенням у стилістику великої оперної вистави з цікавими знахідками в контексті

самоідентифікації нації на тлі транснаціоналізації мистецтва).

3. Сучасні трансформації твору М. Лисенка «Утоплена» дозволяють констатувати, що стилістика жанру великої оперної вистави мала коротке сценічне життя у зв'язку із втратою темпоритму розвитку подій, прогалинами в архітектоніці музичної драматургії, яка в соціокультурних умовах сучасності не використовується оперними театрами.

Перспективи подальших розвідок... Для визначення перспективних напрямів популяризації музично-драматичної версії твору М. Лисенка «Утоплена» в соціокультурних умовах сучасності необхідні подальші дослідження та порівняльний аналіз векторів його режисерської постановки з урахуванням колористичної атмосфери українського села та вдало відображеним образами персонажів.

Список використаної літератури та джерел

1. Браудо, Є., 1937. Утоплена. *Музика*, 16 липня.
2. Воробйов, С., 2020. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій. *Українське музикознавство*, 46, сс.18–29.
3. Голота, В., 1990. Театральная Одесса. Киев: Мистецтво.
4. Еланський, В., 1919. Музична драма «Утоплена». *Борьба*, 8 серпня.
5. Ірінін, В., 1941. Майська ніч. *Дніпропетровська правда*, 22 січня.
6. Лисенко, М., 1956. *Утоплена: клавір*. Зібрання творів в 20 т. Т. 5. Київ: Мистецтво.
7. Рильський, М., 1967. Трупа Старицького (1883–1885). У кн.: М. Т. Рильський, ред. *Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1*. Київ: Наукова думка, сс.194–199.
8. Скорульська, Р., Чуєва, М., 2015. *Микола Лисенко. Дні і Роки*. Київ: Музична Україна.
9. Станішевський, Ю., 1970. Опера класика та національні традиції. У кн.: Ю. Станішевський, ред. *Український радянський музичний театр*. Київ: Наукова думка, сс.153–178.
10. Стефанович, М., 1968. Організація українського оперного театру. До нових висот (1944–1959 рр.). У кн.: М. Стефанович, ред. *Київський театр опери та балету. Історичний нарис*. Київ: Мистецтво, сс.66–75, 140–187.
11. Тобілевич, С., 1957. *Мої стежки та зустрічі*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

References

1. Braudo, Ye., 1937. Utoplena [Drowned]. *Muzyka*, 16th July.
2. Vorobiov, S., 2020. Natsionalnyi obraz v ukrainskii operi: naukovyi aspekt rezhyserskykh interpretatsii [National image in Ukrainian opera: scientific aspect of directorial interpretations]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.18–29.
3. Golota, V., 1990. Teatral'naya Odessa [Theater's Odessa]. Kiev: Mistetstvo.
4. Elanskyi, V., 1919. Muzychna drama «Utoplena» [Musical drama "Drowned"]. *Borba*, 8th August.
5. Irinin, V., 1941. Maiska nich [May night]. *Dnipropetrovska pravda*, 22th January.

6. Lysenko, M., 1956. *Utoplena: klavir* [Drowned: clavier]. Collection of works in 20th vol. 5th vol. Kyiv: Mystetstvo.
7. Ryl'skyi, M., 1967. Trupa Starytskoho (1883–1885). In: M. T. Ryl'skyi, ed. *Ukrainskyi dramatychnyi teatr. Narysy istorii v dvokh tomakh. T. 1* [Ukrainian Drama Theater. Essays on history in 2 volumes. 1st vol.]. Kyiv: Naukova dumka, pp.194–199.
8. Skorulska, R., Chuieva, M., 2015. *Mykola Lysenko. Dni i Roky* [Mykola Lysenko. Days and Years]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
9. Stanishevskyi, Yu., 1970. Opera klasyka ta natsionalni tradytsii. In: Yu. Stanishevskyi, ed. *Ukrainskyi radianskyi muzychnyi teatr* [Ukrainian Soviet Musical Theater]. Kyiv: Naukova dumka, pp.153–178.
10. Stefanovych, M., 1968. Orhanizatsiia ukrainskoho opernoho teatru. Do novykh vysot (1944–1959 rr.). In: M. Stefanovych, ed. *Kyivskyi teatr opery ta baletu. Istorychnyi narys* [Kyiv Opera and Ballet Theater. Historical essay]. Kyiv: Mystetstvo, pp.66–75, 140–187.
11. Tobilevych, S., 1957. *Moi stezhky ta zustrichi* [My paths and meetings]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.

SERHII VOROBIOV

ORCID ID: 0000-0003-2317-5789

Creative Postgraduate Student

at the Department of Opera Training and Music Directing

at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

serjvorob1994@gmail.com

DIRECTOR'S ANALYSIS OF EVOLUTIONARY MODIFICATIONS OF MYKOLA LYSENKO'S WORK "DROWNED"

The process of evolutionary modifications of M. Lysenko's work "Drowned" based on M. Gogol's play "May Night, or Drowned" from its first premiere (1884) to the present is considered. The relevance of the chosen topic in the context of self-identification of the nation against the background of transnationalization of art is clarified. The research methodology with the choice of system-analytical, historical-typological, comparative, genre-stylistic and interpretive methods is outlined. The purpose of the research is to determine the specifics of musical and directorial versions of the work, performed at different times by theaters of Ukraine in the context of theatrical aesthetics of a certain era with the transformation of its genre and style features. The degree of complexity of the director's analysis of little-known versions of Lysenko's work is revealed, at which the director has to investigate the composer's idea from the beginning of writing to making editorial changes, to turn to the historical circumstances reflected in it; to follow the transformation of the genre defined by the author; identify the events that contributed to the changes in the stage material, which had an impact on the director's decision of the play. It was found out that the directors-interpreters of M. Lysenko's work "Drowned" initially embodied this material as music for drama. Later, with the success of the play, the composer expanded the musical accompaniment of the numbers, and his followers completely orchestrated the work in the genre of great opera. The success of the performances is closely connected to the version for musical and dramatic theaters with dramatic monologues and dialogues of the characters, and the versions of major opera performances were mostly criticized and did not have a long life in theatrical repertoires. It is proved that in search of techniques, directors often lose the composer's idea of the work, coloristic mental features and distance their own idea when creating a play from the truly established issues of musical and literary stage original. The transformation of the material by different directors is considered, which provides an opportunity to highlight the strengths, rethink the obsolete means of expression, to transform the

selected material for the modern audience in terms of integration theatrical processes. The analysis of scientific achievements on the chosen issues allows to state the fragmentary research of genre variations of M. Lysenko's work "Drowned" and stage incarnations of artistic images of characters in the context of socio-psychological and mental features of the Ukrainian ethnos. The review of evolutionary modifications of the work revealed an active attempt of authors and producers to transform the material from the dramatic — with the illustrative aspect of music (1884, Kharkiv), with the definition of the vector of musical drama — with the solution of musical dramatic problems (1885, Odessa), the inclusion of mass choral and ballet scenes (1937, Odessa) and the transformation into the style of a large opera performance with interesting findings and dramatic gaps (1950, Kyiv). Current transformations of Lysenko's work "Drowned" allow us to state that the stylistics of the genre of a great opera performance had a short stage life due to the loss of the tempo of events and is not used by musical theaters of Ukraine today. The musical-dramatic version, which is presented by many performances in Ukrainian theaters, is in great demand among the public due to the rapid dynamics of events, the colorful atmosphere of the Ukrainian village, well-resolved images of characters, so it is actively addressed by modern domestic directors. The scientific novelty of the research was revealed, which consists in determining the characteristic features of genre variations of Lysenko's work "Drowned", establishing the most promising aspects for the further development of the musical theater of Ukraine. Vectors of further research of the subject, comparative analysis of opera and music-dramatic versions with determination of character of tempo-rhythms in musical drama and director's interpretations, their rethinking according to new requirements and possibilities of a theatrical scene are predicted.

Keywords: *Ukrainian musical theater, M. Lysenko's work "Drowned", Ukrainian themes, national image in opera, director's interpretations.*

Стаття надійшла до редакції 1.11.2021

УДК 781.68:[782.1:78.071.1(439)Барток
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251826

ОЛЕКСАНДР СПІВАКОВСЬКИЙ
ORCID iD: 0000-0001-6938-1073

*творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
olexandrspivakovsky@gmail.com*

РЕЖИСЕРСЬКО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОНЦЕПТ СЦЕНІЧНИХ УТІЛЕНЬ ОПЕРИ

Б. БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА» 2020–2021 РОКІВ

Розглянуто режисерські вектори сучасних інтерпретацій опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», які спираються на різні методологічні підходи й основні положення та концепції музичної режисури, розроблені упродовж ХХ століття і доповнені у процесі сучасного розвитку музичного театру. Проаналізовано останні дослідження опери Б. Бартока та роботи драматурга Б. Балажа. З'ясовано на основі даного аналізу напрям наукових робіт, що стосується в основному інтонаційної природи опери «Замок герцога Синя Борода» та композиційно-драматургічних її особливостей. Змодельовано перспективу для подальших наукових розвідок режисерсько-дослідницького концепту сценічних утілень опери Б. Бартока. Взято за основу дослідження дві оперні вистави 2020–2021 років, створені за участю українських митців зі світовим ім'ям — Оксаною Линів (режисером-постановником оперного вечору «Юдіт» у Баварській державній опері) та Андрієм Жолдаком (режисером-постановником вистави «Замок герцога Синя Борода» в Ліонській опері). Виокремлено три основних режисерських принципи, за допомогою яких актуалізується матеріал оперного твору, відповідно до викликів сьогодення: це принципи доповнення вистави, актуалізації тематизму вистави та візуальної деталізації. Розглянуто основні фундаментальні концепти, закладені авторами твору, які досліджуються: композитором Б. Бартоком та автором лібрето Б. Балажем, що є основою для сучасних режисерських інтерпретацій. Закцентовано увагу на ролі режисера у створенні режисерсько-дослідницького концепту в процесі сценічного втілення оперного твору. Обумовлено режисерські спроби віднайдення зв'язку між ідейно-художнім наповненням опери та сучасними аспектами життя світового суспільства, що зіштовхується з актуальними проблемами фемінізму та ролі жінки у сучасному суспільстві. Порушено питання гендеру та його сценічного показу. Відображено кут зору режисера на ці явища у сценічних утіленнях опери «Замок герцога Синя Борода», сучасні постановки якої є показником вектору розвитку світової музичної режисури в період 2020–2021 років.

***Ключові слова:** Б. Барток, опера «Замок герцога Синя Борода», музична режисура, режисерські принципи, актуалізація оперних творів.*

Постановка проблеми... Сучасні соціально-економічні, морально-етичні та екологічні аспекти спонукають до підняття відповідних тем у царині мистецтва, зокрема на сцені музичного театру. В процесі інтерпретації оперного

твору режисер намагається зробити його співвідносним сучасним реаліям, запропонувати глядачу нове, часто кардинально відмінне трактування тих концептів, що були закладені композитором-автором. При цьому важливо зацентруватися на тому, що не завжди сам музичний твір зазнає певних втручань, а його сценічне відтворення може бути прочитане з нового ракурсу та під іншим кутом зору особи-інтерпретатора чи навіть інтерпретаторів, адже в музичному театрі це як мінімум два провідних митця: режисер-постановник та диригент. У зв'язку з цим, виділяється декілька режисерських принципів у процесі сценічного втілення оперних творів з метою їх актуалізації, відповідно до викликів сьогодення. Осмислення та ґрунтовний аналіз цих категорій дозволяє виявити нові режисерсько-дослідницькі концепти у сучасних трактуваннях опери Б. Бартока сучасними режисерами музичного театру, що лишаються відкритими для подальших наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Творчий доробок Б. Бартока цікавив багатьох мистецтвознавців світу. Одним з основних підходів щодо дослідження є аналіз особливостей драматургії та музичних компонентів опери «Замок герцога Синя Борода». Так, Carl S. Leafsteadt (1999) застосовував міждисциплінарний підхід щодо трактування опери, вводячи, крім музично-драматичного аналізу, ряд тем, що є новими у галузі досліджень доробку Б. Бартока. Ці нові сфери критичного та наукового спрямування включають детальне літературне дослідження лібрето та гендерний аналіз жіночого характеру опери. Elliot Antokoletz (1984) досліджував прогрес тонального плану в опері Б. Бартока в контексті процесів музики ХХ століття. А. Солодовникова (2012) розглядала основні проблеми композиційно-драматургійної структури опери «Замок герцога Синя Борода». Т. Гнатів (2004) дослідила ключову роль опери Б. Бартока в культурологічному аспекті на перехресті різноманітних культур. Н. Vjörn (2006) виокремив підходи до експериментального музичного театру та сучасної опери, котрі знаходять реалізацію у режисерських версіях сучасних оперних вистав. R. Tazudeen (2019) досліджував дисонансну екологію творчого доробку Б. Бартока, зокрема описуючи природу нелюдського звуку в

замку герцога Синьої Борода. А. Fábry (1999) розглядав у своїй статті «Порівняльний аналіз тексту, музики, гендеру та аудиторії в Замку герцога Синя Борода» оперу Б. Бартока та її лібрето як яскравий приклад метафори, яку, у свою чергу, можна знайти в різних типах текстів, від казок і романів до фільмів. Він пов'язував оперу з текстом лібрето, написаним теоретиком кіно Б. Балажом. Аналіз виявив, що в яскраво вираженому жінконенависницькому мистецькому кліматі того часу трагічне закінчення заперечує трансцендентність жіночого характеру опери. Твір Б. Бартока можна зрозуміти як репрезентацію спрощеної домашньої обстановки, де реальна історія залишається неопосередкованою та нерозказаною. Всі ці дослідження розглядають твір Б. Бартока з культурологічних та мистецтвознавчих аспектів. Додаткової уваги заслуговує аналіз сценічних режисерських утілень опери «Замок герцога Синя Борода» задля з'ясування основних принципів візуального втілення режисерсько-дослідницького концепту при роботі над виставою.

Мета дослідження — виокремити ключові принципи режисерської роботи над осучасненням оперних творів у процесі актуалізації головних концептуальних основ, закладених авторами опери.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати сучасні режисерські принципи роботи в процесі сценічного втілення вистави;
- 2) проаналізувати смисловий концепт опери «Замок герцога Синя Борода», закладений авторами (композитором та драматургом);
- 3) дослідити ідейно-художні якості опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» як предмет створення нових режисерських концептів на основі першоджерела — партитури оперного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сучасна музична режисура сьогодні ставить перед провідними режисерами-інтерпретаторами завдання не просто відтворити на сцені оперний твір композитора, а наситити його відповідним режисерським концептом, що резонуватиме з сучасними проблемами та суспільно-важливими темами. У зв'язку з цим іноді певних змін

зазнають першочергові смисли, закладені творцями в основі опери. Якщо ж конкретних змін зазнає авторська партитура, тоді постановники беруть на себе відповідальність за створення нового сценічного твору або його прочитання на основі авторського першоджерела. Серед подібних режисерських прийомів варто виділити декілька принципів, характерних для сучасного музичного театру. Одним з них є «принцип доповнення вистави». Тут мається на увазі додавання до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу.

У виставі Баварської державної опери «Юдіт» класична опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» доповнювалася його ж концертом для оркестру. Завдяки такій незвичній компіляції різножанрових творів одного композитора, автори вистави розширили хронометраж малої музично-театральної форми до повноцінного оперного вечора. Також роль першої частини вистави взяв на себе «Концерт для оркестру» Б. Бартока, на фоні якого транслювалася відеоробота англійського кінорежисера Гранта Гі (Grant Gee), що демонструвала вихідну подію абсолютно нового режисерського трактування опери «Замок герцога Синя Борода». У ній головна героїня Юдіт постала в ролі приватного детектива, що прагне розкрити справу герцога Синя Борода і з'ясувати таємницю зникнення його попередніх дружин. А далі основні події розгорталися безпосередньо під час дії опери Б. Бартока, що композиційно стала другою частиною оперного вечора і реалізувалася англійською режисеркою Кеті Мітчел (Katie Mitchell).

Іншим варіантом «принципу доповнення» став показ опери двічі підряд, але з різним ідейно-художнім трактуванням її драматургії. Таким чином поставлена вистава Ліонської опери (l'Opéra de Lyon), де режисером став українець Андрій Жолдак та драматург Жорж Бану (Georges Banu). В їх трактуванні опера показувалася двічі, але з кардинально різним смисловим навантаженням. Такий режисерський прийом не просто розширив хронометраж вистави вдвічі, а й дав можливість більш деталізованого проникнення у музичний матеріал опери, що могло б втратитися під час одного перегляду твору. Різні візуальні рішення сценічних версій опери відкрили поле для свідомих і несвідомих порівнянь обох частин однієї вистави, привносячи певну інтригу та

задачу пошуку додаткових сенсів такого режисерського прийому. Перша частина вистави була досить реалістичною і демонструвала погляд Юдіт на ситуацію, що розгорталася у цьому музичному творі. Саме тому режисерські та драматургічні нюанси тут сфокусувалися на диких настроях, на «любові як хворобі», як пояснював Жорж Бану. Що стосується другої частини, то вона постала у вигляді міфологічного вірша і висвітлювала сприйняття дійсності з боку Синьої Бороди. Вартим особливої уваги став підбір виконавців, де головну роль виконав Каролі Шемереді (Karoly Szemeredy), тоді як роль Юдіт грали дві різні артистки: Єва Мод-Х'юбо (Eve-Maud Hubeaux) та Вікторія Каркачова (Victoria Karkacheva). Цікавою виявилася режисерська знахідка, пов'язана з обіграванням дзеркала як порталу між світами, між Синьою Бородою та Юдіт, між частинами-проведеннями вистави. Можна опинитися в одній з частин опери і місця дії, пройшовши через величезне вінтажне дзеркало, на початку затягнуте шматком чорної тканини.

Що стосується проникнення до класичної і сталої оперної драматургії сучасних тем, то на прикладі двох вищенаведених оперних постановок можна побачити, наскільки різним є їхнє ідейно-тематичне спрямування. Саме це дає підставу виокремити ще одну характеристику сучасного музично-театрального процесу: «принцип актуалізації тематизму вистави». Так, режисерка Кеті Мітчел створила для головної героїні опери Б. Бартока Юдіт образ не просто жінки-слідчої, а справжньої феміністки, метою якої є вивести на чисту воду герцога з його таємними справами і врятувати його дружин з-під гніту маніакального чоловіка, який роками не випускає зі свого Замку-будинку цих жінок. Така переакцентація простежилася навіть у назві вистави, адже оперний вечір під йменням «Юдіт» — це її історія, де вона є, певною мірою, супергероєм, а Синя Борода постав як альтер его Юдіт з явним негативним окрасом.

У постановці А. Жолдака ми бачимо сценічну реалізацію теми гендеру. Це пов'язано також з тим, що вистава була поставлена в рамках фестивалю від Ліонської опери, що стосувався проблем гендеру та свободи жінок. У версії угорського композитора Синя Борода — це не той жахливий персонаж,

зображений у незліченних творах, а ідеалістичний чоловік, шалено закоханий у Юдіт, свою четверту дружину. Саме вона змушує його відчинити знамениті двері свого замку, що він і погоджується зробити з любові до неї. А у своїй версії Андрій Жолдак досліджує погляд на драматичну ситуацію, що склалася, кожної з двох сторін, але робить це в різних виставах, що йдуть одна за одною в один оперний вечір. Проблема ж гендеру яскраво зображена засиллям різноманітних персонажів: ми бачимо на сцені багато безсловесних і безіменних героїв всілякої статі і віку, є тут навіть свого роду євнух (помітний, по-своєму яскравий мімансовий травесті-персонаж, позначений як «третя дружина»).

Важливою складовою сучасної музичної вистави є вдале сценографічне вирішення спектаклю. Адже сценографія, як важливий компонент, передає основний концепт режисерського задуму. Саме тому особливої значущості набуває увага до головних сценографічних деталей, що мають стати певними «візуальними маркерами», на яких загострюватиметься увага у процесі комунікації вистави та глядача. На основі цього можна виокремити «принцип візуальної деталізації», такий важливий для сучасного театрального процесу.

Сценографія вистави Баварської державної опери просякнута тенденціями реалізму, де «Кімната тортур» відтворена у вигляді медичного кабінету, «Збройова кімната» — це місце, де зібрано справжній арсенал зброї, а «Скарбниця» подібна до банківського сховища із сейфом та скриньками. Що ж стосується володінь герцога, то їх можна побачити за допомогою окулярів з віртуальною реальністю, які героїня одягає, щоб ознайомитися з ними. Сценографію для вистави створив Алекс Ілс (Alex Eales). Цікавою деталлю в передостанній шостій кімнаті, що відповідає епізоду опери під назвою «Озеро сліз», стало візуальне вирішення ванної кімнати з мілким світлим кахлем і похмурым освітленням. На стінах тут три гачки, на яких висять три елементи верхнього одягу, ймовірно кожної з попередніх дружин Синьої Бороди. А поруч уже висить четвертий гачок, призначений для Юдіт. Вистава насичена багатьма сучасними побутовими деталями, як от мобільний телефон та техніка для підслуховування, захована під костюмом Юдіт. Усі ці елементи створені з метою

актуалізувати сюжет опери та дати глядачу можливість зрозуміти, що місце дії перенесено до сучасних реалій.

Що ж стосується сценографічних нюансів вистави Ліонської опери, то тут інтер'єр простору, де розгортаються події (сценограф: Даніель Жолдак, Daniel Zholdak) швидше нагадує комунальну квартиру із загальною кухнею, ніж герцогський замок або аристократичні апартаменти: облізли, обдерті, загиджені, в тому числі кров'ю, стіни, мотлох, сміття — всі ці елементи присутні на сцені. Досить явно впадає в очі мініатюрна арфа, що є символічним атрибутом героїні. Однією з найважливіших деталей даної вистави стало дзеркало — портал між просторами реальності та уяви, «норми» і «патології», показною благопристойністю і прихованим бузувірством. Все це доповнювалося нескінченністю відображень, варійованих повторень, нових і нових відтворень інваріантного сюжету, де на відео миготять епізоди з першої частини вистави. Це трагічно переживалося героєм, який і сам став заручником цього «задзеркалля». Цікаво, що в розпорядженні режисера лише одноактна годинна опера. Завдяки влучній деталізації візуальних компонентів на сцені та відтворенням опери двічі поспіль, Жолдак дозволяє побачити ніби одні й ті ж самі події, чи радше відображення подій — в дзеркалі і за дзеркалом, по-різному: причому не на вибір відповідно до індивідуальних переваг кожного з героїв, а саме обов'язково в повному комплекті, як дві сторони однієї художньої реальності, що є не цільною, а розімкнутою, ірраціональною системою, що постійно вислизає, заново відтворюється і ніколи не повторюється в точності.

Аналізуючи сучасні режисерські підходи до сценічної реалізації оперних вистав, хотілося б згадати декілька ключових деталей, пов'язаних з історією створення опери драматургом Б. Балажем та композитором Б. Бартоком. Ці нюанси і стають підґрунтям для сучасних інтерпретацій та нових концептів музичними режисерами сьогодення.

Перша постановка опери відбулася в Будапешті, 24 травня 1918 р. Критика на оперу була негативною через нерозуміння нового стилю та поєднання

елементів імпресіонізму та експресіонізму, з якими почав працювати у період створення опери Б. Барток. Музична мова цієї опери відрізняється від ранньої творчості композитора, являючи собою своєрідний перехід від імпресіонізму до експресіонізму. Наявність двох стильових тенденцій відчутна навіть у коротких вступних-характеристиках, що звучать перед відкриттям кожної із семи кімнат.

Скептично сприйнята на перших порах значною частиною сучасної композитору публіки опера «Замок герцога Синя Борода» завоювала з роками широку популярність як в Угорщині, так і за її межами. Успіх балету Б. Бартока «Дерев'яний принц» у 1917 році підготував певний позитивний ґрунт для прем'єри опери в травні 1918 року з тим самим диригентом, який диригував балетом, — Еджісто Танго. Оскар Кальман був першим виконавцем партії Синьої Бороди, а Ольга Хазельбек виконала першою партію Юдіт.

Вищенаведені факти є свідченням новаторства Б. Бартока для свого часу. Глибокий символізм, закладений в основі цього оперного твору, не лежить на поверхні. Його потрібно розгадати та відтворити на сцені за допомогою сучасних засобів виразності. Угорський диригент Іштван Кертеш вважав, що ми не повинні пов'язувати трактування опери з казкою, на якій вона заснована. Він висловлював думку, що Синя Борода був самим Б. Бартоком, і що тут зображуються його особисті страждання і небажання розкривати внутрішні таємниці своєї душі, що стають поступово захопленими головною героїнею Юдіт. Таким чином, його можна розглядати як прототип головного героя опери, хоча сам композитор був дуже замкнутою людиною.

Деталізовані дослідження причинно-наслідкових зв'язків створення композитором опери допомагають режисерам віднайти ті важливі характеристики, що дадуть можливість поглянути на оперний твір з нового ракурсу, але при цьому відштовхуватися від першочергово закладених композитором смислових концептів. Звідси випливає, як варіант, погляд українського режисера Андрія Жолдака на першоджерело, оперу Б. Бартока, ніби з обох сторін: з позиції Синьої Бороди та з боку Юдіт. У свою чергу, постановники Баварської опери концентрують свою увагу на жіночій лінії,

проводячи трактування сюжету вистави через сприйняття дійсності жінкою-детективом Юдіт.

Для формування нових режисерських концептів у прочитанні цієї опери важливо дослідити особливості драматургії Б. Балажа, що лежить в основі тексту «Замку герцога Синя Борода». У своїх працях драматург Б. Балаж (Balázs, 1968 [1913]; Balázs, 1982 [1922]) по-різному згадував свій доробок для опери: як лібрето («librettó»), текст опери («operaszöveg»), драма («dráma»), драматичні сцени («dámai jelenet»), таємнича п'єса («misztériumjáték»), сценічна балада («színpadi ballada») та вірш («költemény»).

У своєму ж щоденнику Б. Балаж згодом згадував так про написання «Замку герцога Синьої Бороди»: «Я шукав угорський стиль драми. <...> Я хотів збільшити драматичний флюїд фольклорних балад Секелійської (трансільванської) для сцени. І я хотів зобразити сучасну душу в первинних кольорах народної пісні. Я хотів те саме, що і Барток. У нас була однакова воля і однакова молодість. На наше щастя, повну новизну можна було отримати лише з того, що було древнім, оскільки лише від первісного можна очікувати, що матеріал витримає наше одухотворення, не випаровуючись з-під наших пальців. Бо правдою було лише те, що було простим, і лише те, що було простим, могло бути по-справжньому новим. Моя таємниця народилася із загальної віри спільної молоді. Це не готувалося як лібрето. Це було дано без музики одного ранку. Цю поезію було адресовано Бартоку <...> він інтонував її і ввірвався у такі співи, яких не чули в Європі з часів Бетховена» (Balázs, 1982 [1922], с. 7).

Варто також згадати, як композитор дізнався про це лібрето. 20 квітня 1913 року був влаштований сценічний показ п'єси Б. Балажа. Її режисером був сам автор, а Б. Барток в антракті грав добірки своєї фортепіанної музики. Цей виступ насправді позначив публічний сценічний дебют «Замку герцога Синя Борода» (Bartók, 1981). Б. Балаж записав подробиці цієї вистави, що перетворилася на фіаско: «Виступ, особливо Синьої Бороди, був жахливим. Ніхто з акторів не зрозумів жодного слова з того, що вони говорили. <...> Я боявся, що під час показу, все рухне, як картковий будиночок» (Balázs, 1982 [1922], с. 34). «Замок

герцога Синя Борода» після цього показу більше ніколи не ставили як театральну п'єсу, однак саме завдяки Б. Бартоку, якого надзвичайно зацікавила дана драматургія Б. Балажа, цей твір не втрачає актуальності і до сьогодні.

Пізніше, уже безпосередньо працюючи над лібрето для опери Б. Бартока, Б. Балаж активно листувався зі своєю знайомою П. Герман. 27 грудня 1906 року, отримавши від Паули Герман лист, він написав замітку, що передбачала кілька концептуальних ідей опери: це чудова річ, раптово увійти в душу і все ж негайно досягти її найглибшої глибини, це ніби відкривати двері в кімнату. Бо я любив і розумів її ще до того, як я її знав. Ввійти раптово, ні, навіть немов у кімнату, тому що душа має минуле, з яким вона пов'язана органічно — скоріше, щоб увійти в життя, ніби в печеру, і тихо й обережно пройти (Balázs, 1982 [1922], с. 284).

Аудиторія повинна покладатися на описи Джудіт, спостерігаючи за реакціями та взаємодією обох головних героїв у міру розгортання історії. В опері діалог між Юдіт і Синьою Бородою часто натякає на людські якості замку. Саме тому Балаж включив замок як третій персонаж. Він пояснив деякі символічні значення, які мав на увазі: «Замок Синьої Бороди — це не реалістичний замок. Замок — це його душа. Тут самотньо, темно і все покрите таємницями: в замку зачинені двері. <...> У цей замок, у його власну душу, Синя Борода впускає свою кохану. А замок (сцена) здригається, плаче і з нього просочується кров, зі стін тече вода, світить світло і пульсує джерело» (Balázs, 1968 [1913], с. 13).

Саме такі абстрактні коментарі від композитора та лібретиста і дають основу для вкладання нових сенсів до головного концепту опери.

Висновки.

1. Сучасними режисерськими принципами роботи над сценічним втіленням вистави Белли Бартока «Замок герцога Синя Борода» є:

- принцип доповнення вистави, що ґрунтується на додаванні до композиторської партитури додаткового музичного матеріалу;
- принцип актуалізації тематизму вистави, який пов'язується з пошуком нових актуальних режисерських концептів у трактуванні оперних творів,

співвідносних з викликами сьогодення;

- принцип візуальної деталізації, котрий базується на увазі до ключових деталей сценографії, що набувають функцій «візуальних маркерів» у процесі комунікації глядача та вистави.

2. В основі аналізу смислового концепту опери «Замок герцога Синя Борода» лежать авторські ремарки щодо партитури композитора Белли Бартока та тексту лібретиста опери Белли Балажа, а також дослідження ідейно-художніх якостей цього твору, які є основою для трактування сучасними режисерами сенсів, закладених в опері.

3. Ідейно-художні якості опери ґрунтуються на правильному трактуванні режисерами першоджерела — партитури оперного твору. Саме тут закладені авторські наративи від композитора та лібретиста, які дають основу для вкладання нових сенсів до головного концепту опери.

Перспективи подальших розвідок у вказаному векторі будуть пов'язані з аналізом режисерського концепту сценічних утілень опер Белли Бартока та вивченням форми і змісту, закладеного постановниками.

Список використаної літератури і джерел

1. Гнатів, Т. Ф., 2004. Бела Барток: опера «Замок герцога Синя Борода» на перехресті культур. *Музика у просторі культури*, 33, сс.303–314.
2. Солодовникова, А. Г., 2012. Бела Барток. Опера «Замок герцога Синя Борода»: проблеми композиційно-драматургічної структури. *Белла Барток сьогодні*, сс.32–43.
3. Співаковський, О., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.
4. Antokoletz, E., 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.
5. Balázs, B., 1968 [1913]. A kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez. In: Magda Nagy, ed. *Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok. Esztétikai Kiskönyvtár* [Balázs Béla: Selected articles and studies. Aesthetic Small Library]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, pp.34–37.
6. Balázs, B., 1982 [1922]. *Balázs Béla: Napló. 1–2. kötet. Tények és tanúk* [Béla Balázs: Diary. 1-2 volume. Facts and witnesses]. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
7. Bartók, B. Jr. (ed.), 1981. *Apám életének krónikája. Napról napra* [Chronicle of my Father's Life. Day-by-Day]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
8. Bartók, B. and Balázs, B., 1918. *Bluebeard's Castle*, Op. 11, New York: Universal Edition A. G. 2.
9. Björn, H., 2006. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters*, 87(1), pp.72–81.
10. Carl, S. L., 1999. *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. New York: Oxford University Press. Viii +.
11. Fábry, A., 1999. A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard's Castle. *Comparative Literature and Culture*, 1(4). Article 6.

<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1056>

12. Tazudeen, R., 2019. Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle. *Modernism/Modernity Print Plus*, 4(2).

<https://doi.org/10.26597/mod.0122>

References

1. Hnativ, T. F., 2004. Bela Bartok: opera "Zamok hertsoha Synia Boroda" na perekhresti kultur [Bela Bartok: the opera "Castle of the Duke of Bluebeard" at the crossroads of cultures.]. *Muzyka u prostori kultury*, 33, pp.303–314.

2. Solodovnikova, A. G., 2012. Bela Bartok. Opera "Zamok gertsoga Sinyaya Boroda": problemy kompozitsionno-dramaturgicheskoi struktury [Bela Bartok. The opera "Castle of Duke Bluebeard": problems of compositional and dramatic structure]. *Bella Bartok segodnya*, pp.32–43.

3. Spivakovskiy, O., 2020. Ukrainski postanovky malykh muzychno-teatralnykh form doby 2000-kh rokiv [Ukrainian productions of small musical and theatrical forms of the 2000s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.75–85.

4. Antokoletz, E., 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley: University of California Press.

5. Balázs, B., 1968 [1913]. A kékszakállú herceg vára: Megjegyzések a szöveghez. In: Magda Nagy, ed. *Balázs Béla: Válogatott cikkek és tanulmányok. Esztétikai Kiskönyvtár* [Balázs Béla: Selected articles and studies. Aesthetic Small Library]. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, pp.34–37.

6. Balázs, B., 1982 [1922]. *Balázs Béla: Napló. 1–2. kötet. Tények és tanúk* [Béla Balázs: Diary. 1-2 volume. Facts and witnesses]. Budapest: Magvető Könyvkiadó.

7. Bartók, B. Jr. (ed.), 1981. *Apám életének krónikája. Napról napra* [Chronicle of my Father's Life. Day-by-Day]. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

8. Bartók, B. and Balázs, B., 1918. *Bluebeard's Castle*, Op. 11, New York: Universal Edition A. G. 2.

9. Björn, H., 2006. Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters*, 87(1), pp.72–81.

10. Carl, S. L., 1999. *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera*. New York: Oxford University Press. Viii +.

11. Fábry, A., 1999. A Comparative Analysis of Text and Music and Gender and Audience in Duke Bluebeard's Castle. *Comparative Literature and Culture*, 1(4). Article 6.

<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1056>

12. Tazudeen, R., 2019. Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle. *Modernism/Modernity Print Plus*, 4(2).

<https://doi.org/10.26597/mod.0122>

OLEKSANDR SPIVAKOVSKYI

ORCID iD: 0000-0001-6938-1073

Creative Postgraduate Student

*at the Department of Opera Training and Music Directing
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine).

olexandrspivakovsky@gmail.com

THE DIRECTOR-RESEARCH CONCEPT OF STAGE INFLUENCES OF BELA BARTOK'S OPERA "DUKE BLUEBEARD'S CASTLE"

It was considered the director's approach to modern interpretations of Béla Bartók's opera "Duke Bluebeard's Castle". The research methodology is based on the basic provisions and concepts

of musical directing, developed during the twentieth century and supplemented in the process of modern development of musical theater. There were analyzed recent studies of B. Bartok's opera and the work of playwright Béla Balázs. Based on this analysis, the direction of scientific work is clarified, which relates mainly to the intonation nature of the opera "Duke Bluebeard's Castle" and its compositional and dramatic features. The director's research concept of the stage incarnations of B. Bartok's opera opens a perspective for further scientific investigations. The basis on which the study is based is two opera performances in 2020-2021, created with the participation of the world-renowned Ukrainian artists: Oksana Liniv, director of the opera evening "Judith" at the Bavarian State Opera; Andriy Zholdak, Ukrainian director that staged the play "Duke Bluebeard's Castle" at the Lyon Opera. In the analysis of these opera productions, three main directing principles have been identified, by means of which the material of the opera is actualized, in accordance with today's challenges: these are the principles of supplementing the performance, actualizing of the theme of the performance and visual detailing. There were considered the main fundamental concepts laid down by the authors of the work under study: composer Béla Bartok and libretto by author Béla Balázs, that became the basis for modern directorial interpretations. Emphasis is placed on the director's role in creating a directorial-research concept in the stage embodiment of the opera, which should find a connection between the ideological and artistic content of the opera and modern aspects of world society, which faces current issues of feminism and the role of women in the modern society. The question of gender and its showing on stage is also raised. The director's point of view on these phenomena is reflected in the stage incarnations of the opera "Duke Bluebeard's Castle", modern productions of which are an indicator of the vector of development of the world music directing in the period 2020-2021. The novelty of the study lies in the selection of the main directing principles of work on the stage realization of B. Bartok's opera "The Duke of Bluebeard" based on the analysis of the productions of this opera in 2020-2021.

Keywords: *B. Bartok, opera "Duke Bluebeard's Castle", musical directing, director's principles of actualization of operas.*

Стаття надійшла до редакції 30.10.2021

УДК 782.8-053.4/.5:78.071.1(477) Спіліоті
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251827

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА
ORCID iD: 0000-0001-9543-4829

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
shevelova.sa@gmail.com*

СУЧАСНИЙ ДИТЯЧИЙ МЮЗИКЛ «ЖАБА МАША» О. СПІЛІОТІ В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Розглянуто особливості сучасного розвитку сценічного мистецтва в умовах зміни його парадигми, трансформації ціннісних орієнтирів, впливу масової культури на театральний репертуар загалом та дитячий зокрема. Висвітлено роль інноваційних цифрових технологій в оновленні контенту дитячих вистав та їх сценографічного вирішення. Виявлено актуальність переосмислення дитячої тематики. Визначено шляхи пошуку нових режисерських підходів і засобів сценічної виразності відповідно до реалій сьогодення. Систематизовано джерельне та аналітичне підґрунтя дослідження в контекстах впливу соціокультурних викликів сьогодення на метаморфози дитячого репертуару; режисерських пошуків та експериментів у сучасних інтерпретаціях дитячих вистав; застосування синтезу традиційних та інноваційних засобів виразності відповідно до психології сприйняття творів мистецтва дитиною. Обґрунтовано специфіку створення експериментальної моделі дитячого мюзиклу крізь призму режисерських новацій у синтезі мистецтв і засобів виразності відповідно до запитів, інтересів і можливостей сприйняття цього віку. Окреслено методологію дослідження, яка передбачає застосування проблемно-аналітичного методу для з'ясування сучасних вимог до дитячого репертуару. Проаналізовано лібрето мюзиклу «Жаба Маша» Н. Торжєвської та концепт музичної драматургії О. Спіліоті з додаванням режисерських ремарок. Проведено ідейно-тематичний аналіз в контексті побудови композиції та архітекtonіки вистави відповідно до театральної естетики сьогодення. Визначено характерні риси персонажів, що обумовлюють логіку їх вчинків. Створено їхні соціально-психологічні портрети, які асоціюються з особистими рисами людей різного віку та соціального становища. Доведено необхідність застосування специфічних режисерських підходів до обрання і втілення пріоритетної тематики, дотичної потребам і запитам дитячої аудиторії, психології сприйняття нею творів мистецтва. Спрогнозовано вектори подальших досліджень тематики у контексті метаморфоз дитячих мюзиклів, зумовлених пошуками нових режисерських підходів до оригінального синтезу засобів виразності.

***Ключові слова:** сучасний дитячий мюзикл, «Жаба Маша» О. Спіліоті, концепт музичної драматургії, творчий мистецький проєкт, режисерські новації.*

Постановка проблеми... На жаль, театральне мистецтво, що виконує ряд необхідних функцій у вихованні підростаючого покоління, залишається осторонь процесу поповнення репертуару виставами, орієнтованими на дитячо-

юнацьку аудиторію. Розвиток цифрових технологій, особливості доби інформаційного суспільства значно вплинули на життя сучасної людини. Прискорення темпоритмів, динамічність світосприйняття, надмірна видовищність оточуючого середовища призводять до того, що пересичений яскравою картинкою глядач змінив свій погляд на сприйняття театрального мистецтва. Теж саме стосується і дитини, яка буквально «народжується з гаджетом у руках», тому їй важко збагнути естетику останнього — сценічний простір у його уяві не може змагатися з кінематографом або мультиплікацією, наповненими спецефектами. Нині відомі експериментальні постановки мультиплікаційних опер для дітей, які призначені ліквідувати ці прогалини. Постановка дитячої музичної вистави потребує негайного «перезавантаження» — замість того, аби транслювати вистави із застарілими прийомами та засобами виразності, режисери мають зробити крок назустріч молодшому поколінню. Заговорити мовою глядача, не змагатися з технологіями, а інтегрувати їх у сценічний простір, зробити допоміжним інструментом у створенні вистави нової якості — «завдання із зірочкою» для режисерів. Основою для експериментів має стати сучасний матеріал із зрозумілими дітям героями, які транслюють цінності, притаманні суспільству. Дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті (автор ідеї — О. Шевельова, лібрето — Н. Торжевська) — експериментальна модель музично-театральної вистави, своєрідна відповідь на питання, які довго залишалися непоміченими, однак, щоб «відкласти їх на завтра» зовсім не залишилося часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Для комплексного дослідження проблеми дитячої тематики в репертуарі музичних театрів, орієнтованої на молодшу аудиторію, необхідно застосувати міжгалузевий підхід. Соціокультурний аспект був розглянутий А. Асояном (2016), де висвітлено роль сучасного мистецтва у зміні парадигм. А. Борисовою (2016) досліджувались проблеми формування нової масової культури в контексті естетики постмодернізму. А. Зімбулі (2016) розкрито етичні проблеми мистецтва на тлі

глобалізаційних процесів сьогодення. Інноваційно-технологічний аспект став предметом дослідження співавторів В. Бистрякової та А. Осадчої (2017). А. Скрипка (2010) описала використання шоу-технологій як форми соціальної комунікації. На особливостях розвитку українського мюзиклу в контексті галузі шоу-індустрії зосередила увагу І. Зайцева (2017). Становленню мюзиклу та рок-опери в українському соціокультурному просторі присвячено працю С. Манько (2012). Модифікації театральних форм дитячого репертуару та диференціацію його музично-театральних жанрів висвітлювали у своїх роботах А. Бахтін (2006), О. Єрмаков (2012), Л. Полтава (1971), І. Сорокіна (2013) та інші науковці. Особливості дитячого сприйняття мистецтва та його розвивальний потенціал досліджували І. Барвінок (2017) та І. Біла (2014). Натомість, дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в соціокультурних умовах сучасності поки що не ставав об'єктом спеціальних наукових досліджень, а створення такої моделі відповідатиме запитам глядачів молодшого віку.

Мета дослідження полягає в теоретичній розробці експериментальної моделі дитячого мюзиклу крізь призму режисерських новацій у синтезі мистецтв і засобів виразності відповідно до запитів, інтересів та можливостей сприйняття глядацької аудиторії молодшого віку.

Завдання дослідження:

- 1) охарактеризувати зміну парадигм у сценічному мистецтві з трансформацією ціннісних орієнтирів;
- 2) розглянути режисерські новації в оновленні дитячого репертуару на основі синтезу засобів виразності та їх оригінального сполучення;
- 3) змоделювати режисерський задум дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті творчого мистецького проекту, поєднуючи в ньому традиційні та інноваційні прийоми сценічної дії.

Виклад основного матеріалу дослідження... Однією з найбільш гострих дискусій у сучасному суспільстві постала проблема розвитку мистецтва, його художнього та ціннісного потенціалу в новій парадигматиці, яка змінила вектори

призначення театру з пізнавально-розвивального аспекту на гедоністично-видовищний. Прояви цієї тенденції спостерігаються і в дитячо-юнацькому репертуарі сучасних музичних театрів, що є неприпустимою похибкою у процесі набуття життєвого досвіду молодшим поколінням.

Слід визнати зростаючу популярність цифрових та екранних технологій, що приводить до збільшення кількості їх шанувальників серед дитячо-юнацької аудиторії. Між театром і телебаченням/Інтернетом/кінематографом упродовж тривалого часу відбувається негласна боротьба. Спецефекти, швидкість, реакція, фінансування, сюжети й засоби виразності в останніх значно випереджають театральні можливості.

Під час дослідження репертуарної політики музичних театрів протягом останніх років було з'ясовано, що більшість із них свідомо уникає залучення творів, орієнтованих на дитячо-юнацьку аудиторію. Деякі театри продовжують пропонувати дітям «вінтажні» вистави без оновлення, яким понад десять років, і зовсім незначна кількість звертається до створення нових постановок. Застарілі сюжети ніби дротовий телефон в руках дитини: його функція зрозуміла і потрібна, однак його форма застаріла, незручна і занадто повільна для представника доби цифрових технологій. Кожне покоління чекає на власних героїв, які володіють характерними рисами сучасної людини. «Герої нашого часу», «ті, хто відчули вітер змін» заслуговують бути на сцені, адже їм є про що розповісти, вони можуть дати відповідь на актуальні питання, а їх історія може схвилювати дитину, батьки якої оплатили квиток.

«Ті, хто відчули вітер змін» — це нова генерація суспільства, майбутнє країни, яке через десять років матиме сформовану життєву позицію, принциповий запит на культурні послуги, із яким заходитиме до театру. Митці музичного театру не можуть ігнорувати тих, хто через деякий час буде очолювати їхній театр, місто, країну. Кожен із нас несе відповідальність за те, що створює, чому навчас, що «говорить» зі сцени, що пропагує. І, думаю, нам всім треба поспішити, адже через деякий час ми всі відчуватимемо «вітер змін». Однак яким він буде... Зараз це ще може залежати від нас.

Глобалізаційні процеси вплинули на формування нових ціннісних орієнтирів у сучасному суспільстві. Все частіше людина звертає свій погляд на власні переживання, відчуття, емоції, уважно відслідковує розвиток особистісних стосунків, замислюючись про власний духовний розвиток та психічне здоров'я.

Представники нового покоління є самостійними, доволі незалежними, досить принциповими. Ставши свідками революційних видозмін, вони не знають, як це – бути іншими, закликаючи всіх розуміти просту істину їхнього покоління: «Бути будь-яким, бути собою — це нормально». Саме тому молодшим глядачам цікаво чути те, що інколи звучить у їх навушниках – мотиви сучасної музичної культури. Вони захоплюються соцмережами, в яких комунікують один з одним, дізнаються про світові зміни, тренди, новини. Їм подобаються короткі відеоролики в *Instagram* та *Tik-Tok*. І хоча останні тривають 30 секунд, однак можуть похизуватися стрімким розвитком дії і наявністю зав'язки, кульмінації і розв'язки. Саме тому дітям цікаво споглядати динамічні сюжети із яскравими героями з чіткою життєвою позицією.

Кожен із тих, хто долучається до виховання дитини – батьки, вчителі, наставники, а якщо говорити про музично-театральну сферу — композитори, режисери, диригенти і виконавці розуміють необхідність актуалізації оновлення репертуарної політики театрів для дітей та юнацтва. Немов в один момент виникла гостра потреба створення нових історій, які б змогли зацікавити юного глядача — починаючи від тем, персонажів, музичної і художньої виразності, ритмів, образів, манери спілкування дійових осіб до актуальної проблематики, яка б могла відгукнутися небайдужою емоційною реакцією. Тому соціологія: хто він? Що любить? На що витрачає свій час? Що змусить його зупинитися і не пройти повз – допоможе зрозуміти, в якому напрямку рухатися діячам театральності мистецтва, умовно, скласти портрет доволі вибагливого молодого споживача художнього продукту. Глядач розуміє, що у будь-який момент можна переключити, перемотати, або ж взагалі одразу подивитися кінець фільму, якщо хоча б протягом декількох хвилин йому буде нецікаво, нудно чи байдуже до того,

що відбувається на екрані.

Герої дитячих творів повинні мати чіткий ілюстративний характер: дитині важко збагнути, що червоний колір має 50 відтінків – все повинно бути максимально спрощено: добро – зло, принцеса – відьма, літо – зима. Коли добро – посміхаєшся, відьма обов'язково принесе отруєне яблуко, а влітку – тепло і канікули. Дітям, які ще сповна не пізнали цей світ, необхідно твердо стати на ноги, відчувати прозоре розуміння життєвих явищ, сформувати понятійний базис, який стане ліхтариком у незвіданому дорослому світі.

Жанрова палітра музично-театральних творів, які можуть бути презентовані молодшому глядачеві, є доволі широкою. Це і дитяча опера, оперета, мюзикл, рок-опера, музична драма, музична казка тощо. Однак найбільш видовищним, масовим і популярним жанром у нових соціокультурних реаліях залишається мюзикл. Безумовно, його музичний матеріал є більш доступним і доволі зрозумілим для сприйняття пересічною людиною, аніж опера. Він розрахований на широке коло глядачів, адже у ньому поєднуються джаз, свінг, рок, реп, рок-н-рол та інша сучасна музика. Наявність у виставі хореографії, акробатики, художнього слова, сучасних арт-технологій створює вражаюче дійство і за допомогою правильної режисерської роботи захоплює своєю динамічністю та яскравістю. Як жанр він є складним у постановці, а тому повинен мати високий рівень фінансування. Це і є одна з причин, чому найпопулярніші у світі мюзикли на кшталт «Чарлі і шоколадна фабрика» М. Шаймана, «Кішки» Е. Ллойда Уеббера, «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна, «Мері Поппінс» Річарда М. Шермана тощо, на жаль, не презентовані в Україні. Однак і творів, авторами яких є співвітчизники, не так багато. Проте український глядач зміг переглянути: «Як козаки змія приборкували» І. Поклада, «Жив був пес» В. Назарова, «Ти особливий» О. Несміян, «Золоте курча» Б. Ткачука, «Пригоди Буратіно» О. Білаша тощо.

Варто зазначити, що за анатомо-фізіологічними особливостями дитина не може концентрувати увагу на довготривалій одноманітній дії, а постійний рух та зміни на сцені, контрастні епізоди, які пропонує жанр мюзиклу, стимулюють

дитину не відволікатися. Це сприяє кращому засвоєнню інформації та дозволяє постійно бути в процесі, адже кожна хвилину може відбутися щось важливе – у цьому і є певна магія дійства.

Останнім часом серед дитячої аудиторії великої популярності набувають мюзикли, які виходять на сцени під час зимових канікул. Новорічні свята спонукають авторів звертатися до сюжетів, в яких, зазвичай, діють відомі герої. Драматургічний конфлікт майже завжди зав'язаний на перешкодах, що заважають усім отримати повноцінне новорічне свято, тому персонажі намагаються врятувати Новий Рік, повернути ялинку, допомогти Санті, знайти загублені подарунки тощо. Дітям важливо пережити такі перипетії разом, вони з радістю підказують із зали, яким чином подолати труднощі, а потім щасливі йдуть додому, відчуваючи свою важливу роль у перемозі над злими чарами. Одними з таких новорічних мюзиклів, що презентувала Київська опера, стали: «Фабрика Санти» на одну дію (автор — П. Табаков, режисер — О. Тараненко), що був презентований як «казкове видовище з хітовою музикою, спецефектами та неочікуваним розвитком сюжету» та «Фабрика Санти-2. Глобальне потепління», прем'єра якого відбулася у 2019 році (композитор — Д. Саратський, автор лібрето та режисер Д. Тодорюк). Слід зазначити, що означені мюзикли не пов'язані між собою сюжетом. Перший виконувався під фонограму, другий — із залученням інструментального ансамблю. У «Фабриці Санти-1» було використано мультиплікаційний екран, на якому час від часу виникала рухома картинка, у «Фабриці Санти-2» було здійснено постановку без залучення арт-технологій. Однак завдяки динамічній побудові сценічної дії на актуальний сюжет, що стосувався теми екології в суспільстві, дітлахам було цікаво спостерігати за розвитком подій. Згодом мюзикл зазнав змін — у 2020 році глядачі дивилися його із використанням фонограми, яка замінила необхідність залучення інструментального ансамблю. На жаль, молодший глядач втратив можливість чути живий супровід і паралельно знайомитися із виглядом інструментів. Вірогідно, ця зміна була вимушена та пов'язана зі скромним фінансуванням театру.

У 2019 році Київський національний академічний театр оперети здивував столичну публіку прем'єрою бродвейського мюзиклу «Сімейка Адамсів». Режисером-постановником став литовець К. С. Якштас. Художник-постановник Г. Макаревичус при створенні сценографії зосередив увагу на існуючому контрасті між світлими почуттями сім'ї Адамсів на тлі темних «потойбічних» декорацій, що підсилювали драматичний ефект. Кожна сцена здавалася динамічною, за рахунок художнього світла було створено постійний рух, що супроводжував зміну дії. Відома багатьом історія про інфернальну сім'ю знайшла своє відображення у коміксах, мультиплікації, кінематографі та комп'ютерних іграх. Але не дивлячись на моторошний вигляд персонажів і похмуру сценографію, глядач міг спостерігати теплі і порядні стосунки між усіма героями історії, які зі сцени пропагували цінність інституту сім'ї. І хоча з точки зору інших людей вони живуть не як усі, але в їхній родині завжди панують гідність, повага один до одного, любов, дотримання обіцянок. Твір наголошує, що головне і актуальне в наш час — це родина. Адже часто-густо сім'ї розпадаються, люди розходяться через дрібниці і сварки, забуваючи про необхідність пошуку спільних рішень і прагнення до взаєморозуміння. Зазначені мюзикли не втрачають своєї актуальності і кожного сезону збирають повні зали поціновувачів різного віку.

Між запитами сучасної дитини і пропозиціями музичних театрів утворилася велика прірва, для подолання якої слід поступово адаптувати глядача до формату живої комунікації. Виставу необхідно презентувати як ексклюзив (на кшталт зрозумілого молодшим користувачам прямого ефіру, за яким вони полюбляють стежити в соцмережах), як дійство, в якому існує імпровізація, спілкування з глядачем із можливими похибками і неочікуваними поворотами сюжету.

Недостатня увага з боку музичних театрів до інтересів дитячої аудиторії спонукала до створення українського твору нової якості, який міг би синхронізуватися із сучасними потребами та запитам молодшого глядача. Саме тому виникла ідея створення такої вистави, враховуючи психофізичну специфіку

сприйняття вікової категорії (Шевельова, 2020).

Співпраця авторки дослідження О. Шевельової, лібретистки Н. Торжевської та композиторки О. Спіліоті сприяла написанню сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» — історію про дівчинку-жабку, головним захопленням якої є гаджети і соцмережі. Мюзикл на одну дію, що складається з п'яти картин, містить в собі вокальні, хореографічні номери у поєднанні з розмовними діалогами. Вистава українською мовою передбачає її виконання у супроводі малого складу симфонічного оркестру. Для подальшого життя вистави передбачено зробити фонограму.

З метою окреслення концепту мюзиклу в контексті аспірантського задуму творчого мистецького проєкту необхідно здійснити аналіз його складових. Ідея мюзиклу належить автору дослідження і передбачає застосування жанру казки для молодшого віку із поєднанням традиційного та інноваційного аспектів. Місце дії мюзиклу — глухий став, який асоціюється з провінційним містечком, головними мешканцями якого стали: Жаба Маша, Жаб Потап, Жаба Баба, друзі-жабенята, чаплі, світляки, бабки тощо. Поява смартфона і мобільного зв'язку у представників молодшого покоління стали причиною надмірних хвилювань у суспільстві. Дівчинка-жабка, якій подарували смартфон, навчившись ним користуватися, протягом дня не випускає його з рук, геть забувши про живе спілкування, а на зауваження старшого покоління реагує зверхньо, вважаючи його «відсталим» і застарілим, не зважаючи на життєвий досвід «пращурів». З першого погляду сюжет про легковажну Жабу Машу може здаватися нахабною рекламою соцмереж або гаджетів, які батьки воліють забрати у дітей. Однак слід зауважити, що став — це своєрідне уособлення частини нашого повсякденного життя, епізод-замальовка, на прикладі якого кожен може впізнати себе.

Сюжет мюзиклу полягає в повчальній історії малих і старих про оманливу несумісність традиційних та новітніх поглядів на життя, що є своєрідним уособленням позачасового конфлікту старшого і молодшого поколінь. З одного боку, здавалося б, ретроградні образи, які чинять супротив нововведенням, з іншого — молоде покоління з легковажним поглядом на життєвий досвід

старших. Але загальна небезпека, біда, що прийшла в їх спільний дім, пробуджує у кожного з них готовність допомогти оточуючим, об'єднавши зусилля для подолання стихійного лиха. Кожен із персонажів є певним уособленням яскравої людської риси характеру. І хоча казка призначена для дітей, режисеру необхідно загострити конфлікт, поступово створюючи для персонажів напружені обставини, в яких кожен має діяти відповідно до власних інтересів, що може зацікавити і дорослих.

Лібрето написано в легкій для сприйняття молодшим віком формі та містить у собі лексичне поєднання двох розмовних стилів – етнічного, яким користується старше покоління, та сленгового, який застосовують дітлахи, наслідуючи сучасну молодь.

Музична драматургія мюзиклу тяжіє до популярних пісенних мотивів, які яскраво представляють означений жанр. Кожен із персонажів володіє розробленою лейт-темою, яка є уособленням певної риси характеру та допомагає глядачеві сформуванню власне ставлення до їхніх вчинків. Природні та соціальні явища наділені лейтмотивами і сигналізують про зміну дії зі своєрідним забарвленням.

Дослідниця як авторка ідеї мюзиклу внесла до лібрето та партитури режисерські ремарки, які обумовлюють логіку вчинків персонажів, їх думки, емоційний стан тощо. Такі «підказки» знайшли своє відображення в музичній характеристиці персонажів, у майбутньому спонукатимуть виконавців ролей до «дієвого» співу, визначають вектори пошуку інтонаційного забарвлення сценічної мови та акторської гри; для балетмейстера стануть поштовхом до визначення характеру пластики рухів, жестів і загального хореографічного візерунку сцен.

Сценографічне вирішення мюзиклу передбачає застосування традиційних та інноваційних засобів виразності. До традиційних належать елементи декорацій, які трансформуватимуться впродовж дії мюзиклу; яскравий реквізит у вигляді гаджетів; костюми, аксесуари для кожного персонажа у поєднанні зі штучно створеними художніми елементами природи, що створюватимуть атмосферу ставу. До інноваційних належать арт-технології і відеопроєкція на

великому екрані — від краєвидів лісового озера до відеотрансляції і селфі, створених у виконанні головних героїв як елементу драматургії вистави. Використання шумових і світлових ефектів створюватимуть характер дії кожної картини і природнього явища: грози, сцени бульбашок, блискавок, поривів вітру тощо. Принципи художнього оформлення вистави значною мірою впливають на специфіку вирішення мізансцен за картинами та окремими їх частинами, в яких передбачається застосування нового синтезу засобів виразності, спираючись на оригінальні режисерські знахідки у різних видах мистецтв. Для забезпечення художньої цілісності вокально-сценічних образів персонажів великого значення набуває створення їхніх психологічних портретів, які допомагатимуть співакам-акторам поєднати технічну (вокальну) і сценічну (акторську) складові.

Мюзикл «Жаба Маша» буде презентовано на сцені Оперної студії імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. До речі, попереднє дослідження виявило в репертуарі установи відсутність вистав, призначених для дітей молодшого віку, хоча Оперна студія знаходиться у самому серці столиці і має значні переваги у залученні глядача.

Запропонована казка-мюзикл експериментального характеру має за мету виявити реакцію сучасних дітей на інтеграцію в давно відомий жанр театрального мистецтва зрозумілих для них образів і технологій, звичних у «запропонованій» реальності.

Висновки.

1. Зміна парадигми сценічного мистецтва, з одного боку, позитивно вплинула на збільшення інформативних можливостей митців про сучасні досягнення музичної режисури з метою впровадження оригінальних постановочних прийомів, новаторського синтезу засобів виразності, їх взаємопроникненням та взаємодією в контексті неосинкретизму. З другого — зміна ціннісних орієнтирів у мистецтві, зміщення акцентів із високого пізнавально-виховного призначення театру на сферу послуг з її гедоністично-розважальною спрямованістю завдає шкоди вихованню молодого покоління, яке

визначатиме майбутній розвиток країни.

2. Оновлення сучасного дитячого репертуару відбувається одночасно у декількох напрямках, найбільш пріоритетними з яких є:

- наближення тематики творів до актуальних проблем сучасності, її відповідність інтересам, запитам і потребам означеної вікової категорії;
- динамізація розвитку подій, що синхронізується із сучасним темпоритмом життя соціуму;
- використання новітніх засобів виразності із поєднанням досягнень науки і мистецтва задля посилення пізнавально-видовищного ефекту, емоційного впливу на молодше покоління з формуванням у нього загальнолюдських ціннісних орієнтирів та активної громадянської позиції.

3. Експериментальне моделювання сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті крізь призму режисерського бачення творчого мистецького проекту, дозволило поєднати традиційні та новаторські підходи, прийоми, засоби виразності у розвитку сценічної дії, що відповідають вимогам часу, запитам молодшого покоління, не втрачаючи своєї позачасової актуальності у найближчій та віддаленій перспективі.

Перспективи подальших розвідок... Режисерський задум творчого мистецького проекту, що спирається на аналіз дитячо-юнацького репертуару сучасного музичного театру в контексті специфічних вікових психолого-фізіологічних особливостей молодого покоління, потребує ґрунтовної науково-методологічної розробки його втілення, починаючи від роботи з постановочною групою над створенням концепції вистави через її втілення виконавським складом й до презентації мюзиклу глядацькій аудиторії з об'єднанням зусиль усіх структурних підрозділів задля створення художньої цілісності видовища.

Список використаної літератури і джерел

1. Асоян, А. А., 2016. Современное искусство: продолжение диалога или смена парадигмы? *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*, сс.11–15.
2. Барвінок, І. В., 2017. Теоретичні підходи до розуміння особливостей сприймання музики молодшими школярами. *Молодий вчений*, 4, сс.1–6.
3. Бахтин, А. А., 2006. *Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Государственный институт театрального искусства.

4. Бистрякова, В., Осадча, А., 2017. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 32, сс.189–199.
5. Біла, І. М., 2014. *Психологія дитячої творчості*. Київ: Фенікс.
6. Борисова, А. Г., 2016. Постмодернізм і проблеми формування нової масової культури. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*, сс.93–95.
7. Ермаков, О. О., 2012. *Жанровые особенности детской оперы для любительского театра*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского.
8. Зайцева, І. Є., 2017. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 10 (50), сс.262–267.
9. Зимбули, А. Е., 2016. Искусство в контексте глобализации: этические аспекты. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*, сс. 19–21.
10. Манько, С. Б., 2012. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України*, 39, сс.268–276.
11. Полтава, Л., 1971. Українська дитяча опера і оперета. *Альманах Українського Народного Союзу*. Джерзі Сіті-Нью-Йорк: Свобода, сс.119–131.
12. Сорокіна, І., 2013. Чудо или шоу? *Музыкальная жизнь*, 9, сс.88–89.
13. Скрипка, А. О., 2010. *Шоу-технології як форма соціальної комунікації*. Автореф. дис. кандидата соціологічних наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
14. Шевельова, О. В., 2020. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, сс.30–44.

References

1. Asoyan, A. A., 2016. *Sovremennoe iskusstvo: prodolzhenie dialoga ili smena paradigmy? [Contemporary Art: Continuing Dialogue or Changing Paradigm?]. Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovanie, khudozhestvennyi rynek*, pp. 11–15.
2. Barvinok, I. V., 2017. *Teoretychni pidkhody do rozuminnia osoblyvostei sprymannia muzyky molodshymy shkoliaramy [Theoretical approaches to understanding the peculiarities of music perception by younger students]. Molodyi vchenyi*, 4, pp.1–6.
3. Bakhtin, A. A., 2006. *Synthesis of arts as the basis of a musical for adults and children*. Ph.D. in Art Criticism. State Institute of Theater Arts.
4. Bystriakova, V., Osadcha, A., 2017. *Innovatsii ta tekhnolohii v suchasnomu mystetstvi [Innovations and technologies in contemporary art]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 32, pp. 189–199.
5. Bila, I. M., 2014. *Psykhologhiia dytiachoi tvorchosti [Psychology of children's creativity]*. Kyiv: Feniks.
6. Borisova, A. G., 2016. *Postmodernizm i problemy formirovaniya novej massovoj kul'tury [Postmodernism and the problems of the formation of a new mass culture]. Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovanie, khudozhestvennyi rynek*, pp.93–95.
7. Ermakov, O. O., 2012. *Genre features of children's opera for amateur theater*. Ph.D. in Art Criticism. Abstract of Thesis. Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky.
8. Zaitseva, I. Ye., 2017. *Deiaki tendentsii rozvytku ukrainskoho miuzyklu yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some trends in the development of Ukrainian musicals as an art and show industry]. Molodyi vchenyi*, 10 (50), pp.262–267.
9. Zimbuli, A. E., 2016. *Iskusstvo v kontekste globalizatsii: eticheskie aspekty [Art in the context of globalization: ethical aspects]. Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovanie, khudozhestvennyi rynek*, pp.19–21.
10. Manko, S. B., 2012. *Miuzykl i rok-opera v ukrainskomu sotsiokulturnomu prostori*

[Musical and rock opera in the Ukrainian socio-cultural space]. *Kultura Ukrainy*, 39, pp.268–276.

11. Poltava, L., 1971. Ukrainiska dytiacha opera i opereta [Ukrainian children's opera and operetta]. *Almanakh Ukrainskoho Narodnoho Soiuzu*. Dzherzi Siti-Niu-York: Svoboda, pp.119–131.

12. Sorokina, I., 2013. Chudo ili shou [Miracle or show?]. *Muzykal'naya zhizn'*, 9, pp.88–89.

13. Skrypka, A. O., 2010. *Show technologies as a form of social communication*. Ph.D. in Sociological Sciences. Abstract of Thesis. V. N. Karazin Kharkiv National University.

14. Shevelova, O. V., 2020. Dytiacho-yunatskyi repertuar suchasnoho muzychnoho teatru Ukrainy: problemy doslidzhennia rezhyserskoho kontseptu [Children's and youth repertoire of modern musical theater of Ukraine: problems of research of the director's concept]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.30–44.

OLEKSANDRA SHEVELOVA

ORCID ID: 0000-0001-9543-4829

Creative Postgraduate Student

*at the Department of Opera Training and Music Directing
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

shevelova.sa@gmail.com

MODERN CHILDREN'S MUSICAL "FROG MASHA" BY O. SPILIOTI IN THE CONTEXT OF DIRECTOR'S MODELING OF A CREATIVE ART PROJECT

Peculiarities of modern development of performing arts in the conditions of paradigm change, transformation of value orientations are considered. The author pays attention to such factors: the influence of mass culture on theatrical repertoire in general and children's in particular; the role of innovative, digital technologies in updating the content of children's performances, their scenographic solution. The urgency of rethinking children's issues is revealed. The ways of searching for new directorial approaches and means of stage expression in accordance with the realities of today are determined. The source and analytical basis of the research are analyzed and systematized in the context of: the influence of present-day socio-cultural challenges on the metamorphoses of children's repertoire; director's searches and experiments in modern interpretations of children's performances; application of the synthesis of traditional and innovative means of expression in accordance with the psychology of the child's perception works of art. The purpose of the research is substantiated — create an experimental model of children's musical performance through the prism of director's innovations in the synthesis of arts and means of expression in accordance with the requests, interests and possibilities of perception of this age. The research methodology is outlined, which provides for the use of problem-analytical method to clarify modern requirements for children's repertoire; genre-stylistic — for the director's substantiation of his own project concept; socio-psychological — to create characteristic portraits of characters; experimental modeling, interpretive — to determine the concept of the director's idea of the play. The libretto of N. Torzhevskoi's musical "Frog Masha" and the concept of O. Spiliotti's musical drama with the addition of director's remarks are analyzed. The ideological and thematic analysis in the context of the construction of the composition and architecture of the play in accordance with the theatrical aesthetics of today. The main features of the characters that designate the logic of their actions are determined; their socio-psychological portraits are created, which are associated with the personal traits of people of different ages and social status. The author considered the modern scientific and creative achievements in the traditional and innovative artistic as well as figurative solution of the play discovering the influence of the latter on the nature of mise-en-scène. The necessity of specific

directorial approaches to the selection and implementation of priority themes, related to the needs and demands of children's audiences, the psychology of their perception of art works is proved. The scientific novelty of the research is determined — to outline the director's concept of modernization of children's repertoire in the conditions of modern possibilities of the theatrical stage. This article outlines certain vectors of further research on the topic in the context of metamorphoses of children's musicals, due to the search for new directorial approaches to the original synthesis of means of expression.

Keywords: *modern children's musical, "Frog Masha" by O. Spilioti, creative art project, directorial innovations.*

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2021 № 3-4 (52-53)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo

