

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

2022 № 1 (54)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2022

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022

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

2022 № 1 (54)

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 № 8 від 21 березня 2022 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, 2022

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

**2022      No. 1 (54)**

**Founded in October 2008**

**Kyiv — 2022**

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022

**JOURNAL  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**2022. No. 1 (54)**

**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).

**Yunyck 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 number 8 from the 21 of March 2022).

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, 2022

## З М І С Т

<b>МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО</b> .....	7
<i>Тетяна Гусарчук, Людмила Руденко</i> Духовний концерт «Гласом моїм» у контексті проблеми авторської атрибуції.....	7
<i>Михайло Мимрик</i> Темброво-виражальні засоби сучасного саксофонного виконавства.....	28
<i>Сюй На</i> Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності.....	47
<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	61
<i>Тетяна Андрущенко, Оксана Сапіга</i> Культурологічний дискурс у формуванні духовно-естетичної культури.....	61
<i>Майя Кірдеєва</i> Семантика монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та її вплив на створення одноіменної симфонічної поеми С. Рахманінова .....	76
<i>Їнчжен Кан</i> Музично-просвітницька діяльність Жана Ремюза в контексті формування європейських оркестрових традицій у Шанхаї .....	91
<b>СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	105
<i>Олена Касьянова</i> Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен».....	105
<i>Сергій Воробйов</i> Втілення мистецького проєкту «Майська ніч» за твором М. Лисенка у авторському режисерському моделюванні.....	119
<i>Олександр Співаковський</i> Режисерське втілення опери Бели Бартока «Замок герцога Синя борода»: композиційно-сценічний аспект .....	136
<i>Олександра Шевельова</i> Реалізація сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» в контексті субкультури молодого покоління.....	149

# C O N T E N T S

<b>ART STUDIES. MUSICAL ART</b> .....	7
<i>Tetiana Husarchuk, Liudmyla Rudenko</i> Spiritual Concert "By my Voice" in the Context of the Problem of Author's Attribution.....	7
<i>Mykhailo Mymryk</i> Timbre and Expressive Means of Modern Saxophone Performance.....	28
<i>Sui Na</i> Implementation of Performance and Technical Skills of the Vocalist as the Basis of Manifestation of his Artistism in the Process of Stage Activities.....	47
<b>CULTUROLOGY</b> .....	61
<i>Tetiana Andrushchenko, Oksana Sapiha</i> Cultural Discourse in the Formation of Spiritual and Aesthetic Culture.....	61
<i>Maiia Kirdeieva</i> Semantics of Monochromity Reproductions of Arnold Böcklin's Painting "Isle of the Dead" and its Influence on the Creation of Rachmaninoff's Symphonic Poem .....	76
<i>Yingzheng Kang</i> Jean Rémusat's Musical and Educational Activity in the Context of Forming European Orchestral Traditions in Shanghai.....	91
<b>ART STUDIES. SCENIC ART</b> .....	105
<i>Olena Kasyanova</i> Plastic Solution of the Main Heroine's Image in J. Bizet's Opera "Carmen".....	105
<i>Serhii Vorobiov</i> Implementation of art Project "May Night" by M. Lysenko in Author's Directing Design.....	119
<i>Oleksandr Spivakovskiyi</i> The Director's Embodiment of Bella Bartok's Opera "Duke Bluebeard's Castle": Compositional and Production Aspect.....	136
<i>Oleksandra Shevelova</i> Realization of Modern Children's Musical "Frog Masha" by O. Spiliotti in the Context of the Youth Subculture .....	149

УДК 78.03(477):783.082.4

DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255419

**ТЕТЯНА ГУСАРЧУК**

ORCID iD: 0000-0001-8067-4010

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики

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

tvhusarchuk@gmail.com

**ЛЮДМИЛА РУДЕНКО**

ORCID iD: 0000-0002-0329-0504

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник

Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського  
(Київ, Україна)

lrudenko777@gmail.com

## ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ «ГЛАСОМ МОЇМ» У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОЇ АТРИБУЦІЇ

Обґрунтовано актуальність проблеми авторської атрибуції творів українських композиторів другої половини XVIII — початку XIX століття. Підкреслено важливість визначення авторства як одного з актуальних завдань сучасної музичної україністики, актуальність якого визначається не лише науковою складовою, зокрема потребою глибшого розуміння перебігу стилевих процесів, які відбувалися в тогочасному мистецтві, а й практичним значенням результатів досліджень такого спрямування, оскільки вони безпосередньо пов'язані з виконавством. Проакцентовано необхідність роботи з уточнення авторської належності опусів в умовах сьогодення, коли, на жаль, маємо багато випадків виконання творів під чужими іменами внаслідок звернення виконавців до неякісних нотних джерел, в яких авторство творів подано помилково. Показано, що сучасним дослідникам доводиться стикатися з подвійним і навіть потрійним авторством, тобто із суперечливою авторською атрибуцією в різних джерелах, а також з іншими випадками, коли виникає потреба в уточненні авторської належності твору. Узагальнено досягнення сучасних українських музикознавців, які працюють у відповідному напрямку, намагаючись повертати загублені та помилково атрибутовані твори до спадщин їхніх справжніх творців. Виявлено різні підходи до вирішення поставленої мети. Визначено основні обставини функціонування української музичної культури та її особливості, що спричинили виникнення масштабної проблеми авторської атрибуції стосовно творчої спадщини епохи Класицизму. Підкреслено роль Києво-Могилянської та духовної академії у збереженні української музичної спадщини. Здійснено джерелознавче та порівняльне текстологічне дослідження духовного концерту «Гласом моїм», який у різних джерелах має різну авторську атрибуцію — Артемію Веделю, Степану Дегтярьову та Льву Гурільову. Проаналізовано наявні друковані редакції та

---

© Гусарчук Т., 2022

© Руденко Л., 2022

*рукописний список концерту з бібліотеки Київської духовної академії, що зберігається у ВБЗІК НБУ ім. В. Вернадського. Виокремлено елементи музичної мови й музичного мовлення, які можуть свідчити проти авторства Артемія Веделя, а також ті, що, навпаки, свідчать на його користь. Висловлено гіпотезу стосовно авторства твору та констатовано, що для остаточного висновку наразі не вистачає нотних матеріалів, передусім двох нотних текстів, атрибутованих Льву Гурільову, які знаходяться в російських нотозбірнях.*

**Ключові слова:** авторство, алонімія, індивідуальний стиль, українське музичне мистецтво, духовний концерт, творчість Артемія Веделя та Степана Дегтярьова.

**Постановка проблеми...** Проблема встановлення та уточнення авторства творів є надзвичайно актуальною стосовно української музичної спадщини другої половини XVIII століття. Виникнення цієї проблеми спричинено комплексом історичних та соціокультурних чинників. Актуальність досліджень, спрямованих на її вирішення, великою мірою визначається їхнім практичним значенням, адже «... помилки в атрибуції творів другої половини XVIII століття, наявні в нотних джерелах, дублюються, а також помножуються як у літературі, так і у процесі виконавської практики та фіксації на аудіоносіях» (Гусарчук, 2017, с. 263). Перелік прикладів виконання та видання творів, помилково приписаних іншим композиторам, на жаль, можна продовжувати й продовжувати. Іноді це стосується навіть музикознавчих праць, у яких аналізуються помилково атрибутовані твори, і при цьому науковці намагаються розглядати їх виходячи з жанрово-стильових засад творчості тих композиторів, яким ці твори не належать (!). Зрозуміло, якою є цінність таких наукових студій.

Однак, попри безсумнівну актуальність проблеми та зусилля ряду фахівців, спрямовані упродовж десятиліть на її розв'язання, сьогодні ще залишається багато білих плям у царині вітчизняної музичної спадщини, багато невирішених, а почасти й не вирішуваних питань, що пояснюється складністю проблеми, комплексним характером завдань, які постають перед дослідниками, і, зрештою, надзвичайною відповідальністю, яку вони мусять брати на себе, «відбираючи» певні твори в одного композитора і «віддаючи» їх іншому. Саме цей етико-психологічний чинник іноді загальмовує подальші дослідження у згаданому напрямку. Не сприяє просуванню вперед також і розуміння того, що зроблені висновки, вірогідно або й напевне, можуть так і залишитися



гіпотетичними і остаточний результат не буде досягнутий у найближчому майбутньому або й взагалі ніколи. Тому цілком слушно Лариса Івченко завершує свою вступну статтю до нового видання симфоній XVIII століття такими словами: «Кожна пам'ятка музичної культури XVIII століття заслуговує на величезну увагу, їх збереглося у світі не так і багато <...> До гіпотез завжди слід ставитися з обережністю. Але наука неможлива без гіпотез, припущень, здогадок...» (2021, с. 14).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Проблема авторства порушується і розглядається у ряді сучасних музикознавчих досліджень, які торкаються творів різних жанрів. Так, у статті Л. Івченко (2001) викладено результати дослідження шести томів рукописних партій хорових творів з колекції колишньої бібліотеки Академії співу в Берліні (так званій «Архів Баха», що зберігався у фонді №441 під назвою «Матеріали діячів мистецтва і літератури XVI–XIX століть. Колекція» у ЦДАМЛМ). Серед переписаних у цих манускриптах композицій Л. Івченко виявила 28 анонімних творів, серед яких ідентифікувала твори М. Березовського — як широко відомі, так і вперше віднайдені, які раніше вважалися втраченими, а також сім творів Б. Галуппі<sup>1</sup>. Активно працює в руслі пошуку та дослідження нотних джерел О. Шуміліна, тож, цілком природно, проблема авторства творів перебуває в полі її зору. Так, одну з її статей присвячено проблемі атрибуції духовних творів М. Березовського в контексті їх стильової еволюції (2011). Останнім часом О. Шуміліна веде гостру полеміку з приводу авторства двох симфоній М. Березовського. «Старт» цієї полеміки було закладено ще дуже давно – в публікації Л. Івченко, в якій авторка висловила гіпотезу про можливу належність симфоній саме цьому композитору (1996). Натомість О. Шуміліна спростовує авторство М. Березовського (2021а) та висуває свою гіпотезу щодо справжнього автора цих двох симфоній, підписаних у друкованому джерелі 1760 року загадковим прізвищем *Beresciollo* (2021б).

Серед завдань музичної текстології, спрямованих на дослідження

<sup>1</sup> Ще два твори пізніше атрибутувала О. Шуміліна як також належні перу цього італійського композитора.

пам'яток українського хорового мистецтва доби Класицизму (рукописів та стародруків), підкреслено роль текстологічних методів у розв'язанні питань, що потребують перевірки й уточнення авторства окремих творів (Гусарчук, 2001). Суто джерелознавчий підхід до встановлення авторства застосовано у праці А. Лебедевої-Ємеліної — інципітному каталозі духовних хорових творів епохи Класицизму, написаних в Російській імперії, в якому дослідниця вказує на виявлену суперечливу атрибуцію в різних джерелах і висловлює свою думку щодо правильності або більшої ймовірності встановленого авторства в певному джерелі виключно на підставі більшої надійності, авторитетності самого джерела, не порушуючи при цьому питання стильової характеристики творів (2004).

Масштабне порівняльно-стилістичне дослідження творчих спадщин С. Дегтярьова та А. Веделя здійснив А. Кутасевич (2015). На підставі стильової диференціації творів, які безсумнівно належать тому чи іншому композиторові, автор дисертації робить висновки стосовно авторства творів контраверсійної атрибуції у різних нотних джерелах, упевнено відводячи авторство одного з композиторів на користь іншого або висловлюючи аргументи на користь більшої імовірності однієї з авторських атрибуцій, а в окремих випадках засвідчує неможливість встановлення авторства через відсутність питомих стилістичних ознак.

Проблему авторської атрибуції та достовірності джерел у творчій спадщині А. Веделя розглянуто у контексті загальної проблеми визначення й уточнення авторської приналежності творів другої половини XVIII століття. Зокрема, наведено випадки суперечливої та помилкової атрибуції ряду творів не лише А. Веделя, а й М. Березовського, С. Дегтярьова, Б. Галуппі, Д. Бортнянського, Л. Гурільова, П. Турчанінова (Гусарчук, 2017).

Окрім суто джерелознавчого та стилістичного методів визначення авторства творів суперечливої авторської атрибуції, запропоновано своєрідний метод порівняння підходів до музичної інтерпретації вербального тексту різних насправді авторів двох творів, написаних на один текст — «Доколі, Господи,

забудеші мя», — в одній тональності (*фа мінор*) і виданих свого часу під одним іменем — А. Веделя (Гусарчук, 2018). Окрім славнозвісного тричастинного концерту А. Веделя, відомого з його автографічної партитури, існує інший однойменний, але чотиричастинний концерт, який у різних джерелах фігурує і як твір А. Веделя, і як твір С. Дегтярьова, і як анонім, але найбільш відомий з друкованого джерела 1917 року з іменем А. Веделя. На підставі виявленої різниці у підходах авторів двох концертів «Доколі, Господи, забудеші мя» до втілення канонічного тексту було підтверджено висновок А. Кутасевича про помилкову атрибуцію А. Веделю другого — чотиричастинного концерту (А. Кутасевич послуговувався іншим аналітичним підходом) (2015).

Як окремих випадок загальної проблеми авторства К. Бабенко розглядає феномен алонімії — підписування твору іменем іншого композитора, що може відбуватися як свідомо, так і внаслідок помилки. Зокрема, дослідниця аналізує три сонати різних композиторів (Й. Ванхайля, Й. Коліцци та, ймовірно, М. Березовського) для клавічембало, підписаних загадковим ім'ям «синьйора Бера» (конволют з Краківського національного музею, колекція Чарторийських). Дослідниця демонструє індуктивний та дедуктивний підходи, застосовуючи метод стильової атрибуції творів, необхідної у випадку позасвідомої (помилкової) алонімії, коли музикознавець ставить собі за мету визначити ім'я справжнього автора твору (2020).

Варто звернути увагу також на працю Б. Дем'яненка, у якій аналізується індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях з різних осередків. За допомогою статистичних методів було «... з'ясовано систематичні відмінності музичного мовлення у восьмиголосних партесних творах київського, московського та віленського осередків від загальностильової норми, а також стильову специфіку музичного мовлення окремих авторів у межах кожного осередку. Зокрема, визначено об'єднуючі для творів кожного з осередків фактурні, гармонічні, ритмічні та мелодичні прийоми та їх взаємодію, виокремлено улюблені для М. Дилецького, В. Титова, І. Домарацького та Г. Левицького мелодичні та гармонічні формули, способи

взаємодії фактури, гармонії, ритму та орнаментики і з'ясовано, чим відрізняється композиторське музичне мовлення в межах одного та різних осередків партесної творчості» (2021, сс. 8–9). Хоча запропоновані оригінальні методи дослідження є надзвичайно своєрідними й складними і були застосовані до барокової творчості (притому до виключно восьмиголосних композицій), у перспективі їх можна було б спробувати використати (звісно, за умов певної адаптації) також і до творів наступної доби з метою визначення або уточнення їхнього авторства.

**Мета дослідження** — розглянувши духовний концерт «Гласом моїм» у контексті проблеми авторської атрибуції в українській музичній спадщині епохи Класицизму, з'ясувати, які аргументи можуть гіпотетично свідчити на користь одного з трьох композиторів, під чиїми іменами цей концерт зафіксовано в різних нотних джерелах.

Зазначена мета передбачає виконання таких **завдань**:

1) узагальнити напрацювання сучасних українських музикознавців із проблеми авторської атрибуції вітчизняної музичної спадщини другої половини XVIII — початку XIX століття;

2) виокремити різні підходи до вирішення проблеми авторства творів;

3) визначити основні історичні й культурно-мистецькі чинники утворення проблемної ситуації навколо авторства творів українських композиторів доби Класицизму;

4) розглянути нотні джерела духовного концерту «Гласом моїм» в історичному та кодикологічному аспектах;

5) порівняти нотні тексти концерту з друкованих та рукописного джерел, з'ясувати, у чому полягає їх суттєва різниця;

6) виявити в текстах концерту ознаки індивідуального стилю А. Веделя та ті особливості музичної мови й мовлення, які, навпаки, суперечать нашому уявленню про його творчу манеру і можуть бути ознаками стилю С. Дегтярьова.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Масштабну проблему авторства стосовно творчості українських композиторів другої половини

XVIII століття спричинила низка обставин і особливостей тогочасного функціонування вітчизняної музичної культури та її існування в наступні періоди. Безумовно, найперше слід згадати про те, що саме у другій половині XVIII століття остаточно формується інститут авторського права і отримують розвиток індивідуальні композиторські стилі, тож творчість українських композиторів цілком «вписується» в ці загальноєвропейські процеси. Однак ті проблеми, з якими доводиться стикатися сучасним дослідникам вітчизняної музичної спадщини, пов'язані не лише з об'єктивними історичними закономірностями — ще не повністю закріпленим авторством та потужною тенденцією до універсалізації засобів музичної мови та мовлення в мистецтві епохи Класицизму. До цих тенденцій додається ще й специфіка української культури, яка існувала в колоніальних умовах Російської імперії, за яких практично всі видатні митці змушені були працювати за межами Батьківщини — у російських столицях Петербурзі та Москві, і саме там залишалася значна частка їхньої спадщини. Надалі, у наступні століття, доля цієї спадщини цілковито залежала від політики самодержавства та російської православної церкви, пізніше — панівної ідеології у СРСР, що особливо нищівно позначилося на збереженні культурних надбань, пов'язаних із церковною традицією, а саме духовної музики (згадаймо зміну вимог до її характеру й стилю, всілякі офіційні обмеження й заборони стосовно видання та виконання у XIX столітті та повне замовчування і забуття після 1917 року). Отже, стан спадщини епохи Класицизму і, відповідно, ситуація з «автентичністю» авторства великою мірою є наслідком згаданих несприятливих умов її функціонування. До цього додамо ще й розпорошення нотних матеріалів за кордоном, що частково було результатом тривалого перебування там (передусім в Італії) наших композиторів під час навчання й стажування (так, ряд унікальних знахідок творів наших співвітчизників вже у XX столітті було здійснено в Римі, Парижі, Лондоні, Кракові). Пізніше таке розпорошення ставало наслідком вивезення в інші країни друкованих видань та рукописів під час вимушеної еміграції діячів культури. Якесь частина цих матеріалів

з'являлася друком в осередках української діаспори (передусім у США та Канаді), але ці видання нерідко породжують запитання стосовно авторства творів — питання, які майже не можливо розв'язати через недоступність друкованих та рукописних джерел, які покладено в їхню основу.

До комплексу стильових чинників — особливостей панівного історичного стилю та початку формування індивідуальних стилів — слід також додати ще один стильовий вимір — національний стиль, що починає формуватися на тлі історичного стилю (про національний стиль ми можемо говорити і в більш віддалені епохи, але в кожній з них він мав свою специфіку). У другій половині XVIII століття цей чинник у творчості композиторів проявляється різною мірою, але загалом цей стильовий елемент цілісної стильової системи твору навіть утруднює завдання дослідника, який прагне диференціювати індивідуальні стилі за цією ознакою, адже більшість видатних композиторів тогочасної Російської імперії мали спільне — українське — походження, що додатково споріднювало їхню творчість.

Надзвичайно широкі можливості для вивчення української духовно-музичної спадщини надає колекція бібліотеки хору Києво-Могилянської (пізніше — Київської духовної) академії. Дослідження цієї унікальної нотозбірні, яка нині зберігається у ВБЗІК НБУ ім. В. Вернадського НАН України (Руденко, 2010), дало змогу, зокрема, встановити авторство цілого ряду анонімних творів (Руденко, 2013). З-поміж широкого репертуару духовних творів, виконуваних славетним хором Академії, чільне місце посідали й богослужбні піснеспіви та концерти українських композиторів. Розквітом такої діяльності хору став період, коли колектив очолив тодішній студент старших курсів Академії О. Кошиць (1898–1901 роки). «Керуючи чудово укомплектованим хором Академії, всупереч «анонімній» практиці XIX ст. та чинним заборонам Св. Синоду, Кошиць зміг увести (з осені 1898) до його репертуару доробок А. Веделя. Разом з іншим добірним репертуаром це збагатило тогочасні уявлення музичної суспільності про культурні надбання XVIII ст. (зокрема, засади духовної музики України), стало

сутністю артистичної місії Кошиця в цій галузі» (Калуцька, 2001, с. 9).

На початку 1990–х років серед рукописів з бібліотеки хору Київської духовної академії було виявлено 67 списків творів А. Веделя, які не були відображені в тодішньому каталозі колекції, і майже чверть із них (16) — серед численних анонімних композицій. Так, саме в цій колекції було вперше віднайдено одну з двох редакцій концерту «Приклони, Господи, ухо Твоє»: у партитурі і трьох збережених поголосниках він був переписаний без зазначення авторства, але збіг з описом у літературі та стилістичні особливості твору дали змогу безсумнівно атрибутувати його А. Веделю (Гусарчук, 2017)<sup>1</sup>.

Пізніше було виявлено твори А. Веделя ще у трьох збірниках з бібліотеки КДА. В одному з них (шифр КДА Ее 1547 П. №5), поряд із духовними концертами композитора, переписаними з його автографічної партитури, було також уміщено концерт «Гласом моїм» (Руденко, 2013). Цей твір неодноразово видавався, користуючись заслуженою популярністю. Однак його авторство не раз піддавалося сумнівам, маючи суперечливу атрибуцію в різних джерелах. Саме на цьому концерті ми зосередимо нашу увагу.

Наразі нам відомі чотири видання концерту «Гласом моїм». Два основних джерела — петербурзькі: Випуск VIII «Исторической хрестоматии церковного пения» за редакцією Михайла Гольтисона та Випуск №27 видань Олександроневської Лаври («Сборник концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярьова для смешанного хора», видавець П. М. Киреев, за редакцією І. В. С. та К. І. К.). До цієї інформації слід додати ще одне окреме видання концерту (16 сторінок) з бібліотеки «Львівського бояну» 1937 року (окремі партії, відділ мистецтва Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника). У 2007 році концерт було опубліковано у збірці «Артемій Ведель. Духовні твори» (упорядники М. Гобдич та Т. Гусарчук).

«Историческая хрестоматия церковного пения» — відоме й авторитетне видання, яке спочатку виходило у видавництві П. Селіверстова, пізніше — у видавництві журналу «Музыка и пение». Доречно нагадати, що перший випуск

<sup>1</sup> Іншу ж редакцію концерту було віднайдено пізніше у бібліотеці хору Троїцького собору міста Чернігова.

цього видання (1902 рік) було присвячено саме творчості А. Веделя: туди увійшли концерти «На ріках Вавилонських» *до мінор*, «Доколі, Господи, забудеши мя», «Помилуй мя, Господи» та антифон «Блажен муж». Усі твори — за редакцією М. Лисицина, випускника і колишнього регента Київської духовної академії. Твори А. Веделя також були опубліковані у Випуску IV: концерти «Услиши, Господи, глас мой», «Боже, законопреступниці восташа на мя», а також піснеспіви «Прийдіте поклонімося» *до мажор* та «Світе тихий» *до мінор*. Підкреслимо, що усі названі концерти, окрім «На ріках Вавилонських», було взято з автографічної партитури, яка зберігалася в Київській духовній академії, і опубліковано в досить якісному вигляді. У Випусках VII, VIII та XIX також виходили твори А. Веделя, але вже у видавництві «Музыка и пение» і за редакцією М. Гольтисона — талановитого співака, композитора, який зробив великий внесок в оприлюднення творів А. Веделя, видавши багато творів і поза межами «Исторической хрестоматии» у видавництві журналу «Музыка и пение».

Друге видання — це Випуск №27 із серії нотних видань духовних творів, які здійснювала Олександрівська Лавра («Сборник концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярьова для смешанного хора». Петроград, издатель П. М. Киреев / ред. И. В. С. и К. И. К., 1917 г.). Одразу слід зазначити, що це видання загалом поступається якістю попередньому. Окрім концерту «Гласом моїм» у ньому опубліковано ще чотири концерти: «На ріках Вавилонських», *до мінор*, «Днесь Владика тварі», «Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє» та «В молитвах неусипающую Богородицю». Усі вони не викликали сумнівів стосовно авторства, а останній концерт взагалі походив з автографу А. Веделя (там він має №1), але, щоправда, у цьому друкованому виданні він має вщент понівечений вигляд. Отже, якщо редакторська робота загадкових И. В. С. и К. И. К. не може задовольняти нас щодо концерту з автографу, то в усіх інших випадках ми не можемо перевірити її якість, адже решта концертів не збереглася в автографічному вигляді. Однак принаймні до цього збірника не було таких претензій щодо помилкового авторства, як до наступного і



останнього видання Олександрo-Невської Лаври — №28 (з тією самою назвою та вихідними даними, але вже під редакцією лише одного И. В. С.). У ньому вміщено сім концертів, про які свого часу було висловлено сумніви щодо їхньої належності А. Веделю (Гусарчук, 1999), а пізніше А. Кутасевич на підставі порівняння шести з них (а також ряду інших творів) зі стильовою моделлю індивідуальної творчості А. Веделя та С. Дегтярьова, зробив висновок щодо їхньої належності С. Дегтярьову (2015). Слід зазначити, що сьомий концерт із названого збірника — «К Тебі, Господи, возову» — виходив за межі проблематики дисертації А. Кутасевича, оскільки не мав суперечливої атрибуції.

Підсумовуючи усе зазначене стосовно нотних джерел концерту «Гласом моїм», підкреслимо, що на момент підготовки видання «Артемій Ведель. Духовні твори» (Київ : Геопринт, 2007) його упорядники (М. Гобдич і Т. Гусарчук) ще не мали інформації про наявність суперечливої атрибуції стосовно концерту «Гласом моїм», тому включили його в це видання, спираючись на два попередні, в яких твір був атрибутований як веделівський. Обидва джерела — і «Историческая хрестоматия», і збірник №27 видань Олександрo-Невської Лаври — сприймалися як достатньо надійні джерела. Хоча до якості редакції у другому джерелі були серйозні зауваження, але з кодикологічного боку претензій до нього не було, адже концерт «Гласом моїм» «перебував» там у супроводі інших концертів А. Веделя, які не викликали сумнівів щодо їхнього авторства.

Перегляд ставлення до концерту «Гласом моїм» як безсумнівно належного А. Веделю відбувся після ознайомлення з каталогом духовної музики епохи Класицизму, який видала А. Лебедева-Ємеліна. Відтак стало відомо, що насправді твір має суперечливу атрибуцію. У каталозі, окрім відомих концертів Д. Бортнянського й А. Веделя, згадується також про існування однойменних концертів у С. Дегтярьова та Л. Гурільова (Лебедева-Ємеліна, 2004).

Інформація стосовно концерту, поданого в каталозі, є доволі заплутаною.

Найпростіше — з концертом С. Дегтярьова, адже авторка не подає його інципіту, оскільки концерт не знайдено. Стосовно ж концертів А. Веделя і С. Дегтярьова — складніше. Порівняння наведених інципітів та «паспортних даних» концертів з текстами двох нотних джерел показало, по-перше, що інципіт та перелік частин веделівського «Гласом моїм» подано в каталозі за виданням Олександрівської Лаври, по-друге, що інципіт концерту Л. Гурільова, практично збігається з початком концерту А. Веделя в редакції М. Гольтисона з «Исторической хрестоматии», на що авторка каталогу не звернула уваги. Вона подає інформацію про два рукописних джерела концерту Л. Гурільова — з бібліотеки Московської консерваторії та із зібрання архімандрита Матфія (м. Сергіїв Посад), але не вказує, за яким із цих джерел наведено інципіт. Наведено інформацію також і про згадки про цей концерт Л. Гурільова в газеті «Московские ведомости» (1794 рік, №88 та 1804 рік, №80, а також у каталозі Гене (Лебедева-Ємеліна, 2004). Однак припустити, що концерт, виданий в «Исторической хрестоматии» під іменем Веделя — це і є насправді концерт Л. Гурільова, помилково атрибутований у цьому виданні, не можна, тому що його опис, який подає А. Лебедева-Ємеліна на с. 329 (кількість частин, темпи тощо), не відповідає тексту концерту А. Веделя в «Исторической хрестоматии». Отже, існують як мінімум три редакції цього концерту — дві під іменем А. Веделя і одна під іменем Л. Гурільова. Якщо ж не знайдений до сьогодні (або й втрачений назавжди) концерт С. Дегтярьова не є зовсім іншим твором і не збігається з жодним із трьох згаданих текстів, то тоді таких варіантів концерту може бути навіть чотири.

За відсутності концерту С. Дегтярьова можна було б взагалі не розглядати його як одного з можливих авторів цього твору, якби не наявні ознаки того, що авторство цього концерту свого часу викликало сумніви. На це вказує маргінальний запис у вже згадуваній рукописній партитурі №5 (ВБЗІК НБУ ім. В. Вернадського, шифр КДА Ее 1547 П. №5), який зробив регент хору Київської духовної академії І. Макаревич: «Концерт Гласом моим Дехтерева. Хотя благ. бывший регент ак. хора К [...] переписывал его с Веделя, но я с ним

не согласен. В [вказ.] нотах «Дехтерева» замарано, но надпись есть <...> февр. 1880 <...>» (Руденко, 2013, с. 114; Руденко, 2019, с. 215). Текстологічне порівняння рукопису з друкованими редакціями показало, що він близький до редакції зі збірника Олександро-Невської Лаври, однак має ряд відмінностей (Гусарчук, Руденко, 2021). Звернімо при цьому увагу на те, що не друкована редакція стала для цього списку джерелом, як це часто бувало, коли регенти переписували тексти з певних видань: у цьому випадку впадає в око часова дистанція між записом, зробленим І. Макаревичем (1880) та датою видання концерту у збірнику №27 Олександро-Невської Лаври (1917). Отже, навпаки, саме цей рукопис, можливо, став першоджерелом для згаданого видання.

Інформація з каталогу, виданого А. Лебедевою-Ємеліною (2004), а також виявлення концерту «Гласом моїм» у рукописній партитурі №5 з маргінальним записом, що відбивав полеміку між регентами стосовно авторства концерту спонукали А. Кутасевича залучити цей твір до свого масштабного дослідження творів С. Дегтярьова та А. Веделя, які мають суперечливу атрибуцію. Здійснений стилістичний аналіз твору дав змогу автору зробити висновок про належність концерту перу С. Дегтярьова на підставі наявності в ньому прийомів, характерних для концертів цього композитора (2015).

Однак складність проблеми змушує знову повернутися до аналізу концерту «Гласом моїм». Спробуємо підійти дещо з іншого боку — вкажемо на ті ознаки концерту, які суперечать стилю Веделя, а саме: невідповідність характеру музики в окремих місцях змісту вербального тексту (наприклад, у тактах 25–30, 49–50, 174–178), концептуально невмотивований перехід від однієї частини до іншої (маю на увазі III–IV частини в редакції І. В. С. і К. І. К. зі збірника Олександро-Невської Лаври), що практично не спостерігається у творах Веделя; початок концерту з низхідним рухом та відхиленням у другому такті, нехарактерні для титульних тем веделівських концертів; зовсім нетипові мелодико-гармонічні звороти (такт 120) та ритмічне гальмування (такти 10–11, 15–20), зокрема, після фугато (такти 45–48).

Водночас не варто ігнорувати й ті ознаки, які можуть свідчити на користь авторства А. Веделя, наприклад, доволі типову побудову фугатних фрагментів («Господи, преклони небеса і сниди», *мі-бемоль мажор*, частина IV та ін.), наявність варіантного розвитку, який композитор зазвичай застосовував широко й різноманітно. Саме таку особливість ми спостерігаємо у концерті «Гласом моїм», де весь фінал побудовано за принципом варіантного викладення початкової теми, яка отримує ряд дрібних звуковисотних, ритмічних або фактурних змін. У більшості випадків вони відбуваються при звучанні теми з однаковим текстом: «Научи мя творити волю Твою» (такти 157–158 та 162–163, 180–181, 194–198, 207–208); «яко Ти єси Бог мой» (такти 166–168, 173–175, 213–215, 216–218). Однак в окремих випадках два мелодичні утворення «перетинаються», коли, наприклад, мелодико-ритмічний варіант першої теми на текст «Научи мя творити волю Твою» з'являється з новим текстом — «яко Ти єси Бог мой», та ще й в іншій ладовій якості (*сі-бемоль мажор* замість *до мінору*), а в репризі, після точного проведення першої теми, звучить і ще в іншій якості — як новий мелодико-ритмічний варіант, але вже в основній тональності і в заключній функції. Отже, в обох цих випадках має місце переінтонування. Заголом же форма фіналу надзвичайно цікава, з елементами розробковості в середині і навіть з ознаками сонатності. Наскрізний розвиток надає їй інтонаційної єдності й динамізму.

Не менш цікавим і дуже характерним для манери письма А. Веделя є використання моноритмічного тематизму на словах «Пролію пред Ним моленіє моє» (терцет на початку другої частини, *ля-бемоль мажор*) та на словах «на путі сем по нему же хождах» (фугато у третій частині, хоча й побудоване за нетиповим для концертів А. Веделя принципом).

### **Висновки.**

1. У загальному колі проблем, досліджуваних сучасними музикознавцями, які працюють з вітчизняною спадщиною XVIII століття, однією з найскладніших і найактуальніших сьогодні є проблема авторської атрибуції. Вона є предметом наукових пошуків ряду науковців, які

застосовують для досягнення мети різні методи — джерелознавчий, біографічний, порівняльно-текстологічний, статистичний, метод стильового аналізу та комплексний підхід з використанням різних методів, що може дати найбільш достовірний результат.

2. Розгляд нотних джерел духовного концерту «Гласом моїм» показав, що йдеться не лише про приписування твору різним авторам у різних джерелах, а про існування різних редакцій твору, що додатково ускладнює вирішення проблеми авторства. Ця обставина, а також те, що два наявні рукописні списки концерту, приписані Л. Гурільову, на сьогодні недоступні, а духовно-музична творчість цього російського композитора нам невідома, остаточний висновок стосовно авторства концерту робити ще зарано. Утім, висловимо одне міркування з цього приводу. «Гласом моїм» — один з найкращих і найвідоміших духовних концертів у спадщині епохи Класицизму, твір, який демонструє надзвичайно високий рівень композиторської майстерності, тому мало вірогідно, що він належить Л. Гурільову, творчість якого не отримала широкого визнання, хоча він, як відомо, був автором цілого ряду духовних творів, більшість з яких, на жаль, не збереглася. У колекції бібліотеки хору Київської духовної академії твори Л. Гурільова відсутні. Інципіти ж його творів, які наводить А. Лебедева-Ємеліна (у багатоголосному викладі їх лише чотири), досить прості за музичною мовою, тож не викликають асоціацій зі стилем концерту «Гласом моїм». Отже, головна «лінія розмежування», як видається, має проходити між авторськими постатями А. Веделея та С. Дегтярьова.

3. За результатами джерелознавчого аналізу, попри їхню неоднозначність, ми все ж таки віддали б перевагу авторству А. Веделея, адже в усіх відомих друкованих джерелах цей концерт фігурує саме під його іменем. Стилiстичний аналіз текстiв концерту також виявив питомі прикмети, які можуть свідчити на користь авторства А. Веделея, але водночас — цілу низку елементів музичної мови, які не є характерними для його індивідуального стилю і можуть свідчити на користь авторства С. Дегтярьова. У будь-якому разі

остаточний вердикт виключно на підставі стильового аналізу навряд чи може бути на 100% достовірним, урахуваючи всі аспекти спорідненості творчості А. Веделя і С. Дегтярьова, наявні поряд із відмінностями. Загалом виникає відчуття, що в межах художньої цілісності концерту є певна строкатість на рівні індивідуально-стильових нюансів, і це, у комплексі з фактом існування різних редакцій твору, нашою думкою, що ті тексти, які збереглися до нашого часу, можуть бути результатами різних авторських, а не лише пізніших редакторських «втручань». Звісно, це лише один з можливих гіпотетичних висновків стосовно авторства концерту «Гласом моїм», і наразі ще залишаються об'єктивні можливості й перспективи для подальших досліджень у зазначеному напрямку.

**Перспективи подальших розвідок...** Стосовно духовного концерту «Гласом моїм», безумовно, залишаються можливості подальших досліджень, зокрема, пов'язані з пошуком нотних джерел, із глибшим текстологічним порівнянням тощо. Загалом же, творча спадщина А. Веделя до сьогодні приховує ряд таємниць, для розв'язання яких потрібно визначати: в якому з наявних джерел авторство встановлене правильно; чи належить твір композитору, зазначеному у джерелі, в тому випадку, коли немає суперечливої атрибуції, а проте є сумніви щодо авторства через суто стильові ознаки твору (концерт «К Тебі, Господи, воззову»), або якщо твір жодного разу не був згаданий у відомих літературних джерелах, або наявний там опис твору не відповідає характеристикам твору, представленому в нотному джерелі (кількість частин, темпові позначення тощо). Іноді сумніви щодо авторства виникають всередині твору, стосовно окремих його фрагментів, особливо тоді, коли текст у першоджерелі пошкоджено, а у збереженій копії відповідні фрагменти відрізняються за художньою якістю від автографічного тексту (окремі фрагменти концертів «Пою Богу моєму», №4 та «Помилуй мя, Господи», №6 в автографічній партитурі А. Веделя).

Надзвичайно цікавим є питання авторства творів, які представлено в різних джерелах не просто під різними іменами, а ще й у різних редакціях зі

значними відмінностям (концерт «Боже, Боже мой, вонми мі», піснеспів «Світе тихий» до *мінор*). Тоді виникає гіпотетична «підозра» про авторське походження кожної з редакцій. Окремої уваги потребують ті твори, які представлені в суттєво відмінних редакціях, хоча й з однаковим авторством (концерт «Гласом моїм» — у двох друкованих редакціях, концерт «Приклони, Господи, ухо Твоє» — у двох рукописних джерелах, тріо «Покаянія отверзи мі двері» — у різних редакціях). Досі залишається актуальною й пошукова робота, спрямована на виявлення ще не віднайдених творів композитора, про які є згадки в літературі. Час від часу такі твори знаходяться (тріо «Разбойника благородного», Херувимська пісня *ре мажор*, піснеспів «Царю небесний»), але там завжди потрібна обережність щодо підтвердження авторства. Слід також розуміти, що існує великий масив анонімних творів XVIII та початку XIX століття, написаних на канонічні тексти, серед яких ще можуть бути загублені твори А. Веделя та його сучасників. Цей масив анонімів становить значну базу для подальших досліджень, адже руки музикознавців зазвичай «не доходять» до нього: увагу науковців передусім привертає творча спадщина відомих композиторів.

### Список використаної літератури і джерел

1. Бабенко, К. С., 2020. *Алонімія в музиці: історія, теорія, методика дослідження*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
2. Гусарчук, Т. В., 1999. *Артемій Ведель*. Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури, 2, сс.69–101.
3. Гусарчук, Т. В., 2018. Особливості музичної інтерпретації псалмових текстів у двох концертах «Доколі, Господи, забудеши мя» та проблема авторства. *Мистецтвознавчі записки*, 33, сс.192–200.
4. Гусарчук, Т. В., 2019. *Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох*: монографія. 2-ге вид. Київ : Музична Україна.
5. Гусарчук, Т. В., 2021. Потрійна авторська атрибуція в духовно-музичній спадщині доби класицизму: джерелознавчий і стильовий аспекти. У кн.: Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-історичних рефлексіях, 5-та Міжнародна науково-практична конференція, Україна, Київ, 4–6 листопада 2021 року. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.62–67.
6. Гусарчук, Т. В. та Руденко, Л. Г., 2021. Розмисли навколо авторства духовного концерту «Гласом моїм». В кн.: Бібліотека. Наука. Комунікація: від управління ресурсами – до управління знаннями. Міжнародна наукова конференція, Київ, Україна, 5–7 жовтня 2021. Київ: НАН України, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського,

сс.559–563.

7. Дем'яненко, Б. М., 2021. *Індивідуально-стильова специфіка музичного мовлення в партесних композиціях другої половини XVII – першої половини XVIII століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

8. Івченко, Л. В., 1996. Таємниця симфонії синьйора Березейолло. *Музика*, 1, сс.6–8.

9. Івченко, Л. В., 2001. Справа №907. *Музика*, 4–5, сс.28–30; 6, сс.25–26.

10. Івченко, Л. В., 2021. Березовський і Берешьоло: про джерела трьох симфоній XVIII століття. У кн.: К. Карабиця, ред. *Максим Березовський. Три симфонії*. Київ. Музична Україна, сс.3–14.

11. Калущька, Н. Б., 2001. *Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

12. Кутасевич, А. В., 2015. *Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя : питання авторства творів суперечливої атрибуції*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

13. Лебедева-Емелина, А. В., 2004. *Русская духовная музыка эпохи классицизма*. Москва : Прогресс–Традиция.

14. Руденко, Л. Г., 2010. *Роль Києво-Могилянської та духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

15. Руденко, Л. Г., 2013. *Нотна бібліотека хору Київської духовної академії*. Київ : НБУВ.

16. Руденко, Л. Г., 2019. Рукописні списки творів Степана Дегтярьова у Нотній бібліотеці хору Київської духовної академії. У кн.: *Бібліотека. Наука. Комунікація : актуальні тенденції у цифрову епоху, Міжнародна наукова конференція, Київ, Україна, 8–10 жовтня 2019*. Київ: НАН України, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, сс.214–217.

17. Шуміліна, О. А., 2011. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(11), сс.90–97.

18. Шуміліна, О. А., 2021а. Чи писав Максим Березовський симфонії синьйора Veresciollo? У кн.: *Бібліотека. Наука. Комунікація: від управління ресурсами – до управління знаннями, Міжнародна наукова конференція, Київ, Україна, 5–7 жовтня 2021*. Київ: НАН України, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, сс.643–647.

19. Шуміліна, О. А., 2021б. Хто такий синьйор Veresciollo? У кн.: *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-історичних рефлексіях, 5–та Міжнародна науково-практична конференція, Київ, Україна, 4–6 листопада 2021 року, Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.254–258*.

### References

1. Babenko, K. S., 2020. *Allonymy in music: history, theory, research methods*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

2. Husarchuk, T. V., 1999. *Artemii Vedel*. Ukrainian Music Archive. Documents and materials on the history of Ukrainian musical culture, 2, pp.69–101.

3. Husarchuk, T. V., 2018. Osoblyvosti muzychnoi interpretatsii psalmovykh tekstiv u dvokh kontsertakh "Dokoli, Hospody, zabudeshy mia» ta problema avtorstva" [Peculiarities of musical interpretation of psalm texts in two concerts "How long, Lord, will you forget me" and the problem of authorship]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, pp.192–200.

4. Husarchuk, T. V., 2019. *Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh : monohrafiia*



[Artemiy Wedel. The figure of the artist in the context of epochs : monograph.]. 2nd ed. Kyiv : Muzychna Ukraina.

5. Husarchuk, T. V., 2021. Potriina avtorska atrybutsiia v dukhovno-muzychnii spadshchyni doby klasytsyzmu: dzhereloznavchyi i stylovyi aspekty [Triple authorial attribution in the spiritual and musical heritage of the Classicist era: source and stylistic aspects]. In: Ukraine. Europe. World. History and names in cultural-historical reflections, 5th International Scientific and Practical Conference, Kyiv, Ukraine, November 4–6, 2021. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.62–67.

6. Husarchuk, T. V. and Rudenko, L. H., 2021. Rozmysly navkolo avtorstva dukhovnoho kontsertu "Hlasom moim" [Reflections on the authorship of the spiritual concert "By my voice"]. In: Library. Science. Communication: from resource management to knowledge management. International Scientific Conference, Kyiv, Ukraine, October 5–7, 2021. Kyiv: NAN Ukrainy, Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, pp.559–563.

7. Demianenko, B. M., 2021. *Individual and stylistic specifics of musical speech in party compositions of the second half of the 17th – first half of the 18th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

8. Ivchenko, L. V., 1996. Taiemnytsia symfonii syniora Berezeiollo [The secret of the symphony of Signor Berezeolo]. *Muzyka*, 1, pp.6–8.

9. Ivchenko, L. V., 2001. Sprava №907 [Case №907]. *Muzyka*, 4–5, pp.28–30; 6, pp.25–26.

10. Ivchenko, L. V., 2021. Berezovskyi i Beresholo: pro dzherela trokh symfonii XVIII stolittia. In: K. Karabytsia, ed. *Maksym Berezovskyi. Try symfonii* [Maxim Berezovsky. Three symphonies]. Kyiv. Muzychna Ukraina, pp.3–14.

11. Kalutska, N. B., 2001. *Oleksandr Koshyts' artistic activity in the context of twentieth century music*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine.

12. Kutasevych, A. V., 2015. *Stylistic differentiation of spiritual and musical heritage of Stepan Degtyarev and Artem Wedel: the question of authorship of works of contradictory attribution*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

13. Lebedeva-Emelina, A. V., 2004. *Russkaya dukhovnaya muzyka epokhi klassitsizma* [Russian spiritual music of the classicist era]. Moskva : Progress–Traditsiya.

14. Rudenko, L. H., 2010. *The role of Kyiv-Mohyla and theological academies in the development of choral art of Ukraine (based on their music collection)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine.

15. Rudenko, L. H., 2013. *Notna biblioteka khoru Kyivskoi dukhovnoi akademii* [Music Library of the Kyiv Theological Academy Choir]. Kyiv : NBUV.

16. Rudenko, L. H., 2019. Rukopysni spysky tvoriv Stepana Dehtiarova u Notnii bibliotetsi khoru Kyivskoi dukhovnoi akademii [Manuscript lists of Stepan Degtyarev's works in the Music Library of the Kyiv Theological Academy Choir]. In: Library. Science. Communication: current trends in the digital age, International Scientific Conference. Kyiv, Ukraine, October 8–10, 2019. Kyiv: NAN Ukrainy, Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, pp.214–217.

17. Shumilina, O. A., 2011. Problema atrybutsii dukhovnykh tvoriv Maksyma Berezovskoho ta yikh stylova evoliutsiia [The problem of attribution of Maxim Berezovsky's spiritual works and their stylistic evolution]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(11), pp.90–97.

18. Shumilina, O. A., 2021a. Chy pysav Maksym Berezovskyi symfonii syniora Beresciollo? [Did Maxim Berezovsky write the symphonies of Signor Beresciollo?]. In: Library. Science. Communication: from resource management to knowledge management, International Scientific Conference. Kyiv, Ukraine, October 5–7, 2021. Kyiv: NAN Ukrainy, Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, pp.643–647.

19. Shumilina, O. A., 2021a. Khto takyi synior Beresciollo? [Who is Signor Beresciollo?]. In: Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural-Historical Reflections, 5th International

Scientific and Practical Conference, Kyiv, Ukraine, November 4–6, 2021. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.254–258.

**TETIANA HUSARCHUK**

ORCID iD: 0000-0001-8067-4010

*Doctor in Art Studies,  
Professor of the Department of History of Ukrainian Music  
and musical folklore  
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
tvhusarchuk@gmail.com*

**LIUDMYLA RUDENKO**

ORCID iD: 0000-0002-0329-0504

*Ph.D. in Art Studies,  
Senior Research Fellow  
at the Vernadskyi National Library of Ukraine,  
(Kyiv, Ukraine)  
lrudenko777@gmail.com*

### **SPIRITUAL CONCERT "BY MY VOICE" IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF AUTHOR'S ATTRIBUTION**

*The urgency of the problem of authorial attribution of works by Ukrainian composers of the second half of the 18th – early 19th centuries is substantiated. The author emphasizes the importance of defining authorship as one of the urgent tasks of modern Ukrainian music studies, the relevance of which is justified not only by the scientific component, the need for a deeper understanding of stylistic processes in contemporary art, but also the practical significance of research results, as they are directly related to the performance. Emphasis is placed on the need to clarify the authorship of opuses in today's conditions, when, unfortunately, we have many cases of works under other people's names due to appeals to low-quality music sources in which the authorship of works is erroneous. It is shown that modern researchers have to deal with double and even triple authorship, that is with the opposite authorial attribution in different sources, as well as with other cases, as much as the need to clarify the authorship of the work. The achievements of modern contemporary musicologists who work in the appropriate direction, trying to return the losses and erroneously attributed works to the heritage of their true creators are summarized. Different approaches to solving the set goal are revealed. The main features of the functioning of Ukrainian musical culture and its features that caused a large-scale problem of authorial attribution in relation to the creative activity of the Classicist era are identified. The role of the Kyiv-Mohyla and theological academy in preserving the Ukrainian musical heritage is emphasized. A source study and comparative textual study of the spiritual concert "By my voice", which in different sources has different authorial attributions – Artemy Wedel, Stepan Degtyarev and Lev Gurilev. The available printed editions and the manuscript list of the concert from the library of the Kyiv Theological Academy are stored in the Department of Library Collections and Historical Collections at the Vernadsky National Library of Ukraine. The elements of musical language and musical speech that may testify against the authorship of A. Wedel, as well as those that, on the contrary, testify in his favor, are singled out. A hypothesis is expressed regarding the authorship of the work and it is stated that there is currently a lack of musical materials for the final conclusion, first of all two musical texts attributed to L. Gurilov, which are in Russian music collections.*

**Keywords:** *authorship, alonimia, individual style, Ukrainian musical art, spiritual concert, works of Artemy Wedel and Stepan Degtyarev.*

*Стаття надійшла до редакції 04.01. 2022 року.*

**МИХАЙЛО МИМРИК**

ORCID iD: 0000-0002-3963-9210

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

*mytrykmr@ukr.net*

## **ТЕМБРОВО-ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА**

*Розглянуто новий субстрат темброво-звукової моделі звучання сучасного саксофона у камерно-інструментальній музиці, який утверджується через появу нових і модифікацію усталених способів та прийомів гри на саксофоні. З'ясовано, що темброво-звукова інструментальна модель саксофона реалізується через темброве забарвлення звука, звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про: регістри, ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*), ефекти спектрального звучання (флажолети), динамічні можливості звуків у різних регістрах, реалізацію можливостей довготи звучання тощо. Описано технологію використання на саксофоні додаткової альтернативної аплікатури і флажолетних звуків, що сприяють більшій різноманітності в тембрі між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Підкреслено, що забарвлення тембру або *bisbigliando* здійснюється на інструменті чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур. Висвітлено тембральне забарвлення звука з позиції насичення мелодії. Констатовано, що останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються як виконавські прийоми, котрі впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Обґрунтовано методика зміни звучання інструмента за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти). Встановлено, що темброва орнаментика передбачає використання *klangfarbenmelodie*, складно орнаментованих нот, *glissando*, трелей і *tremolo*. Наголошено на можливості введення композиторами в партію саксофона (соло) поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів — *doubletone*. Доведено, що однією з найбільших новацій сучасного виконавства на саксофоні є можливість виконання акордового багатозвуччя. Запропоновано авторську концепцію застосування альтернативних (допоміжних) аплікатур для відтворення співзвуччя на принципово одноголосному саксофоні завдяки виконанню подвійних флажолетів, розщепленню тонів тощо.*

**Ключові слова:** інструментальна музика, саксофон, тембр, темброве забарвлення звука, нетрадиційні та модифіковані темброво-виражальні засоби.

**Постановка проблеми...** У сучасному саксофонному виконавстві утворилася ціла система виконавсько-виражальних елементів, що увібрали гіпертрофовану увагу до тембру важливої складової авторської та виконавської концепцій. Цей темброво-сонорний спектр безпосередньо пов'язаний з

акустичними характеристиками саксофона, зокрема, частотою звукових коливань, їх тривалістю, інтенсивністю, особливостями спектрального складу, напрямом руху звукової хвилі до слухача тощо. Саме тому розуміння окресленої проблематики зумовлене розширенням темброво-звукової палітри композиторських пошуків в інструментальній музиці, що позначилося на збагаченні виконавсько-виражальної специфіки сучасного саксофона, а відтак необхідністю аналізу нових прийомів гри і способів звуковидобування на цьому інструменті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Протягом останніх десятиліть з'явилася значна кількість наукових праць вітчизняних та зарубіжних авторів, де тою чи іншою мірою розкриваються особливості функціонування інструментальної культури у ХХ — ХХІ століттях. Глибокі аналітичні розвідки про еволюцію духових інструментів в історії музичної культури та історії виконавства простежуються у працях В. Апатського (2006), Ю. Усова (1978), R. Caravan (1979) та інших науковців. Про зв'язок теорії з творчою виконавською майстерністю гри на духових інструментах вказується у працях М. Волкова та І. Пушечникова (1989), Б. Дикова та А. Седракян (1966), В. Іванова (1996), Р. Терьохіна та В. Апатського (1988), А. Федотова (1976), R. Dick (1975) й інших визначних діячів музичного мистецтва. Питання історії і теорії музичного виконавства на духових інструментах піднімались у працях сучасних науковців, зокрема В. Авилова (2005), П. Арто (2004), Р. Вовка (2005), К. Квашнина (2004), С. Кирилова (2009), А. Chenna та М. Salmi (1994) й інших.

На жаль, значно менше розроблено проблему темброво-виражальних засобів сучасного саксофонного виконавства. Разом з тим, вона є досить актуальною, оскільки теоретичні знання темброво-виражальних засобів означеного інструменту розширили б творчі можливості не тільки композиторів, а й саксофоністів у процесі сценічно-виконавської діяльності.

**Мета дослідження** — охарактеризувати темброво-виражальні засоби саксофона й специфіку їх використання в композиторській та інтерпретаторській практиці на сучасному етапі розвитку музично-інструментального виконавства.

Відповідно до сформульованої мети були поставлені такі завдання:

1) визначити темброво-сонорну специфіку сучасної інструментальної музики;

2) надати обґрунтовану оцінку нетрадиційним та модифікованим виконавським засобам і прийомам гри на саксофоні, що спрямовані на розширення темброво-динамічних характеристик інструмента.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Відповідно до фізичних і музичних властивостей звука, в поняття «*темброво-звукової моделі*» можуть входити такі елементи виконавської практики на саксофоні: темброве забарвлення звука; звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про регістри; ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*); ефекти спектрального звучання (*flageolets*); динамічні можливості звуків у різних регістрах; реалізація можливостей довготи звучання (артикуляція, штрихи, швидкість звуковидобування).

*Темброве насичення звука.* Темброве насичення звука як фізичне явище залежить від інтенсивності і характеру коливань звукової хвилі і належить до основоположних властивостей музичного інструмента. У звучанні однотипних інструментів укладено цілу палітру відтінків і півтонів, яка пов'язана з різним уявленням про якість тембру в різних виконавських школах, що залежить від особистих зацікавлень конкретного виконавця, від його досвіду, набутого у межах певної традиції. Різноманітність тембрових барв і півтонів така ж велика, як і кількість кольорових відтінків, які розрізняються нами на полотнах видатних живописців. Більшість дослідників наголошують на тому, що наше сприйняття інструментальних барв індивідуальне, хоча й спирається на об'єктивні акустичні закони темброутворення.

Звичайно, слід зауважити, що тембр — це одночасно і душа музичного звука, і його фізична основа. Як виконавці, так і слухачі підсвідомо намагаються осмислити характер звучання того або іншого інструмента, забарвлення якого виникає з його фізичної природи. Якщо сучасний композитор у партитурі камерно-інструментального твору вказує виконавцеві «грати ясно», у кожного у

зв'язку з цим виникнуть власні уявлення про співвідношення «світла і тіні» в звучанні інструмента. Б. Бартолоцці, класифікуючи темброве забарвлення одинарних звуків, оперує комбінаціями з чотирьох визначень: *dark, light, closed, open* — темний, світлий, закритий, відкритий (Bartolozzi, 1967). Проте на практиці виявляється, що багато сучасних композиторів під час написання своїх партитур, незважаючи на відмінності в сприйнятті художньої змістовності кожного окремо взятого інструментального звука, керуються одними і тими ж самими принципами поєднання камерно-інструментальних тембрів. Наприклад, у камерно-інструментальній практиці часто використовується значний пов'язувальний чинник, який об'єднує звучання всієї групи інструментів у єдине ціле.

Характер звучання саксофона в уявленні виконавця пов'язаний з художніми завданнями, які зумовлені стилем і жанром камерно-інструментального полотна. Англійський інструментознавець Дж. Браймер зауважує, що виконавець на саксофоні може змінювати забарвлення тону від «м'якого оксамитового» до «важкого сталевого звучання» (Brymer, 1979, с. 9).

Таким чином, якщо композитор володіє основним спектром темброво-виражальних барв, то виконавець своєрідно варіює їх відтінками і півтонами, застосовуючи відповідні інноваційні виконавські прийоми. Наприклад, французький флейтист П. Арто пише так про сонатину П. Булеза для флейти і фортепіано: «Все одно Булез для мене — колорит, Сонатина гранично «розцвічена»...» (2004, с. 58). Французький композитор О. Мессіан констатує: «Коли я слухаю або читаю партитуру внутрішнім слухом, відчуваю конкретні кольори, які кружляють, рухаються, змішуються так само, як і звуки, які теж кружляють, рухаються, змішуються — і все це триває одночасно» (Екимовский, 1987, с. 238). А. Шенберг про свій твір «Варіації та речитатив для органу» ор. 40 вказує, що: «... фарби мають сенс лише тоді, коли вони надають ідеї виражальності — мотиваційно-тематичну ідею, її виразність та характер» (Rufet, 1959, с. 49). Часто зустрічаються вказівки щодо забарвлення, насиченості тону в камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів. Зокрема,

у творі В. Рунчака «Ноші'anna — музикантам, яких немає з нами..., вже і ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано можна знайти широку палітру тембрових відтінків, інтенсивності звучання і колориту. З іншого боку, композитор прописує найточнішу партитуру тембрових настроїв, використовуючи словесні позначення.

Правильні уявлення про темброве забарвлення звука надзвичайно важливі в трактуванні сучасного камерно-інструментального твору, оскільки тут зосереджено інформацію про «гру музичних стилів», про інтерпретацію «автора та його історичної епохи», яка ніби знаходить відгомін в інтерпретації композиторського мислення у сучасних інструментальних полотнах та нових незвичних виражальних засобах конкретного сценічного виконавця. Один із найпоширеніших прийомів у сучасному камерно-інструментальному виконавстві — це темброве перефарбування звука або *bisbigliando* (темброве тремоло, яке вперше було застосовано на арфі у вигляді неголосного *tremolo*, що було розподілене між правою і лівою рукою і полягало в швидкому чергуванні між собою двох струн, розміщених на одній висоті).

У даному разі для саксофона використовуються додаткові так звані альтернативні аплікатури і флажолетні звуки, що спричиняють більшу відмінність у тембрі між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Перефарбування тембру, або *bisbigliando* (темброве тремоло), на саксофоні здійснюється чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур. Натомість, не на всіх звуках відтворення даного прийому є однаково успішним.

Звуки різного тембру записуються з вказівкою точного обертону, аплікатури або за допомогою умовних знаків. Так, у «Трьох епізодах» (1964) Д. Бенкса<sup>1</sup> для «твердого, жорсткого» звучання застосовується знак «A», а для «м'якого, ніжного» — «00». Іноді використовуються «фігурні ноти» (у вигляді ромбів, квадратів, трикутників тощо. Уже в 1960-х роках у роботі Б. Бартолоцці наведено досить велику кількість додаткових аплікатур для саксофона, які

---

<sup>1</sup> *Don Banks*, 1923-1980, Австралія.



містять повний хроматичний звукоряд (Bartolozzi, 1967).

До середини ХХ століття допоміжні аплікатури використовувалися тільки для подолання технічних труднощів. Барвисті зміни звучання інструмента, що досягаються завдяки флажолетам і додатковим аплікатурам, зазвичай, використовуються для досягнення ефекту *bisbigliando* і для тембрових перефарбувань у межах однієї музичної фрази. Таким чином, *bisbigliando* на саксофоні досягається чергуванням двох нот однакових або майже однакових по висоті, але різних за аплікатурою. Часто виконавцеві пропонують регулювати швидкість чергування, починаючи поволі, потім — прискорюючи і знову уповільнюючи. *Bisbigliando* найбільш часто виконують чергуванням традиційної аплікатури для написаної ноти з її обертовою аплікатурою. Під час виконання *bisbigliando* важливо зберігати висоту звука під час зміни аплікатури. Якщо висота незмінна — композитор має на увазі *bisbigliando*, а якщо змінна — це швидше мікротонова трель. *Bisbigliando* з використанням флажолетів часто нотується повторними звуками з додатковим позначенням 'о' на необхідних нотах. Л. Беріо в п'єсі *Sequenza IX b* створив єдину «мелодію», яка складається з різного забарвлення однієї і тієї самої ноти *h*, яка береться п'ятьма аплікатурними способами, кожний зі своїм забарвленням. На саксофоні прийом зміни тембру широко уживаний і досягається за допомогою використання, так званої, допоміжної аплікатури. Прийом тембрового перефарбування (*bisbigliando*) можна застосовувати на різних звуках, з почерговим застосуванням різних клапанів інструмента.

Темброве перефарбування звука може припускати зміну двох або кількох аплікатур, тобто бути монохромною або поліхромною. Зміна забарвлення можливе за рахунок нот, які виконуються як за допомогою альтернативної аплікатури, так і передуманням (флажолети і акорди). *Bisbigliando* на саксофоні може поєднуватися із зміною звукового забарвлення в різних метричних варіантах (з прискоренням або уповільненням, з точним або вільним метричним малюнком) і з варіантами динамічного розвитку. До перефарбування звука можна додавати додаткові елементи, такі як *vibrato*, *frullato*, варіанти артикуляції і

штрихів.

*Темброво-звуквисотні можливості саксофона в контексті уявлень про діапазон та регістр у сучасній інструментальній музиці.* Діапазон саксофона залежить від його технічних характеристик і значною мірою від професіоналізму виконавця. Історія розвитку камерно-інструментальної виконавської практики на саксофоні — це історія освоєння нових звуквисотних горизонтів. Діапазон інструмента залежить від конструкції інструмента і від майстерності виконавця. З часом (з позиції історичного розвитку саксофона) змінювалися уявлення про межі діапазону, в ньому з'являлися додаткові хроматичні ноти. В сучасній виконавській практиці існує аплікатура для прийняттого звучання, проте навіть якість взяття тої чи іншої ноти залежить не тільки від майстерності виконавця, а й від конструкції інструмента. Якщо поняття діапазону стосується швидше технічних характеристик у виконавській практиці на цьому інструменті, то уявлення про регістри у межах діапазону додає останньому внутрішнього виражального змісту.

За історію становлення дерев'яних духових інструментів сформувалися досить стійкі уявлення про межі і характер звучання їх регістрів. Наприклад, у жодній іншій групі інструментів, окрім групи дерев'яних духових, немає необхідності в такій точній диференціації звучання регістрів під час написання камерно-інструментальної партитури. Темброве забарвлення і динамічні можливості регістра враховуються як під час інструментування співзвуч, так і під час написання інструментального соло. Характеристика звучання регістрів дерев'яних духових інструментів, зокрема і саксофона, а також визначення їх меж, становить одну з найважливіших завдань інструментознавства, оскільки дає змогу розділити діапазон інструмента на відрізки, кожен з яких стає своєрідним темброво-смісловим узагальненням. Іншими словами, у сучасній інструментознавчій практиці, особливо щодо дерев'яних духових інструментів, спостерігається тенденція наділення кожного відрізка діапазону внутрішньою художньо-сміисловою якістю, перетворюючи його на художньо звуковий, темброво-смісловий субстрат.

Сучасні музичні тенденції в царині камерно-інструментальної музики сприяють поступовому зростанню значення кожного окремо взятого звука і його тембрового забарвлення. В нових «інструментальних техніках» має значення не тільки темброва природа окремо взятого регістра, а й різноманітність забарвлень, доступних під час інтонування будь-яких нот у діапазоні саксофона.

Методи, які темброво «прикрашають» мелодію в ХХ столітті, передбачають використання *klangfarbenmelodie*<sup>1</sup>, складно орнаментовані ноти, *glissando*, *trpeli* і *tremolo*. *Klangfarbenmelodie* дослівно означає «темброву мелодію». Зважаючи на те, що тембральні перетворення одного звука можуть сприйматися як еквівалент мелодичної послідовності, сучасні композитори перетворюють темброво-звукове забарвлення на структурний елемент музичної композиції. Особлива сфера *klangfarbenmelodie* — досягнення ефекту тембрового перефарбування звука на принципово одноголосних інструментах. Для створення *klangfarbenmelodie* композитори використовують октавні стрибки між нотами.

На думку Б. Бартолоцці, саксофон володіє багатим запасом звукових засобів, з яких можна створити шенбергівські «тембри інших вимірів» засобами одного інструмента (Bartolozzi, 1967). Передумовою для подібного використання саксофона слугує дуже тонка, властива тільки дерев'яним духовим інструментам диференціація в звучанні регістрів. Темброва альтернатива може бути досягнута шляхом вставки педальної ноти в канву мелодії. У подібних випадках композитор або редактор має вказати аплікатури, які слід використати виконавцеві для написаної ноти. Роль тембрової педалі може належати до колористичного прийому.

Темброва орнаментация постає перед нами двома різними гранями: як темброва орнаментация і як висотна орнаментация. Завдяки її атональному характеру звуки швидше не зіставляються, а протиставляються, створюючи таким чином контрастні щодо один одного темброво-звукові характеристики. За

<sup>1</sup> Вважається, що поняття *Klangfarbenmelodie* вперше використано як термін у роботі А. Шенберга *Harmonielehre* (1911), де він позначив послідовність звукових тембрів, зв'язки між якими подібні до зв'язків, що виникають між звуковими висотами під час формування мелодії.

переконаннями К. Флеша, «... за своїм значенням прикрашання можуть поділятися на три групи: прикрашання в прямому сенсі як «розфарбування» мелодії; вираження емоції, афекту; структурний елемент мелодії» (1998, с. 46).

Усі ці види складно темброво-орнаментованих нот трапляються в камерно-інструментальних творах сучасних композиторів. Складно орнаментовані ноти можуть бути практично в будь-якому авангардному творі, хоча одним з перших у свої твори їх увів А. Шенберг. Найбільш часто ці орнаментовані ноти не діатонічні і мають досить випадковий атональний характер. Вони можуть займати те або інше просторове місце в інструментальному голосі: вводитися в мелодії, вставлятися між нотами мелодії, стати самостійною лінією або не мати певного місця, ніби існуючи у вільному звуковому просторі. Дуже часто в сучасних камерно-інструментальних творах орнаментується повторення однієї і тієї самої ноти, створюючи своєрідну орнаментацию репетиції. Під час виконання цього «прикрашання» вживаються як марковані, так і легатні штрихи. Досить часто вони містять як широкі дисонансні інтервали, так і мікроінтервали.

Складно орнаментовані ноти можуть виконуватися як у швидкому, так і в повільному темпах; окрім цього, в нотації можуть бути виписані переходи від швидкого темпу до повільного або навпаки. Звуки можуть виконуватися суцільним потоком або з паузами (переривистим потоком). Це можуть бути невеликі групи нот, наприклад форшлаги і складно орнаментовані мелізми, просторово протяжні потоки послідовно спрямованих орнаментованих звуків або хаотичні групи нот — складно орнаментовані *grupetto*. Звучання складно орнаментованих нот може бути ускладнене різними варіантами інструментального забарвлення, такими як флажолети, *frullato*, варіанти роботи з динамікою. Таким чином, в основу тембрової орнаментики покладено зіставлення розмаїття тембрових відтінків інструментального забарвлення, що досягається зіставленням окремих колористичних прийомів, або звучання різних інструментальних регістрів.

Поняття орнаментики, іншими словами, прикрашання основної мелодії в сучасній камерно-інструментальній музиці модифікувалося в темброву

орнаментику, тобто у використанні колористичної прикраси інструментального голосу. Темброва орнаментика може бути застосованою у вигляді колористичної педалі, коли до звучання основного інструментального голосу додається колористична лінія другого плану.

Крім того, інструментальний голос може прикрашатися складно орнаментованими нотами, які в сучасній композиції поєднуються з різними варіантами тембрового перефарбування, пов'язаного зі зміною регістрів або інших колористичних прийомів, що впливають на забарвлення звука (штрихи, *frullato*, *vibrato*, флажолети, динамічні відтінки).

Складно орнаментовані ноти можна класифікувати: за просторовим розміщенням в інструментальному голосі; за швидкістю виконання; за уривчастістю виконання; за формою (форшлаги, мелізми, *gruppetto*, звукові потоки); за напрямом руху.

*Темброві ефекти в контексті новизни виконавських практик на саксофоні.* Як зазначалося, останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються виконавські прийоми, які розкривають багаті можливості для специфічних тембрових ефектів. Це можуть бути як прийоми, що впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Бажання змінити традиційне звучання дерев'яних духових інструментів виявлялося вже в музичній практиці XIX століття. Перші спроби зміни тембру були пов'язані із застосуванням сурдини, але навіть на саксофоні, який володіє яскравими темброво-динамічними можливостями, випадки використання сурдини поодинокі.

Особливу увагу колористичній різноманітності звучання дерев'яних духових композитори починають надавати в XX столітті. Як зазначалося, прийоми, які впливають на темброве забарвлення звучання, можна назвати ефектами тембрального перефарбування звука. Змінити звучання інструмента можна за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти).

Специфічна робота амбушюра передбачає взяття *whistle tone*<sup>1</sup>. *Whistle tone* додають ніжного і м'якого звучання у високому регістрі, можуть братися як окремими звуками, так і звуковим потоком. Можливим є також перехід у виконавському процесі від *whistle tone's* до традиційного звучання інструмента і назад. Варіантом *whistle tone* можна вважати *residual tone* (залишкові тони), під час виконання яких струміль повітря ніби спрямований упоперек амбушюрного отвору. Взяття *whistle tone's* можливо на всіх дерев'яних духових інструментах, генератор звуку яких має квадратну і пласку поверхню. Добре звучать такого роду ефекти й на саксофоні.

У сучасному виконанні на саксофоні застосовується досить велика кількість тембрових ефектів, що ґрунтуються лише на роботі амбушюрного апарату. Виконавець застосовує найпростіші способи дії, впливаючи на забарвлення звучання інструмента. Досить лише змінити силу тиску губ або їх положення на тростині, і бажаний результат досягнуто. До подібних ефектів на саксофоні належить зворотний хід атаки або розпад ноти, коли послідовність трансформацій під час виникнення звуку відбувається в зворотному порядку: нота починається з атаки дихання, потім слідує повільне *crescendo*, далі — різкий удар язиком (Caravan, 1979).

До колористичних ефектів, що створюють окремі темброво-звукові структури, можна віднести такі прийоми, як: цокання язиком за повного затуляння губами отвору з одночасним натисненням клапанів; «видування» повітряного стовпа з інструмента з повністю затуленими клапанними отворами без отримання звуків певної висоти, що створює ефект шуму вітру; імітація сміху за допомогою поштовхів діафрагми. Сьогодні в розширеному арсеналі виконавсько-виражальних засобів для саксофона існує багато експериментальних методів з нетрадиційним використанням інструмента, а саме: грати мелодію безпосередньо на тростині або грати без тростини, густо губами в кінець інструмента; висмоктувати повітря з інструмента через тростину, тоді

---

<sup>1</sup> Назва *whistle tone* пов'язана зі специфікою роботи амбушюра, положення якого повинне бути таким, ніби виконавець дме у свисток з положенням язика у свисті.

видобувається пронизливий писк і крик; стукати клапанами з підтримкою звуком і без нього; притискуючи тростину до зубів нижньої щелепи під час гри, саксофоніст досягає ефекту звучання високочастотного тону разом з основним звуком; ударяти клапанами зі свистом повітря, яке видувається; в низькому і високому регістрах, з одинарними і подвійними ударами язика; грати без мундштука; брати звук трубною атакою; досить цікавого відтінку додає «чмокання» (прийом «поцілунок»), із зубами на тростині тощо. Отже, різноманітність ефектів залежить від фантазії і уяви композитора й виконавця.

Таким чином, ефекти тембрального забарвлення звука слід розмежувати на амбушюрні (*whistle tone's* та їх похідні, що надає звучанню саксофона додаткових тембрових елементів), аплікатурні (ударні ефекти, гра з повністю закритим клапанним механізмом); механічні (використання сурдини, гра на різних частинах інструмента, та інші вигадки виконавців і композиторів).

Нетрадиційне використання саксофона, застосування на ньому різних за своєю природою колористичних і ударних ефектів ставить перед виконавцями риторичне питання про ту грань, яка розділяє музичний звук і шум, доступний для відтворення на акустичних музичних інструментах.

Темброві ефекти лише доповнюють природні можливості, закладені в музичний інструмент його виробником. Визначення «шум» відносно до саксофона варто застосовувати украй обережно і вибірково, оскільки навіть *slap*, хоча і використовує ефект від удару клапана, проте призвукам, які народжуються з нього, притаманні забарвлення і висота, що закладена в інструмент його творцем.

Таким чином, сучасні композитори не розрізняють музичний звук і шум з акустичного погляду, вони створюють музичні звуки з шуму, а не сам шум. У сучасній виконавській практиці характер трактування музичного твору можуть визначати як традиції, закладені в свідомість багатьох поколінь інструменталістів, які нерозривно пов'язані з історико-стилістичним нашаруванням, до якого воно належить. Окрім того, багато композиторів у своїх камерно-інструментальних партитурах вважають за краще зазначати всі нюанси

виконання, аж до останньої коми, оскільки ці твори, за словами Р. Хаубенштока-Раматі, «піддаються винятково технічному аналізу, тобто лише <...> з власним матеріалом і власною структурою» і не «піддаються аналізу з позиції стилю» (1998, сс. 98-99).

Слід зазначити, що композитори, які належать до старшого австрійського післявоєнного авангарду, спрямували власний творчий потенціал до серіальної музики, але їх пошуки можна віднести і до всіх подальших відгалужень сучасного авангарду. Темброво-звукова модель, яка формує камерно-інструментальне полотно, прочитується і під час історико-стильового підходу до музичного твору, і під час створення авторського проекту. Тільки в першому випадку виконавець спирається на весь попередній музичний досвід, що його нагромадили і реалізували поколіннями музикантів, а у разі «індивідуального проекту» композитор має вказати всю тонкість виконання в нотному тексті.

*Людський голос як елемент тембрової поліфонії.* Виконавський ефект вокальних звуків досягається видобуванням звуків за допомогою голосових зв'язок одночасно з грою на саксофоні. Техніка цього прийому не складна, незважаючи на вимогу точної висоти. Горлові м'язи мають бути в розслабленій позиції. Як і в ефекті багатозвуччя, природною є відмінність тонів. Запис прийому зазвичай здійснюється на двох рядках нотного стану, де у верхньому рядку записується партія саксофона, а в нижньому — внутрішній спів (вокальні звуки).

У другій половині ХХ століття з'явилася можливість введення в партію саксофона, який виконує соло, поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів. Цей ефект досягається, якщо виконавець одночасно з грою на інструменті співає (*doubletone*). Через різну колористичну природу людського голосу і голосу дерев'яного духового інструмента можна говорити про те, що під час використання цього виконавського прийому виникає елемент тембрової поліфонії. *Doubletone* в даному випадку можна протиставити ефектам *multiphonics*, багатозвуччя яких згладжується тембровою одноманітністю. Вперше з'явившись у джазових музикантів, *doubletone* потім перейшов у сучасну



камерно-інструментальну музику.

*Doubletone* своєрідно проводить межу між співом «басом» і фальцетом, безперервно і переривисто, з різними динамічними градаціями, із зміною висоти звука, з використанням *glissando* в поєднанні з відповідними прийомами гри на інструменті. Тут доречною є поява різноманітних ефектів, при цьому слід врахувати, що використання чоловічого голосу буде іншим за характером, ніж голос жіночий. Чудовий акустичний результат досягається тоді, коли виконавець співає в унісон або октавою нижче за звучання інструмента. Під час виконання основного голосу можна привносити елемент тембрової поліфонії завдяки одночасному вимовлянню тієї або іншої мовної фонемі. Цікавим прийомом є одночасне прочитання або проспівування словесного тексту: завдяки чергуванню різних звуків змінюються атака і тембр інструмента і народжується вельми оригінальний синтез музичної і людської мови. *Doubletone* використовується для полегшення гри співзвуч і акордів як педальний тон або для досягнення специфічних акустичних ефектів. Залучення композиторами в своїх музичних композиціях людського голосу слугує ще одним джерелом багатоголосся у виконавській практиці на принципово одноголосних інструментах.

### **Висновки.**

1. Новий субстрат темброво-звукової моделі звучання сучасного саксофона у камерно-інструментальній музиці утверджується через появу нових і модифікацію усталених способів та прийомів гри на саксофоні, якими наділяють цей інструмент сучасні композитори. Темброво-звукова інструментальна модель саксофона реалізується через темброве забарвлення звука, звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про: регістри, ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*), ефекти спектрального звучання (флажолети), динамічні можливості звуків у різних регістрах, реалізацію можливостей довготи звучання тощо.

2. Тембральне забарвлення звука — один із способів насичення мелодії. Зокрема, для саксофона використовуються додаткові так звані альтернативні аплікатури і флажолетні звуки, що сприяють більшій різноманітності в тембрі

між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Забарвлення тембру або *bisbigliando* здійснюється на інструменті чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур.

3. Темброва орнаментика передбачає використання *klangfarbenmelodie*, складно орнаментовані ноти, *glissando*, трелі і *tremolo*. *Klangfarbenmelodie*, що буквально означає темброва мелодія, дає змогу сприймати тембральні перетворення одного звука як еквівалент послідовності мелодії. Цим способом сучасні композитори перетворюють темброво-звукові барви на структурний елемент музичної композиції.

4. Останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються як виконавські прийоми, що впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Змінити звучання інструмента можна за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти). Специфічної роботи амбушюра потребує взяття *whistle tone*, які додають ніжного і м'якого звучання у високому регістрі. В сучасному виконанні на саксофоні використовують досить значну кількість тембрових ефектів, яких досягають певною роботою амбушюрного апарата. Інколи людський голос стає елементом тембрової поліфонії, своєрідним принципом видобуванням звуків за допомогою голосових зв'язок з одночасною грою на саксофоні.

5. У другій половині ХХ століття з'явилася можливість введення в партію саксофона, який виконує соло, поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів — *doubletone*. Цей ефект досягається за умови одночасної гри на саксофоні та співу. Беручи до уваги різну колористичну природу людського голосу і голосу дерев'яного духового інструмента, можна говорити про те, що під час застосування цього виконавського прийому виникає елемент тембрової поліфонії.

6. Однією з найбільших новацій сучасного виконавства на саксофоні є можливість виконання акордового багатозвуччя. Це досягнення зазвичай пов'язують з іменем Б. Бартолоцці, який у 1967 році опублікував свою відому

книгу «New Sounds for Woodwind» (Нові темброві барви дерев'яних духових інструментів). Духовому багатозвуччю притаманна барвистість, гостра характерність звучання. Як наслідок, у другій половині ХХ століття композитори в інструментальних полотнах почали використовувати гру *multiphonics* як художній ефект та прототип поліфонічного мислення. Співзвуччя, які поліфонізують музичну канву на саксофоні, виникають на основі передування. Співзвуччя можна виконати від основних тонів (обертонів), від тонів, виконаних допоміжною аплікатурою, на мікротональних сегментах. Застосування альтернативних (допоміжних) аплікатур дає змогу отримувати співзвуччя на саксофоні, інструменті принципово одноголосному. До співзвуччя звичайно відносять подвійні флажолети, розщеплені тони та різноманітні акорди тощо.

**Перспективи подальших розвідок...** Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого вивчення сучасних виражальних засобів саксофонного виконавства як у практичному, так і в теоретичному аспектах.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Авилов, В., 2005. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. *Музичне мистецтво*, 5, сс.249–255.
2. Апатский, В., 2006. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства* : учебник. Киев: НМАУ.
3. Арто, П. И., 2004. Всякое новое невозможно без того, что оно наследовало. *Музыкальная академия*, 1, с.58.
4. Вовк, Р., 2005. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 18, сс.89–97.
5. Волков, Н. и Пущечников, И., 1989. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах. В кн.: *Теория и практика игры на духовых инструментах*. Київ: Музична Україна, сс.13-25.
6. Диков, Б. и Седракан, А., 1966. О штрихах духовых инструментов. В кн.: Ю. Усова, ред. *Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки*. Москва: Музыка, сс.182–210.
7. Екимовский, В., 1987. *Оливье Мессиа́н. Жизнь и творчество*. Москва: Советский композитор.
8. Иванов, В., 1997. *Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства*. Автореф. дисс. д-ра искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
9. Квашнин, К., 2004. *Сонористика и исполнительство на духовых инструментах*. Самара: СГАКИ.
10. Кириллов, С., 2009. Общий анализ состояния отечественной научно-методической мысли в области педагогики и исполнительства на саксофоне. *Сборник статей адъюнктов*,

сс. 3–13.

11. Терёхин, Р. и Апатский, В., 1988. *Методика обучения игре на фаготе*. Москва: Музыка.

12. Усов, Ю., 1978. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*. Москва: Музыка.

13. Федотов, А., 1976. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом. Методика обучения игре на духовых инструментах. *Музыка*, 4, сс. 86–109.

14. Флеш, К., 1998. *Искусство скрипичной игры*. Москва: Классика XXI.

15. Хаубеншток-Рамати, Р., 1998. О форме в новой музыке. В кн.: О. Лосева, ред. *Современная музыка Австрии. Очерки и документы*. Москва: НИИ искусствознания, сс.98–102.

16. Шапошникова, М. К., 1985. О проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*, 80, сс.22–38.

17. Bartolozzi, B., 1967. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press.

18. Brymer, J., 1979. *Clarinet*. London: Macdonald & Jane's.

19. Caravan, R. L., 1979. *Polychromatic Diversions for Clarinet*. Oswego; New York: Ethos Publications.

20. Chenna, A. and Salmi M., 1994. *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo [The Contemporary Oboe]*. Milan: Rugginenti Editore.

21. Dick, R., 1975. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. London: Oxford University Press.

22. Rufer, J., 1959. *Das Werk Arnold Schonbergs*. Kassel; Basel; London; New York: Barenreiter Kassel.

### References

1. Avilov, V., 2005. Sol'nyi kontsertnyi repertuar saksofonista: istoricheskii obzor [Solo concert repertoire of a saxophonist: a historical review]. *Muzychne mystetstvo*, 5, pp.249–255.

2. Apatskii, V., 2006. *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnyk* [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performing arts: textbook]. Kiev: NMAU.

3. Arto, P. I., 2004. Vsyakoe novoe nevozmozhno bez togo, chto ono nasledovalo [Every new thing is impossible without what it has inherited.]. *Muzykal'naya akademiya*, 1, p.58.

4. Vovk, R., 2005. Optymizatsiia aplikatur yak diievyi zasib vyrishennia zavdan tembrovodynamichnoi rivnosti zvukoriadu ta paltsevoi tekhniky klarnetysta [Optimization of fingering as an effective means of solving problems of timbre-dynamic equality of the scale and finger technique of the clarinetist]. *Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii*, 18, pp.89–97.

5. Volkov, N. and Pushechnikov, I., 1989. K voprosu zvukoizvlecheniya na yazychkovykh dukhovyykh instrumentakh. In.: *Teoriya i praktika igry na dukhovyykh instrumentakh* [Theory and practice of playing wind instruments]. Muzychna Ukraina, pp.13–25.

6. Dikov, B. and Sedrakyan, A., 1966. O shtrikhakh dukhovyykh instrumentov. In: Yu. Usova, ed. *Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh: ocherki* [Teaching methods for playing wind instruments: essays]. Moskva: Muzyka, pp.182–210.

7. Ekimovskii, V., 1987. *Oliv'e Messian. Zhizn' i tvorchestvo* [Olivier Messiaen. Life and art]. Moskva: Sovetskii kompozitor.

8. Ivanov, V., 1997. *Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance*. Doctor in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

9. Kvashnin, K., 2004. *Sonoristika i ispolnitel'stvo na dukhovyykh instrumentakh* [Sonoristics and performance on wind instruments]. Samara: SGAKI.

10. Kirillov, S., 2009. Obshchii analiz sostoyaniya otechestvennoi nauchno-metodicheskoi

mysli v oblasti pedagogiki i ispolnitel'stva na saksofone [General analysis of the state of domestic scientific and methodological thought in the field of pedagogy and performance on the saxophone]. *Sbornik statei ad'yunktov*, pp.3–13.

11. Terekhin, R. and Apatskii, V., 1988. *Metodika obucheniya igre na fagote* [Bassoon Teaching Methods]. Moskva: Muzyka.

12. Usov, Yu., 1978. *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [The history of foreign performance on wind instruments]. Moskva: Muzyka.

13. Fedotov, A., 1976. O vyrazitel'nykh sredstvakh klarinetista v rabote nad muzykal'nym obrazom. *Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh* [On the expressive means of the clarinetist in the work on the musical image. Methods of learning to play wind instruments]. *Muzyka*, 4, pp.86–109.

14. Flesh, K., 1998. *Iskusstvo skripichnoi igry* [The art of violin playing]. Moskva: Klassika XXI.

15. Khaubenshtok-Ramati, R., 1998. O forme v novoi muzyke. In.: O. Losev, ed. *Sovremennaya muzyka Avstrii. Ocherki i dokumenty* [Contemporary music of Austria. Essays and documents]. Moskva: NII iskusstvoznaniya, pp.98–102.

16. Shaposhnikova, M. K., 1985. O probleme stanovleniya otechestvennoi shkoly igry na saksofone [On the problem of the formation of the national school of playing the saxophone]. *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh*, 80, pp.22–38.

17. Bartolozzi, B., 1967. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press.

18. Brymer, J., 1979. *Clarinet*. London: Macdonald & Jane's.

19. Caravan, R. L., 1979. *Polychromatic Diversions for Clarinet*. Oswego; New York: Ethos Publications.

20. Chenna, A. and Salmi M., 1994. *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo* [The Contemporary Oboe]. Milan: Rugginenti Editore.

21. Dick, R., 1975. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. London: Oxford University Press.

22. Rufer, J., 1959. *Das Werk Arnold Schonbergs*. Kassel; Basel; London; New York: Barenreiter Kassel.

**MYKHAILO MYMRYK**

*Ph.D. in Art Studies,*

*Associate Professor of Woodwind Instruments Department  
at the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*mymrykmr@ukr.net*

## **TIMBRE AND EXPRESSIVE MEANS OF MODERN SAXOPHONE PERFORMANCE**

*A new substrate of timbre-sound model of modern saxophone sound in chamber-instrumental music is considered, which is approved due to the emergence of new and modification of established methods and techniques of saxophone playing. It is found that the timbre-sound instrumental model of the saxophone is realized through the timbre color of the sound, pitch characteristics of the sound range of the instrument and related ideas about: registers, surround effects (vibrato and frullato), spectral sound effects (flageolets), dynamic possibilities of sounds in different registers, realization of possibilities of longness of sound, etc. The technology of using additional alternative fingering and flageolet sounds on the saxophone is described, which contributes to greater diversity in timbre between notes within the same octave. It is emphasized that the coloring of the timbre or bisbigliando is carried out on the instrument by alternating ordinary and flagellate sounds, as well as with the help of additional (auxiliary) fingering. The timbre of the sound from the position of saturation of the*

*melody is highlighted. It is stated that recently in modern performing practice on the saxophone are widely used both performing techniques that affect the timbre of the sound during its extraction, and techniques that generate individual timbre and sound structures. The method of changing the sound of the instrument with the help of specific work of the earbud (earbud effects) is substantiated. It is established that timbre ornamentation involves the use of klangfarbenmelodie, intricately ornamented notes, glissando, trills and tremolo. Emphasis is placed on the possibility of composers introducing a polyphonic element into the saxophone (solo) part as a combination of several sound voices — doubletone. It is proved that one of the biggest innovations of modern saxophone performance is the ability to perform chordal polyphony. The author's concept of using alternative (auxiliary) fingering to reproduce consonance on a fundamentally unanimous saxophone due to the performance of double flageolets, splitting tones, etc. is proposed.*

**Keywords:** *instrumental music, saxophone, timbre, timbre coloring of sound, non-traditional and modified timbre-expressive means.*

*Стаття надійшла до редакції 23.12.2021 року.*

СЮЙ НА

ORCID iD: 0000-0002-4932-2882

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

## РЕАЛІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКО-ТЕХНІЧНИХ УМІНЬ ВОКАЛІСТА ЯК ОСНОВА ПРОЯВУ ЙОГО АРТИСТИЗМУ В ПРОЦЕСІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Проаналізовано вокальні теорії голосоутворення (міоеластичну, нейрохронаксічну та резонансну), які надали змогу висвітлити сутність поняття «виконавсько-технічні уміння вокаліста» з позицій генетики та генезису. З'ясовано, що означені уміння пов'язуються з його інтегрованою здатністю до вокальної фонації, яка завдяки повторенням набуває ознак сталості, а процеси голосоутворення й голосоведення призводять до тембрально-естетичного забарвлення звуку необхідного для успішної сценічної діяльності. Описано основні види виконавсько-технічних умінь вокаліста, а також їх вплив на прояв його артистизму з позицій фізіології. Встановлено, що означені уміння є не вродженими, а набутими в ході виконання спеціальних вправ та під час роботи над музичними творами, а також вдосконалюються у процесі підсумкової форми звітності (заліків, екзаменів, академконцертів тощо). Обґрунтовано зміст поняття «артистизм вокаліста», який залежить від його індивідуальної «манери» застосування виконавсько-технічних умінь звукоутворення. Доведено, що виконавсько-технічні уміння вокаліста складають основу його артистизму в процесі сценічної діяльності завдяки прояву здатності до: повноцінного нижньореберного діафрагмального вокального дихання без застосування так званого «ключичного дихання»; володіння рівномірним розподілом вокального дихання в залежності від темпу музичного твору та від тривалості відносно самотійної безперервної музичної лінії чи фрази; варіативного застосування головних та грудних резонаторів з урахуванням не тільки характеру музичного твору, а й вибору доцільного тембру, який максимально відображає його образно-емоційний зміст; якісного виконання теситурно складних елементів вокальних творів зі збереженням внутрішньої свободи у процесі відтворення мімічних рухів; чіткої артикуляційно-дикційної вимови тексту вокального твору, спрямованої на донесення його змісту до слухачів; віртуозної виконавсько-технічної рухливості голосу тощо.

**Ключові слова:** виконавсько-технічні уміння вокаліста, вокальні теорії голосоутворення, артистизм, перевтілення, сценічні рухи.

**Постановка проблеми...** Нова генерація вокалістів ХХІ століття покликана якісно доносити до цільової аудиторії у процесі сценічних виступів змістове наповнення духовних цінностей свого народу, закладеного композитором в образно-емоційному відчутті музичного твору. Їх сценічна діяльність здійснюється не тільки завдяки творчій реалізації заздалегідь

сформованих виконавських умінь і навичок, а й розвиненого артистизму, який підсилює передачу образно-емоційного змісту музичних творів внутрішніми і зовнішніми засобами прояву власної активності. Одним із складників артистизму вокаліста є його артистичні уміння, які проявляються у позасвідомому вербальному та невербальному підсиленні передачі інформації слухачам/глядачам під час автоматизованого відтворення системи музично-виконавських дій. Означений процес базується на виконавсько-технічних уміннях вокаліста, етимологічний розгляд яких засвідчує, що поняття «вокал» має латинське походження («*vocalis*» — звучний, дзвінкий, голосний), а поняття «техніка» має грецьке походження («*techne*» — мистецтво, майстерність). Виконавсько-технічні уміння вокаліста цілеспрямовано формуються в ході виконання спеціальних вправ та під час роботи над музичними творами, а також вдосконалюються у процесі підсумкової форми звітності (заліків, екзаменів, академконцертів тощо). Саме тому потребує ретельного розгляду залежність артистизму вокаліста від реалізації ним виконавсько-технічних умінь у процесі сценічної діяльності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У сучасній науці вивченню умінь присвячені праці К. Левіна (2001), Тянь Лінь (2018), Ю. Шарун (2013), І. Юника (2016), Д. Юника і Т. Юник (2017), St. K. Payne і M. J. Beatty (1982) та багатьох інших дослідників. Разом з тим, дефініція поняття «уміння» все ще не є сталою, оскільки існує дві різних методологічних позиції вивчення його змісту. Відповідно до першої методологічної позиції вивчення змісту поняття «уміння», означений феномен трактується як не вроджена, а набута здатність особистості швидко та легко знаходити прийоми вирішення проблем, що виникають під час засвоєння нових знань і навичок, а також їх відтворення у процесі діяльності. Представниками другої методологічної позиції вивчення змісту поняття «уміння», цей феномен пов'язується зі складною психологічною структурою, в основі якої знаходиться інтелект, воля та емоції особистості, котрі забезпечують свідоме й цілеспрямоване досягнення поставленої мети як у сталих, так і в змінних умовах діяльності.



З цього приводу у дисертаційному дослідженні І. Юник зазначив: «Незалежно від наявності різних методологічних позицій щодо вивчення процесів оволодіння інформацією, науковці сходяться на думці, що навичкам як автоматизованим діям властиві стереотипність і важкозмінність, а умінням — гнучкість і усвідомленість. Уміння й навички завжди взаємопов'язані зі знаннями. Саме тому в процесі оволодіння інформацією доцільно розглядати не лише уміння та навички, а й арсенал засобів їх активного здобуття і використання в умовах сучасного інформаційного простору, який зазвичай потребує змінності й творчого підходу до вирішення завдань» (2016, с. 1).

На думку ряду науковців, основу будь-якої навички складає першопочаткове уміння, яке поступово удосконалюється під час виконання певних вправ або у процесі діяльності. Ними доведено, що при переході уміння в навичку виконавські дії прискорюються і їх елементи максимально об'єднуються в «ланцюжок одного цілого» (Левин, 2001; Шарун, 2013; Peune і Beatty, 1982 та інші). Разом з тим, на думку Д. Юника та Т. Юник (2017), процес автоматизації виконавських умінь до рівня навичок є вибіркоким, що обумовлює можливість існування виконавських умінь такого виду, які не закріплюються вправами і не «переходять» у виконавські навички. До таких ними віднесено мнемічні та артистичні уміння музиканта-виконавця. Д. Юник та Т. Юник мнемічні уміння музиканта-виконавця трактують як «... не вроджену, а набуту універсальну систему мисленнєвих дій, спрямовану на диференціацію позначень нотного тексту та його швидку і якісну конвертацію у звукову палітру нового узагальненого художнього образу з чітким уявленням програми техніко-тактичних дій» (2017, с. 320). Артистичні уміння музиканта-виконавця також пов'язуються не з успадкованою, а з набутою його здатністю спрямовувати когнітивні ресурси на швидке віднайдення прийомів візуального підсилення передачі слухачам/глядачам образно-емоційного змісту музичного твору засобами перевтілення у концертний сценічний образ, а також мімічними та сценічними рухами (Юник, 2009).

Отже, наявність дуалізму поглядів на взаємодію виконавських умінь і

виконавських навичок музиканта-інтерпретатора ускладнює розуміння специфіки їхнього впливу на прояв артистизму вокаліста в процесі сценічної діяльності. Натомість, вивчення ролі його виконавсько-технічних умінь у специфіці прояву сценічного перевтілення в новостворений емоційно-змістовий образ музичного твору, а також у відтворенні комунікативних та регулятивних сценічних рухів надало б змогу цілеспрямовано формувати артистизм вокаліста.

**Мета дослідження** полягає у вивченні впливу виконавсько-технічних умінь вокаліста на прояв його артистизму в процесі сценічної діяльності. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

- 1) висвітлити сутність поняття «виконавсько-технічні уміння вокаліста» з позицій генетики та генезису;
- 2) розглянути фізіологічний аспект виконавсько-технічних умінь вокаліста;
- 3) визначити залежність артистизму вокаліста від його індивідуальної «манери» застосування виконавсько-технічних умінь звукоутворення.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Проблема артистизму вокаліста турбувала не одне покоління науковців та визначних виконавців. Її вирішення простежується при розгляді змісту понять «музично-виконавська техніка», «вокальна техніка», «артистизм» тощо.

За дослідженнями Ю. Афанасьєва і О. Джури (2009) та інших науковців перше поняття («музично-виконавська техніка») характеризується як сукупність усіх засобів виразності, необхідних для створення художнього образу і його реалізації в умовах концертного виступу, а друге («вокальна техніка») — як рух психічних процесів вокаліста та складових його виконавського апарату, який забезпечує звукову реалізацію авторського задуму, оскільки в тексті все, окрім нот і пауз, стосується саме руху. Основу будь-якого з цих понять складають виконавсько-технічні уміння вокаліста, без наявності яких процес звукоутворення не перетвориться на мистецтво співу і буде зведеним до звуковидобування, детермінованого певною силою голосу, тривалістю його звучання тощо. Всебічне і деталізоване вивчення виконавсько-технічних умінь

вокаліста потребує їх розгляду, перш за все, з позицій фізіології, оскільки механічним напрямом звукоутворення є рухова діяльність м'язів голосового апарату, якими управляє його головний мозок. Виконавсько-технічні уміння вокаліста обумовлюються тим, що м'язові рухи його голосового апарату знаходяться під постійним контролем кори головного мозку, що продукує аналіз і синтез означених рухів, уможливаючи їх корекцію у процесі звукоутворення на основі залучення нервових імпульсів.

Фізіологічний аспект вивчення виконавсько-технічних умінь вокаліста дозволяє виявити ті чи інші його відчуття, котрі виникають у процесі сценічної діяльності, тобто не тільки слухові відчуття або відчуття руху м'язів гортані, а й відчуття безпосередньої роботи голосових зв'язок, відчуття у грудній клітині та черевній порожнині, які супроводжують процес співацького дихання, відчуття вібрації, притаманні вокальному звукоутворенню із залученням головних і грудних резонаторів тощо. Слід зазначити, що здатність вокаліста до фіксації власних відчуттів під час голосоутворення, до усвідомленого контролю за ними та до адекватної оцінки якості звуку згідно з цими відчуттями забезпечує не тільки формування його виконавсько-технічних умінь, а і їх реалізацію в умовах сценічної діяльності.

У сучасній науці простежується три теорії природи голосоутворення вокаліста, а саме:

- міоеластична («*mio*» — м'язова, «*elastic*» — пружний) теорія фонації, за якою звукоутворення здійснюється вокалістом завдяки дії повітряного тиску на пружні голосові складки і приведення їх у коливальний рух;

- нейроронаксична теорія фонації, відповідно до якої коливання голосових складок має церебрально-мозкову природу, а не периферичну (як стверджується представниками міоеластичної теорії фонації);

- резонансна теорія фонації, згідно з якою провідної ролі у звукоутворенні надається резонансній системі голосового апарату (Донец-Тессейр, 1967; Морозов, 2002; Шаляпин, 2013; Юссон, 1974 тощо).

Звичайно, кожна з теорій фонації має своїх прихильників. Натомість, на

основі проведення наукових досліджень фізіологічних і акустичних даних процесу фонації встановлено, що голосоутворення здійснюється вокалістом одночасно двома співіснуючими механізмами — міоеластичним та нейрхронаксичним, які не виключають один одного (Юссон, 1974). Врахування фізіологічних особливостей вокаліста забезпечує «правильне» формування у нього виконавсько-технічних умінь голосоутворення на основі певних стереотипів співочої фонації, яка стає звичною. Відповідно до фізіологічного аспекту вивчення означених умінь, їхнє надбання забезпечується роботою голосового апарату вокаліста, тобто безпосередньо голосовими зв'язками та гортанню, які відповідають за вокальну фонацію, адже вокальний звук утворюється завдяки дії тиску повітря на пружні голосові складки, що призводить їх до коливання (відповідно до міоеластичної теорії фонації). Підтвердження цієї позиції простежується у праці В. Костюкової та В. Костюкова (2018), де доведено, що активізація м'язів забезпечує управління не тільки безпосередньо голосовими зв'язками, а й усією гортанню під час голосоутворення, роблячи її еластичною й гнучкою. На їх думку, це набувається у процесі виконання спеціальних вокальних вправ, що включають голосний звук «У», допомагаючи «вокальному посилю» звуку досягати «політності», а також відшукувати і фіксувати найкращу позицію гортані. Ними доведено, що саме таким чином здійснюється формування та розвиток комплексних виконавсько-технічних умінь плавного голосоведення вокалістом, що інтегрують уміння якісно відтворювати «подовжені голосні» на «видиху», посилюючи вокальний звук вперед до слухачів.

Отже, фахова робота гортані сприяє формуванню у вокаліста таких важливих виконавсько-технічних умінь, як «вокальний посилю» та «здатність» звуку під час польоту долати велику відстань тощо. Ці уміння є необхідними для сценічної діяльності вокаліста, адже його голос, незалежно від природної сили, має сягати останнього ряду в концертному залі. Натомість, «вокальний посилю», політність звуку на велику відстань не можуть бути здійснені без опори на «стовп» дихання, який має знайти свій вихід. Для такого виходу міра й обсяг

відкритості роту вокаліста повинні визначатись відстанню посилу звучання. Складність цього уміння полягає в тому, що рот необхідно відкривати рівномірно, тобто: м'язи щік і верхню губу доцільно рухати в напрямі посмішки, а нижню губу — потроху опускати (без «завалювання» нижньої щелепи аж до середини шиї). Таким чином відкриваються шляхи для утворення звуку вокалістом зі збереженням загального естетичного виразу його обличчя, який так необхідний для перевтілення у сценічний образ під час прилюдного виступу. Інколи, у процесі сценічної діяльності ним помилково відкривається рот тільки за допомогою відкидання нижньої щелепи донизу, а щоки та губи не піднімаються. Окремі зусилля вокаліста мають бути спрямовані на формування таких виконавсько-технічних умінь, які досягаються утворенням якісного звуку відкритим ротом зі збереженням естетично-виразного обличчя. Зокрема, такі уміння пов'язуються з виконанням певних «незручних» голосних («Е», «Є», «І»), теситурно складних елементів музичних творів тощо. Слід зазначити, що для формування таких виконавсько-технічних умінь вокалісту необхідно залучати не тільки гортань, а й органи дихання, тобто верхні і нижні дихальні шляхи, які надають йому змогу рівномірно розподіляти дихання у процесі відтворення звуку і забезпечувати повноцінне нижньореберне діафрагмальне співацьке дихання, а також уникати так званого «ключичного дихання» (Морозов, 2002).

Означені виконавсько-технічні уміння вокаліста вимагають використання у повному обсязі потенціалу легень та опори на діафрагму під час звукоутворення, оскільки повноцінне вокальне дихання може відбуватись тільки в тому випадку, коли вокаліст опанує навички вдихання повітря у процесі співу з максимальним заповненням легеневого резервуару, тобто за умови нижньореберного діафрагмального дихання. При цьому процес вдихання й видихання повітря має відбуватись змішано як через ніс, так і через рот, що уможлиблює максимальне заповнення легеневого резервуару, оскільки носове вдихання не в змозі забезпечити його повноту, а ротове — може призвести інколи ще й до неочікуваного кашлю під час звукоутворення. Саме таким чином повітря долаючи шлях через гортань і трахею повноцінно заповнює легені

вокаліста. Процес видихання повітря вокалістом також є важливим і потребує формування спеціальних виконавсько-технічних умінь. Зокрема, кожен вокаліст інколи стикається з проблемою «нестачі дихання» під час інтерпретації музичного твору (в залежності від його темпу, тривалості безперервної музичної лінії чи фрази, її динаміки тощо). Звичайно, вирішення цієї проблеми залежить від сформованості виконавсько-технічних умінь майстерно застосовувати нижньореберне діафрагмальне дихання. Натомість, навіть наявність таких умінь у вокаліста не в повному обсязі забезпечує вирішення проблеми нестачі дихання в процесі інтерпретації музичного твору, адже для досягнення бажаного результату необхідно не одразу «віддавати» набране повітря, а вміло та рівномірно розподіляти його на весь запланований фрагмент цього твору. Саме від наявності виконавсько-технічних умінь рівномірно розподіляти дихання залежить подальше формування інших умінь вокаліста, зокрема умінь інтерпретації вокальних творів кантиленного характеру або творів з цілеспрямованим музичним розвитком, де обов'язково необхідно застосовувати «широке дихання» тощо (Донец-Тессейр, 1967).

Фізіологічний аспект вивчення виконавсько-технічних умінь вокаліста надає змогу ретельно розглянути його головні та грудні резонатори як важливі чинники збільшення сили звуку та збагачення його тембрального забарвлення. З цього приводу В. Морозов (2002) теоретично обґрунтував і розробив наукові положення резонансної системи вокаліста, від якої залежить якість звучання його голосу та перспективи розвитку у нього професійної майстерності загалом. Зокрема, В. Морозовим виділяється така функція резонаторів, яка «захищає» здоров'я вокаліста, охороняючи голос від перевантажень, за умови надмірного застосування головних та грудних резонаторів при збільшенні сили звучання його голосу. За його теорією, саме поділ системи резонаторів на головну й грудну частини надає змогу залучати до процесу голосоутворення верхню щелепу, скули, перенісся, а також чоло і маківку голови, що є дотичними до головного резонування. Грудне резонування, на думку В. Морозова, відбувається завдяки нижній щелепі, тобто грудній клітині вокаліста. Саме застосування головних

резонаторів надає голосу вокаліста об'ємності й повноти звучання. З цього приводу М. Донець-Тессейр зазначила: «... співак може робити міцною всю “вокальну маску”, що може допомогти ... тримати звук у фокусі на всьому діапазоні голосу» (1967, с. 121). Наявність таких виконавсько-технічних умінь у вокаліста створює умови для насичення звуку обертонами залученням грудних резонаторів, які за висловом В. Костюкової і В. Костюкова «... резонують у всьому тілі, від голови до п'ят» (2018, с. 157).

Звичайно, складність залучення головних та грудних резонаторів вокалістом полягає у варіативності їх застосування під час інтерпретації музичного твору. Міра використання цих резонаторів залежить не тільки від його характеру, а й від вибору доцільного тембру, який максимально відображає образно-емоційний зміст музичного твору. Якщо головні резонатори доцільно залучати завжди для утворення якісного вокального звуку, то інтерпретація драматичних вокальних творів потребує його тембральної густоти й насиченості, а це можливе тільки при застосуванні як головних, так і грудних резонаторів, що свідчить про потребу в їх комплексному органічному поєднанні.

Фізіологічний аспект вивчення звукоутворення вокаліста надає змогу також ретельно розглянути виконавсько-технічну рухливість його голосу, тобто здатність до чіткої передачі слухачам музичної інформації, викладеної різними штрихами у швидких темпах. Такі уміння базуються на майстерному застосуванні системи головних резонаторів, які в основному знаходяться у порожнинах перенісся. Виконавсько-технічна рухливість голосу вимагає від вокаліста здатності до чіткої вимови тексту музичного твору у швидкому темпі, тобто прояву артикуляційно-дикційних умінь. Звичайно, у повільних темпах якісне утворення звуку не викликає складнощів, натомість, зі збільшенням темпу прискорюється швидкість роботи складників виконавського апарату, що значно ускладнює процес чіткої передачі музичної інформації слухачам. Використання складників виконавського апарату інтерпретатором у процесі вокальної фонації завжди має бути усвідомленим і базуватися на знаннях їх доцільного функціонування, адже тільки за таких умов прояв виконавсько-технічної

рухливості голосу буде успішним. Більш того, багаторазове безпомилкове застосування означених умінь поступово «виводить» їх з під контролю свідомості, тобто призводить до автоматизованого відтворення (Юссон, 1974).

Відповідно до досліджень Ю. Афанасьєва і О. Джури (2009) та інших науковців, всі виконавсько-технічні уміння вокаліста доцільно розмежувати на два провідних види — органічний та механічний. Перший з них ґрунтується на управлінні диханням, направленні діяльності дихання у потрібні органи, введенні усіх окремих рухів у загальні основні вольові рухи дихання тощо, а другий — на детермінації мускульних скорочень. Підтвердження доцільності класифікації виконавсько-технічних умінь вокаліста саме на такі види простежується в праці Ф. Шаляпіна, де вони поділяються на суто механічний вид, який передбачає включення елементів як взірців обов'язкової опори та рівномірного розподілу його дихання у процесі сценічної інтерпретації вокального твору, неодмінного залучення головних і грудних резонаторів тощо, та на органічний вид, завдяки якому розкривається образно-емоційний зміст музичного твору. За його переконаннями, саме другий вид виконавсько-технічних умінь вокаліста складає основу його артистизму (Шаляпин, 2013).

Звичайно, як вербальний, так і невербальний артистизм вокаліста детермінується його виконавсько-технічними уміннями, оскільки перший залежить від «манери» звуковидобування, естетично-тембрального забарвлення звуку, логіки побудови музичної думки; реакції організму інтерпретатора на уявний сценічний образ з урахуванням індивідуальної рефлексії тощо, а другий — від імпульсів його підсвідомості, спрямованих на віднайдення проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами, а також від виразності емоційно насичених мімічних і сценічних рухів, якими візуально підсилюється передача інформації слухам.

Слід зазначити, що артистизм вокаліста доцільно пов'язувати не тільки з означеними видами виконавсько-технічних умінь, а й з проявом його вроджених та набутих творчих властивостей, спрямованих на:

- швидке віднайдення оптимальної міри емоційного збудження і його



використання під час сценічної діяльності;

- мобілізацію внутрішніх ресурсів для перевтілення в уявний сценічний образ з урахуванням психологізму авторського задуму;

- відображення енергійно-емоційної насиченості мімічних і сценічних рухів зі збереженням відчуття внутрішньої свободи тощо.

### **Висновки.**

1. Виконавсько-технічні уміння вокаліста це не вроджена, а набута інтегрована здатність до вокальної фонації, яка завдяки повторенням набуває ознак сталості, а процеси голосоутворення й голосоведення, відповідаючи характерним особливостям індивідуальної фізіології голосового апарата вокаліста призводять до тембрально-естетичного забарвлення звуку, необхідного для успішної сценічної діяльності.

2. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста складає основу прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності, оскільки він залежить від:

- «манери» звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку;

- тембрального забарвлення звучання голосу;

- індивідуальної рефлексії інтерпретатора у процесі його перевтілення в уявний сценічний образ;

- імпульсів підсвідомості інтерпретатора, спрямованих на віднайдення проникливого стилю творчого діалогу зі слухачами;

- культури підсилення передачі інформації слухам невимушеними, але емоційно насиченими і виразними мімічними, комунікативними та регулятивними сценічними рухами тощо.

3. Виконавсько-технічні уміння вокаліста складають основу його артистизму в процесі сценічної діяльності завдяки прояву здатності до:

- повноцінного нижньореберного діафрагмального вокального дихання без застосування так званого «ключичного дихання»;

- володіння рівномірним розподілом вокального дихання в залежності від

темпу музичного твору та від тривалості відносно самостійної безперервної музичної лінії чи фрази;

- варіативного застосування головних та грудних резонаторів з урахуванням не тільки характеру музичного твору, а й вибору доцільного тембру, який максимально відображає його образно-емоційний зміст;

- якісного виконання теситурно складних елементів вокальних творів зі збереженням внутрішньої свободи у процесі відтворення мимічних рухів;

- чіткої артикуляційно-дикційної вимови тексту вокального твору, спрямованої на донесення його змісту до слухачів;

- майстерного використання «широкого дихання» у відтворенні «подовжених голосних» та плавного голосоведення;

- віртуозної виконавсько-технічної рухливості голосу тощо.

**Перспективи подальших розвідок ...** Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого вивчення інших видів виконавсько-технічних умінь вокаліста, а також їх впливу на прояв його артистизму як з позицій фізіології, так і психології.

### Список використаної літератури і джерел

1. Афанасьєв, Ю. Л. та Джура, О. Ф., 2009. *Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського*: монографія. Київ: ДАККІМ.
2. Донец-Тессейр, М. Э., 1967. Опыт воспитания сопрано. *Вопросы вокальной педагогики*, 3, сс.120–133.
3. Костюкова, В. Д. та Костюков, В. М., 2018. Основні завдання співацького навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. В кн.: *Сучасна мистецька освіта, Матеріали II науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, сс.155–159.
4. Левин, К., 2001. *Динамическая психология*. Москва : Смысл.
5. Морозов, В. П., 2002. *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. Москва: ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука».
6. Тянь, Лінь, 2018. Сутність та зміст вокально-технічних умінь майбутнього вчителя музики: сутність і характерні особливості. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 25(30), сс.61–63.
7. Шаляпин, Ф. И., 2013. *Маска и душа. Страницы из моей жизни*. Москва: ПРОЗАиК.
8. Шарун, Ю. Ф., 2013. Формування інтелектуальних умінь майбутніх фахівців (за науковими працями другої половини ХХ століття). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*, 5(264), ч. II, сс.110–115.
9. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*. Київ: ДАКККіМ.
10. Юник, Д. та Юник, Т., 2017. Інноваційна технологія розвитку мнемічних умінь студентів-піаністів у процесі роботи над музичними творами. *Наукові записки Бердянського*

державного педагогічного університету, 2, сс.315–323

11. Юник, І., 2016. *Формування фахових когнітивних умінь перекладачів у процесі професійної підготовки*. Автореф. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова.

12. Юссон, Р., 1974. *Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса*. Москва : Музыка.

13. Payne, St. K. and Beatty, M. J., 1982. Innovativeness and cognitive complexity. *Psychological Reports*, 1(51), pp.85–86.

### References

1. Afanasiev, Yu. L. and Dzhura, O. F., 2009. *Profesiina pidhotovka muzykanta: uroky Boleslava Yavorskoho: monografiya* [Professional training of a musician: lessons of Boleslaw Jaworski: monograph]. Kyiv: DAKKIM.

2. Donets-Tesseir, M. E., 1967. Opyt vospitaniya soprano [Soprano education experience]. *Voprosy vokal'noi pedagogiki*, 3, pp.120–133.

3. Kostiukova, V. D. and Kostiukov, V. M., 2018. Osnovni zavdannia spivatskoho navchannia maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [The main tasks of singing training of future teachers of music art]. In: Modern art education, Materials of the II scientific-practical readings in memory of Academician Anatoliy Avdievsky. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova, pp.155–159.

4. Levin, K., 2001. *Dinamicheskaya psikhologiya* [Dynamic psychology]. Moskva : Smysl.

5. Morozov, V. P., 2002. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki* [The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology]. Moskva: IP RAN, MGK im. P. I. Chaikovskogo, Tsentr "Iskusstvo i nauka".

6. Tian, Lin, 2018. Sutnist ta zmist vokalno-tekhnichnykh umin maibutnoho vchytelia muzyky: sutnist i kharakterni osoblyvosti [The essence and content of vocal and technical skills of the future music teacher: the essence and characteristics]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 25(30), pp.61–63.

7. Shalyapin, F. I., 2013. *Maska i dusha. Stranitsy iz moei zhizni* [Mask and soul. Pages from my life]. Moskva: PROZAIK.

8. Sharun, Yu. F., 2013. Formuvannia intelektualnykh umin maibutnikh fakhivtsiv (za naukovymy pratsiamy druhoi polovyny XX stolittia) [Formation of intellectual skills of future specialists (according to scientific works of the second half of the XX century)]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 5(264), p. II, pp.110–115.

9. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia* [Performance of musicians: content, structure and methods of formation]. Kyiv: DAKKKiM.

10. Yunyk, D. and Yunyk, T., 2017. Innovatsiina tekhnolohiia rozvytku mnemichnykh umin studentiv-pianistiv u protsesi roboty nad muzychnymy tvoramy [Innovative technology for the development of mnemonic skills of pianist students in the process of working on musical works]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 2, pp.315–323

11. Yunyk, I., 2016. *Formation of professional cognitive skills of translators in the process of professional training*. Ph.D. in Pedagogical Sciences. National Pedagogical Dragomanov University

12. Yussou, R., 1974. *Pevcheskii golos: Issledovanie osnovnykh fiziologicheskikh i akusticheskikh yavlenii pevcheskogo golosa* [Singing Voice: A Study of the Basic Physiological and Acoustic Phenomena of the Singing Voice]. Moskva : Muzyka.

13. Payne, St. K. and Beatty, M. J., 1982. Innovativeness and cognitive complexity. *Psychological Reports*, 1(51), pp.85–86.

SUI NA

ORCID iD: 0000-0002-4932-2882

Postgraduate Student at the Department of Theory  
and History of Musical Performance

at the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
sujna.music@gmail.com

## IMPLEMENTATION OF PERFORMANCE AND TECHNICAL SKILLS OF THE VOCALIST AS THE BASIS OF MANIFESTATION OF HIS ARTISTISM IN THE PROCESS OF STAGE ACTIVITIES

*Vocal theories of voice formation (myoelastic, neurochronaxic and resonant) are analyzed, which made it possible to elucidate the essence of the concept of "performing and technical skills of a vocalist" from the standpoint of genetics and genesis. It is found that these skills are associated with his integrated ability to vocal phonation, which through repetition acquires signs of permanence, and the processes of voice-creation and of voice-leading to timbre and aesthetic color of the sound necessary for successful stage activities. The main types of performing and technical skills of a vocalist are described, as well as their influence on the manifestation of his artistry from the standpoint of physiology. It is established that these skills are not innate, but acquired during special exercises and while working on musical works, as well as improved in the final form of reporting (tests, exams, academic concerts, etc.). The content of the concept of "vocalist artistry" is substantiated, which depends on his individual "manner" of applying performance and technical skills of sound production. It is proved that the performing and technical skills of the vocalist form the basis of his artistry in the process of stage activity due to the manifestation of the ability: to full lower rib diaphragmatic vocal breathing without the use of so-called "clavicular breathing"; to possess rare distribution of vocal breathing depending on the tempo of the musical work and the duration of a relatively independent continuous musical line or phrase; to use variably the head and chest resonators, taking into account not only the nature of the musical work, but also the choice of appropriate timbre, which best reflects its image and emotional content; to create performance of high-quality with tessitura complex elements of vocal works also with preservation of internal freedom in the process of reproduction of facial expressions; to pronounce clearly with articulatory-dictation the text of the vocal work, aimed at conveying its content to the audience; to use virtuously executive and technical mobility of the voice, etc.*

**Keywords:** *vocalist's performing and technical skills, vocal theories of voice formation, artistry, reincarnation, stage movements.*

*Стаття надійшла до редакції 21.12.2021 року.*

УДК 008:316.7:18

DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255426

**ТЕТЯНА АНДРУЩЕНКО**

ORCID iD: 0000-0002-0381-171X

доктор філософських наук,  
завідувач кафедри суспільних наук

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

gerasimenko.tanya22@gmail.com

**ОКСАНА САПІГА**

ORCID iD: 0000-0001-6715-5670

Заслужений працівник освіти України,

пошукувач кафедри теорії та історії культури

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

ksusha.s.art@ukr.net

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

### У ФОРМУВАННІ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Розглянуто проблему комплексного дослідження культурологічного дискурсу у формуванні духовно-естетичної культури як цілісного явища. Проаналізовано синергетичні підходи культурологічних систем до духовно-естетичного виховання молоді. Описано два напрями вивчення культури (оптимістичний і песимістичний), які породжені її кризовим станом. Висвітлено ізоляціоністський та інтегративний погляди на місце культурології в системі наукового знання, де відповідно до першого вона уявляється окремою наукою зі своїм особливим підходом, який не підміняє культурологію іншими науками (філософією культури, мистецтвознавством, соціологією культури тощо), а відповідно до другого — культурологія є синтезом соціальних і гуманітарних знань не про окремі культурні системи, а про універсальні властивості, притаманні всім культурам. Зазначено, що в сучасній Україні з'явилися нові культурологічні моделі дослідників, що опосередковано чи безпосередньо торкаються проблем духовно-естетичної культури. Висвітлено концепцію синергетичної парадигми розбудови культурного континууму України, яка розкриває специфіку історії та етнографії її основних культурних регіонів. Наголошено на наявності у них спільної культурної основи. Обґрунтовано концепт методологічних засад дослідження духовно-естетичної культури з позицій філософії, естетики та культурології. Доведено, що структурні елементи культури, їх динаміка та новоутворення залежать від зміни характеру самого суспільства, глобалізаційних та альтерглобалізаційних процесів, соціальної ангажованості культури і мистецтва, зниження культурно-естетичних потреб споживачів художньо-естетичних та духовних цінностей. Запропоновано культурологічну модель соціокультурної системи, яка активно використовується у дослідженні витоків національної історії та культури, а також у поверненні її інституцій з урахуванням реального*

забезпечення економічних трансформацій як матеріально-виробничої сфери, так і культурного розвитку соціуму загалом. З'ясовано, що провідна роль у збереженні високодуховних цінностей належить представникам творчих професій як високоінтелектуальним носіям досконалого «ремесла» і бездоганного естетично-художнього смаку.

**Ключові слова:** культура, культурологічні моделі, універсалії буття культури, соціокультурна система, естетико-мистецькі стратегії, цифрова культура.

**Постановка проблеми...** Культурологія виникла як відповідь на потребу інтегрованого, системного погляду на «культуру» — феномена, який вивчається різними науками, а тому й має декілька сотень визначень. Культурологію можна вважати наукою давньою, історичною, оскільки первинні уявлення про культуру формувались з часів Конфуція та античної філософії. Однак, як предмет більш-менш цілеспрямованого дослідження, своєрідний підрозділ гуманітарного знання, вона виокремилась в період Нового часу. Витоки культурології знаходяться у філософських розвідках Джамбатісти Віко, Йогана-Готфріда Гердера та Фрідріха Гегеля.

Сьогодні в модернізовано-технологічному світі важливою є концепція культури, яка зв'язує теоретичні і практичні уявлення про всі сфери життєдіяльності людини. Її методологія забезпечує комплексне дослідження культури як цілісного явища єдності набутоків культур народів світу та такі системні підходи аналізу культури до державної політики і системи управління, які спонукають людину до комфортного існування. Саме тому потребує ретельного вивчення культурологічний дискурс у формуванні духовно-естетичної культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Відомий учений Леслі Уайт, який «стояв біля джерел» становлення культурології, започаткував цілісний підхід до вивчення явищ культури, що охоплює всі гуманітарні та соціальні науки. Він вважав, що майбутнє людства залежить не лише від уміння вимірювати галактики чи розщеплювати атом, а від того, яка система духовних цінностей функціонує у кожній конкретній культурі і саме яким людина віддає перевагу. Кризовий стан культури породив два напрямки її вивчення, а саме:

- 1) оптимістичний;

2) песимістичний.

Представники другого напрямку вивчення культури на відміну від першого, звинувачують науку і технізацію у її кризі. Сьогодні існує два основних погляди на місце культурології в системі наукового знання: ізоляціоністський та інтегративний. Ізоляціоністи уявляють культуру окремою наукою зі своїм особливим підходом, який не підміняє культурологію іншими науками — філософією культури, мистецтвознавством, соціологією культури тощо. Інтегративники бачать культурологію як синтез соціальних і гуманітарних знань. У їхньому розумінні, культурологія вивчає не окремі культурні системи, а універсальні властивості, притаманні всім культурам, формулює загальні тенденції та закономірності.

Звичайно, другий погляд на місце культурології в системі наукового знання є більш перспективним, оскільки надає змогу розглядати культурологію як потужний інструментарій інтеграції духовного потенціалу людства, гармонізації раціональної та естетичної складової людини у царині культури.

Майже через два століття після Ніцше вченими Римського клубу знову проголошується необхідність переоцінки цінностей, в якій пропонується переглянути місце і роль людини у світі, взаємодію культур не як зіткнення, а як співпрацю і взаємний розвиток, що здатен відродити людину за викликами соціокультурної динаміки нашого часу, забезпечити подолання духовної прірви падіння людських цінностей та повернення їх у формування цивілізації культури миру без страждання, насильства і війн. Як зазначається в публікаціях членів Римського клубу останніх років, патологічні риси сучасного світогляду пов'язані з домінуванням редукціоністського мислення і фрагментацією знання. Автори вказують на згубність переходу «від розгляду реальності як цілого до розділення на велику кількість дрібних фрагментів» і акцентують, що «взаємодія дослідника з його об'єктом — базова складова акту пізнання». Представники Римського Клубу уявляють завдання культури, науки і освіти у формуванні інтегративного світогляду молоді, обрисів «грамотності майбутнього». Головною ідеєю «нового Просвітництва», на їх думку, має стати трансформація мислення та формування

цілісного світогляду, гуманістичного, відкритого до розвитку, поцінування стабільності та турботи про майбутнє (А. Малахов, E. Weizsaecker, A. Wijkman).

Синергетичний характер культурологічних досліджень дозволяє стверджувати про наявність нової термінологічної та понятійної бази. Одночасно, звичний та усталений термінологічний інструментарій в культурологічному ключі грає новими, часом несподіваними, гранями, відкриває іншу глибину та дає поштовх для подальших досліджень у суміжних науках. Культурологічні дослідження побудовані на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної культурології, філософії, синергетики, галузевих наук гуманітарного знання, позначені об'ємним підходом до аналізу досліджуваної проблематики з використанням широкого спектра сучасних наукових методів.

У сучасній Україні з'явилися нові культурологічні моделі українських дослідників, що опосередковано чи безпосередньо торкаються проблем духовно-естетичної культури. Так, «концепція синергетичної парадигми розбудови культурного континууму України», розкриває специфіку історії та етнографії основних культурних регіонів України, підкреслюючи наявність у них спільної культурної основи, обґрунтовує методологічні засади дослідження з позицій філософії, естетики, культурології, етнокультурології та регіоніки, що дає можливість виявлення універсального наукового знання через транскультурний діалог локальних культурно-мистецьких явищ на рівнях конкретно-унікального, культурно-історичного і геокультурного «хронотопів» (Яковлев, 2015).

Дослідження української культури як єдиного просторо-часового континууму при одночасному врахуванні місцевої специфіки стає теоретичним підґрунтям для побудови та розвитку зваженої державної політики, спрямованої на підтримку єдності України без втрати яскравого характеру всіх її етнокультурних та історичних регіонів. Цей підхід спрацьовує і при його застосуванні до зовнішнього — європейського та світового — контексту української культури. Евристичний потенціал має підсумкове виділення ієрархічної моделі формування загальнонаціонального культурного простору, яка має три складових елементи різного рівня інтеграції, а саме:



- 1) регіональну культуру як складову світового культурного простору;
- 2) регіональну культуру як складову національного культурного простору;
- 3) культуру конкретного локального місця.

Запропоновані моделі етнонаціонального саморозвитку мають великий потенціал у формуванні культурно-освітніх, естетико-мистецьких стратегій. Саме тому розгляд культурологічного дискурсу у формуванні духовно-естетичної культури надає інструментарій для визначення нового методологічного базису та розроблення відповідного категоріально-поняттєвого апарату в річищі системних досліджень.

**Мета дослідження** полягає в розгляді методологічних засад розкриття нових можливостей пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації етнонаціональної культурної ідентичності в умовах світових глобалізаційних процесів на основі культурологічного дискурсу у формуванні духовно-естетичної культури. Досягнення мети вимагало вирішення таких **завдань**:

- 1) проаналізувати універсальні моделі структурних елементів культури, їх динаміку та умови новоутворення;
- 2) розглянути роль культурологічної моделі соціокультурної системи у дослідженні витоків національної історії;
- 3) визначити основні детермінанти екзистенційної кризи особистості в соціокультурних умовах сучасності.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Універсальні моделі культурно-історичного розвитку представлені у працях Л. Бабушка (2020), А. Малахова, Е. Weizsaecker, А. Wijkman (2017), Й. Хейзенга (1997) та інших науковців, в яких провадиться наукова ревізія структурних елементів культури, їх динаміка та новоутворення, що пов'язані із зміною характеру самого суспільства, глобалізаційними та альтерглобалізаційними процесами, соціальною ангажованістю культури і мистецтва, зниженням культурно-естетичних потреб. Український культуролог Л. Бабушка, досліджуючи фестивну (святкову) культуру стверджує, що «... особливість тональності сьогочасної культури як системи продукування комерційних стратегій задає

інтенцію щодо прагматичності задля адаптації індивіда в світі онтичності, де кожна продукція повинна викликати цікавість, щоб володіти знову таки комерційним успіхом. Відтак, фестивалія постає своєрідним комерційним проектом, реалізуючи процес тотального «освяткування» дійсності, формує аксіологічний простір сучасного суспільства, де творча компонента підмінюється ідеологічною, економічною, політичною, що забезпечує їй високу вітальну адаптивність. Фестивалія постає своєрідним комунікативним апропріатором (тим, що присвоює, привласнює, демонструє) глобалізаційних та альтерглобалізаційних інтересів домінуючої моделі культури» (2020, с. 8). Фестивна культура як універсалія буття культури охоплює весь контекст інтегративного змісту культурних практик сьогодні. На жаль, нині ми можемо стверджувати, що «... виникає гіперфестивна реальність, яку підживлює надлишковість, здебільшого, технічних, технологічних та художніх засобів і прийомів, що формуються у віртуальній, гібридно-презентаційній моделях інформації. Власне, за подібним принципом створюються синтетичні комплекси фестивалії як соціокультурні детермінанти комунікації» (Бабушка, 2020, с. 238).

У соціокультурних умовах сучасності активним залишається стійкий сегмент традиційної фестивальної діяльності. Він зберігає потужні механізми формування високої художньо-естетичної культури та системи духовних цінностей, насамперед в молодіжній аудиторії. Наприклад, декілька помітних за останні роки в Україні юнацьких та молодіжних мистецьких фестивалів, метою яких є не просто пошук молодих талантів, а й створення умов для самореалізації, утвердження нових комунікаційних моделей з різноманітними регіональними та європейськими культурами — Міжнародні фестивалі «Перлини мистецтва», «Різдвяні вечори в Лапландії», «New Star Rudahga!» тощо. Використання ігрових моментів в таких фестивальних практиках виводить учасників із буденності та ототожнює гру з особистою свободою, реалізує цілісне гармонійне переживання буття. З цього приводу Й. Гейзінга писав, що гра це «... добровільна дія або заняття, здійснені всередині встановлених меж місця й часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами, з метою, укладеною в ній

самій, супроводжуване почуттям напруження і радості, а також усвідомленість “іншого буття”, аніж “буденне життя”» (1997, с. 8–9).

Сьогодні в Україні є можливість піднімати унікальний архівний, епістолярно-мемуарний, історико-культурологічний матеріал стосовно заборонених сторінок вітчизняної культури і мистецтва. Так, наприклад, розглядаючи діяльність Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у динаміці соціокультурних перетворень за радянський період, український дослідник М. Захаревич (2016) використовує поняття «соціокультурної системи», пов’язане з уявленнями про роль та наслідки її динамічних перетворень, сформульоване свого часу Птитиримом Сорокіним. Невпорядкованість, непередбачливість рис живого історичного процесу, які свідчать про нелінійність театральної системи. Дослідник, аналізуючи поняття соціокультурна система та динаміка культури у працях провідних світових, європейських та українських театрознавців, соціологів, культурологів (П. Сорокіна, М. Шаповала, М. Геррманна, О. Гвоздєва, П. Руліна) робить важливий висновок: театр — це особлива константна соціокультурна система, де «театральне мистецтво передається з рук в руки».

Розглядаючи вісімдесятирічну історію званої театральної сім’ї франківців, він використовує широку джерельну базу раніше прихованих фактів, документів, методологічно спираючись на новітню історико-культурологічну концепцію В. Скуратівського (2007) та окреслює драматизм долі франківців у «спазматиці» їх діяльності в умовах панування тоталітаризму. Послідовно простежується у дослідженні М. Захаревича (2016) подвійний процес. З одного боку, аналізується складна взаємодія театру із владою, на численних прикладах демонструється залежність діяльності колективу від соціокультурних трансформацій. З другого боку, постійно підкреслюється здатність гнучкого театального організму адаптуватися до викликів часу, зовнішніх та внутрішніх змін, задля високої художньої мети та чітких естетичних ідеалів долати ідеологічний тиск, чинити постійний внутрішній опір спробам влади перетворити театр на сферу обслуговування офіційної ідеології.

Культурологічна модель соціокультурної системи, новітня історико-культурологічна концепція нині активно використовуються у дослідженні витоків національної історії та культури, поверненні її інституцій. Так, нині дослідники Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, відкриваючи нові архівні документи, епістолярні джерела, повертають із забуття радянського тоталітаризму 160-річну історію цього унікального закладу високої музичної культури України. Системне розуміння духовної кризи (синергетичний діагноз кризи культури) дозволяє осмислити шляхи її подолання в конкретно-історичному просторі і часі. Українські реалії потребують вирішення ряду взаємообумовлених завдань, найважливішими серед яких є:

1) реальне забезпечення економічних трансформацій не тільки як матеріально-виробничих, а і як основного напрямку культурного розвитку соціуму;

2) розбудова міжлюдського спілкування в контексті цінностей культури і співробітництва, а не як протистояння та ворожості;

3) формування високої духовності нового суб'єкта управлінської діяльності від найнижчого до найбільш високого (в тому числі й державного) управління;

4) виховання знаннєво-естетичної (і моральної) компетентностей, відчуття краси людської життєдіяльності кожного громадянина, рівня його відповідальності та участі у життєвому процесі (Т. І. Андрущенко, Т. В. Андрущенко, 2021).

Особистість — це складна, багаторівнева структура, яка знаходиться у процесі тривалого, постійного саморозвитку в інтелектуальному, моральному, емоційному напрямках. Формування всебічно розвиненої особистості неможливе без становлення у неї естетичного відношення до соціального і природного середовища, духовних феноменів суспільства. Найбільші можливості естетичної перетворюючої діяльності має мистецтво, де естетична мета є головною, бо тут створюються художні твори, які виступають матеріалізованими образами естетичного ставлення до дійсності. На думку В. Андрущенка, «Духовність

особистості формується у мистецтві, яке як сфера духовної культури інтегрує унікальні смисли людства і дає можливість створювати свої власні. Саме в мистецтві реалізується цілісне об'ємне освоєння людиною світу, тому можна стверджувати, що мистецькі твори забезпечують формування особистості в напрямі її універсальності та зазвичай вимагають від особистості розвиненості культури художнього сприйняття, здатності адекватно оцінювати художні твори, встановлювати художній діалог, потреби особистісного на такому рівні, коли цей процес пізнання-осмислення набуває ознак самопізнання, самоосмислення, саморозвитку і самовдосконалення» (2020, с. 368).

Сьогодні культурно-мистецьку освіту в Україні можна одержати у дванадцяти закладах вищої освіти, сім з яких мають статус національних, широкою є мережа мистецьких закладів середньої та початкової спеціальної освіти, позашкільних систем мистецького розвитку юнацтва і молоді. Мистецько-освітня політика держави забезпечує свободу змісту та організації діяльності таких закладів, сприяє виробленню системи єдиних критеріїв якості підготовки мистецьких кадрів, відповідних методик і підходів до різних категорій молоді з урахуванням їх вікових, інтелектуальних, психологічних особливостей з метою збереження духовного національного багатства та їх художньо-естетичного виховання.

У роботі зі студентами враховуються такі характерні ознаки для цієї соціальної групи: домінуюча спільність основного роду діяльності — навчання, науково-пізнавальна діяльність, нетривале перебування у даному соціальному середовищі — студентському колективі, потреби, інтереси, а також можливість самовдосконалення. Зрозуміло, що дані ознаки обумовлені, перш за все, характером життєдіяльності цієї категорії суспільства. Специфіка студентської молоді як об'єкта естетичного виховання обумовлена тим, що у вищому навчальному закладі продовжується виховний процес, який раніше почався в сім'ї, школі. Натомість, процес формування естетичної культури в той період носив стихійний характер в силу недооцінювання у школі значення естетичної освіти. У зв'язку з цим здійснення естетичного виховання студентства має бути

одним з визначальних.

Сучасний потужний технічний ресурс репродукування мистецьких творів, можливість подорожувати у віртуальному просторі музейних залів і світових архітектурних пам'яток відкриває широкий простір для особистого знайомства з ними і власного естетичного переживання. Натомість, одночасно непомітно стирає межу між унікальністю реального і штампом та клонуванням віртуального, технічного світу, перетворюючи багатомірову чуттєву культуру на конвеєрне технічне репродукування. Мистецький твір все більш уподібнюється до арт продукту, арт проекту, як відповідного арт товару, що активно пропонується з допомогою сучасних медійних технологій. Тому слід враховувати, що аналіз сучасного художнього ринку перебуває на перетині економіки, політики, культурології, мистецтвознавства і потребує унікальних методів дослідження та сучасних педагогічних підходів для розкриття його цінностей молодій людині та включення їх у свій власний внутрішній світ. Це дозволить молоді адекватніше і більш самостійно протистояти потужному натиску сучасних медійних технологій з їх штампами впливу на формування життєвих цінностей далеких від естетичної та етичної природи людини. Відомо, що сучасний міжнародний ринок розглядає твори образотворчого мистецтва або мистецький продукт не лише як результат приватної художньої творчості (тобто як значущу частину культури нації), але також як інтернаціональний капітальний актив. Це протиріччя є рушійним для багатьох сторін культуротворчості людини, але коли воно переростає у мистецьку універсалію та починає служити великому діалогу культур (що веде й до визначення специфічних епістемологічних властивостей окремої культури), таке протиріччя сягає найвищого рівня культурної рефлексивної свідомості, що повною мірою може висловити (експлікувати) себе саме у мистецькій формі, хоча має на меті всезагальні умови існування людської культури. Так виникають цілісні, художні та поза художні водночас (якщо брати їх в єдності текстуальних та контекстуальних умов) стильові феномени, що заслуговують визначення як метаісторичні стилі культури, до сприйняття і розуміння яких слід готувати молоду людину всіма

освітніми засобами, в тому числі і медійними. У світі потужних медійних комунікацій соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання її сутності, маніпулювання масовою свідомістю призводять особистість у стан екзистенційної кризи — розгубленого пошуку себе в житті і культурі, не сприйняття її цінностей, блукання в лабіринті абсурдності тощо. Фактично епоха глобальної комп'ютеризації являє собою величезний лабіринт, в якому можна блукати в різноманітних напрямках, на різноманітних рівнях.

З початку 2000-х років людство вступило в еру цифрової культури. Це поняття виявляє синонімізм з постіндустріальним та інформаційним суспільством, хоча цифровий спосіб представлення інформації призвів до серйозних культурних змін уже в межах інформаційного суспільства. Це поява не лише нових культурних форм, норм, а й нових типів фрагментації часу і простору, представлених у програмному забезпеченні, інтернет-медіах, комп'ютерних іграх, що забезпечується універсальною мовою комунікації технічних пристроїв, з'єднаних в ефективну мережу. Цифрові медіа характеризуються не здатністю експонувати чи зберігати інформацію, а тим, в який спосіб і якою мірою вони перевершують обчислювальні можливості людського мозку. Саме таке радикальне прискорення не тільки нівелювало географічний простір, чого було вже досягнуто аналоговим електронним медіа, а й призвело до згорнення часу за межі тілесної фізики. З'явилися нові поняття: цифрова культура, цифрова музика, живопис, кліпова свідомість, цифровий та аналоговий звуковий ландшафт тощо.

Цифрові медіа ґрунтуються на двох фундаментальних принципах: побудові інформації у формі двійкового коду («*numerical representation*») та їх електронному обчисленні. Швидкість обчислень і передачі інформації залежить від технічної потужності, а всі процеси відбуваються не в режимі реального часу, співмірного з людськими можливостями, розмиваючи межі реального і віртуального світу, де виносяться за рамки традиційні людські цінності. Саме тому «... суспільство має завжди стояти на сторожі збереження і плекання

художньої культури, розбудовуючи її духовно-ціннісний потенціал. Велика місія у збереженні таких необхідних людству духовних цінностей, що несе в собі художня культура, в першу чергу, покладається на людей творчих професій як високоінтелектуальних носіїв досконалого ремесла і бездоганного смаку та здатності формувати в людині людське» (Андрущенко, Сапіга, 2020, с. 67).

### **Висновки.**

1. Структурні елементи культури, їх динаміка та новоутворення залежать від зміни характеру самого суспільства, глобалізаційних та альтерглобалізаційних процесів, соціальної ангажованості культури і мистецтва, зниження культурно-естетичних потреб споживачів художньо-естетичних та духовних цінностей. Одночасно активним залишається стійкий сегмент традиційної фестивальної діяльності, що зберігає потужні механізми формування високої художньо-естетичної культури та системи духовних цінностей, насамперед в молодіжній аудиторії.

2. Культурологічна модель соціокультурної системи активно використовується у дослідженні витоків національної історії та культури, а також у поверненні її інституцій з урахуванням реального забезпечення економічних трансформацій як матеріально-виробничої сфери, так і культурного розвитку соціуму загалом. Новітня історико-культурологічна концепція сьогодення надає змогу розбудовувати міжлюдську комунікацію в контексті цінностей культури і співробітництва.

3. У період бурхливого розвитку медійних комунікацій соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання її сутності, маніпулювання масовою свідомістю призводять особистість у стан екзистенційної кризи, ознаками якої є розгублений пошук себе в житті і культурі, блукання в лабіринті абсурдності, невизначеність ціннісних орієнтирів тощо. Цифрові медіа технології перевершують обчислювальні можливості людського мозку, що призводить до згорнення часу за межі тілесної фізики і появи нових понять, таких як: цифрова культура, цифрова музика, кліпова свідомість, цифровий та аналоговий звуковий ландшафт тощо. Саме тому провідна роль у



збереженні високодуховних цінностей належить представникам творчих професій як високоінтелектуальним носіям досконалого «ремесла» і бездоганного естетично-художнього смаку.

**Перспективи подальших розвідок...** Звичайно, у статті не в повному обсязі розкрито усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, викладена інформація може слугувати основою для подальшого вивчення універсальних моделей структурних елементів культури та їх взаємодії з урахуванням змінних умов сучасності.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, В. П., 2020. *Феномен освіти: у 5 книгах. Кн. 2: Структурно-функціональний аналіз освіти*. НПУ імені М. П. Драгоманова, Асоціація педагогічних університетів України та Європи. Суми: Університетська книга.
2. Андрущенко, Т. І. та Андрущенко, Т. В., 2021. Культурологія як система синергетичних підходів. *Міждисциплінарні дослідження складних систем*, 18, сс.61–70. <https://doi.org/10.31392/iscs.2021.18.061>
3. Андрущенко, Т. В. та Сапіга, О. В., 2020. Художня культура. У кн.: *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії*. Київ–Чернівці: Букрек, сс.59–68.
4. Бабушка, Л. Д., 2020. *Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія*. Київ: ПП Лисенко М. М.
5. Захаревич, М. В., 2016. *Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Динаміка соціокультурних перетворень 1920–2001 років*. Київ: Зерно.
6. Малахов, А., Weizsaecker, E. and Wijkman, A. *Римський клуб, ювілейний доклад. Вердикт: «Старый Мир обречен. Новый Мир неизбежен!»*, [online]. Режим доступа: <<https://www.planet-kob.ru/print/6832>> [дата обращения: 10.02.2022].
7. Скуратівський, В. Л., 2007. Українська культура нового часу: еволюція і спазматика. Попередні нотатки. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 1, сс.169–176.
8. Хейзенга, Й., 1997. *Ното Ludens: статті по історії культури*. Москва: Прогресс-Традиция.
9. Яковлев, О., 2015. Синергія культуротворчих процесів у незалежній Україні. *Культура і сучасність*, 1, сс.59–62. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147689>

#### References

1. Andrushchenko, V. P., 2020. *Fenomen osvity: u 5 knyhakh. Kn. 2: Strukturno-funktsionalnyi analiz osvity* [The phenomenon of education: in 5 books. B. 2: Structural and functional analysis of education]. NPU imeni M. P. Drahomanova, Asotsiatsiia pedahohichnykh universytetiv Ukrainy ta Yevropy. Sumy: Universytetska knyha.
2. Andrushchenko, T. I. and Andrushchenko, T. V., 2021. Kulturolohiia yak systema synerhetychnykh pidkhodiv [Culturology as a system of synergetic approaches]. *Mizhdystsyplynarni doslidzhennia skladnykh system*, 18, pp.61–70. <https://doi.org/10.31392/iscs.2021.18.061>
3. Andrushchenko, T. V. and Sapiha, O. V., 2020. Khudozhnia kultura [Art culture]. In.: *Filosofiiia kultury: osnovni poniattia, napriamy, personalii*. Kyiv–Chernivtsi: Bukrek, pp.59–68.
4. Babushka, L. D., 2020. *Festyvatsiia yak komunikatyvnyi apropriator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori: monohrafiia* [Festival as a communicative appropriator of

globalization interests in the cultural space: monograph.]. Kyiv: PP Lysenko M. M.

5. Zakharevych, M. V., 2016. *Natsionalnyi akademichnyi dramatychnyi teatr imeni Ivana Franka. Dynamika sotsiokulturnykh peretvoren 1920–2001 rokiv* [Ivan Franko National Academic Drama Theater. Dynamics of socio-cultural transformations of 1920–2001]. Kyiv: Zerno.

6. Malakhov, A., Weizsaecker, E. and Wijkman, A. *Rimskii klub, yubileinyi doklad. Verdikt: «Staryi Mir obrechen. Novyi Mir neizbezhen!»* [Club of Rome, anniversary report. Verdict: "The Old World is doomed. The New World is inevitable!"], [online]. Available at: <<https://www.planet-kob.ru/print/6832>> [accessed: 10 February 2022].

7. Skurativskiy, V. L., 2007. *Ukrainska kultura novoho chasu: evoliutsiia i spazmatyka. Poperedni notatky* [Ukrainian culture of modern times: evolution and spasm. Previous notes.]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 1, pp.169–176.

8. Kheizenga, I., 1997. *Homo Ludens: stat'i po istorii kul'tury* [Homo Ludens: cultural history articles]. Moskva: Progress-Traditsiya.

9. Yakovlev, O., 2015. Synerhiia kulturotvorchykh protsesiv u nezalezhnii Ukraini [Synergy of cultural processes in independent Ukraine]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.59–62. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147689>

**TETIANA ANDRUSHCHENKO**

ORCID iD: 0000-0002-0381-171X

*Doctor of Philosophical Sciences,*

*Head of the Department of Social Sciences*

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

*(Kyiv, Ukraine)*

*gerasimenko.tanya22@gmail.com*

**OKSANA SAPIHA**

ORCID iD: 0000-0001-6715-5670

*Honored Worker of Education of Ukraine,*

*Searcher at the Department of Theory and History of Culture*

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

*(Kyiv, Ukraine)*

*ksusha.s.art@ukr.net*

## **CULTURAL DISCOURSE**

### **IN THE FORMATION OF SPIRITUAL AND AESTHETIC CULTURE**

*The author considers the problem of complex research of culturological discourse, which influences the formation of spiritual and aesthetic culture as a holistic phenomenon. Synergetic approaches to culturological systems were analyzed in order to identify their importance in the spiritual and aesthetic education of youth. Two areas of cultural study (optimistic and pessimistic) are described in the article, they are generated by its crisis. Isolationist and integrative views on the place of culturology in the system of scientific knowledge are considered from the point of view that according to the first optimistic consideration it is a separate science with its own special approach, which does not replace culturology with other sciences (philosophy of culture, art history, sociology of culture, etc.) thus according to the second pessimistic consideration the culturology is a synthesis of social and humanitarian knowledges not about individual cultural systems, but about the universal properties inherent in all cultures. It is noted that new culturological models of researchers have*

*appeared in modern Ukraine, which directly or indirectly affect the problems of spiritual and aesthetic culture. The concept of the synergetic paradigm of building the cultural continuum of Ukraine is covered in order to reveal the specifics of the history and ethnography of its main cultural regions. The author emphasizes that they have a common cultural basis. The concept of methodological foundations of the study of spiritual and aesthetic culture is substantiated from the standpoint of philosophy, aesthetics and culturology. It is proved that the structural elements of culture, their dynamics and new formations depend on changes in the nature of society, globalization and alterglobalization processes, social commitment of culture and art, reducing cultural and aesthetic needs of consumers of artistic, aesthetic and spiritual values. The culturological model of the sociocultural system is proposed by the author. This model is actively used in the study of the origins of national history and culture, as well as in the return of its basic institutions taking into account the real economic transformations. It was found that the leading role in the preservation of highly spiritual values belongs to the representatives of creative professions as highly intelligent bearers of perfect "craft" and impeccable aesthetic and artistic taste.*

**Keywords:** *culture, culturological models, universals of culture existence, sociocultural system, aesthetic and artistic strategies, digital culture.*

*Стаття надійшла до редакції 22.12.2021 року.*

**МАЙЯ КІРДЕЄВА**

ORCID iD: 0000-0001-9756-0909

аспірантка кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

mayakirdeeva@gmail.com

**СЕМАНТИКА МОНОХРОМНОСТІ  
РЕПРОДУКЦІЇ КАРТИНИ А. БЕКЛІНА «ОСТРІВ МЕРТВИХ»  
ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СТВОРЕННЯ ОДНОІМЕННОЇ  
СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ С. РАХМАНІНОВА**

*Розглянуто семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та її вплив на створення одноіменної симфонічної поеми С. Рахманінова. З'ясовано, що саме чорно-біла репродукція однойменної картини А. Бекліна привернула увагу С. Рахманінова і надихнула композитора на створення симфонічної поеми «Острів мертвих». Описано примітне явище в світовому мистецтві — феномен монохромних зображень. Досліджено семантику монохромності (вперше в музичній культурології) репродукції відомої картини А. Бекліна «Острів мертвих», її смислове, художнє втілення у однойменній симфонічній поемі С. Рахманінова. Виявлено специфіку сприйняття та прихильність С. Рахманінова до чорно-білої візуалізації, яка продукована, перш за все, культурно-історичним бекграундом. Розкрито розуміння взаємозв'язку образотворчого та музичного мистецтва з історичним періодом, який здатен пояснити ті чи інші явища в культурі. Обґрунтовано зміст поняття «семантика монохромності» та «розкодовані смислові навантаження», якими наділені чорний, білий та сірий кольори. Проаналізовано епістолярну спадщину композитора та виявлено глибинні інтенції, що були поштовхом для створення музичної поеми «Острів мертвих». Виявлено інтелектуальну рефлексію композитора: у свідомості С. Рахманінова відбулась об'єктивізація сюжету картини А. Бекліна, був знайдений певний меседж, закодований на картині. Охарактеризовано семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та, власне, музичну інтерпретацію цього сюжету. Розкрито певний, достатньо окреслений прийом, який композитор використовує у багатьох своїх творах — протиставлення «інфернального» та світлого. Доведено, що чорне/смерть долається С. Рахманіновим частіше світлом та багатобарвністю життя.*

**Ключові слова:** семантика монохромності, колір, репродукція, взаємодія мистецтв, А. Беклін, картина «Острів мертвих», С. Рахманінов, симфонічна поема, творча біографія.

**Постановка проблеми...** Колір викликає у споглядача не тільки фізіологічні та естетичні реакції, а й також інтелектуальну рефлексію, оскільки у свідомості суб'єкта відбувається його об'єктивізація під час осмислення дії кольору. Для споглядача колір — це носій деякого меседжа, навіть сенсу, подібно слову. Хоча явище колірною бачення музики отримало розвиток в

дослідженнях І. Ванєккіної та Б. Галєєва (1975), питання щодо полісенсорності сприйняття С. Рахманінова ще ніхто не торкався. Тому простежується необхідність у детальному дослідженні цього вектору творчості композитора, зокрема в розгляді феномену монохромних зображень як достатньо примітних явищ у світовому мистецтві, а також у їх впливі на створення музичних творів (на прикладі симфонічної поеми «Острів мертвих» С. Рахманінова).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** В умовах сьогодення для науки давно є очевидним взаємозв'язок музичного та образотворчого мистецтв, більше того, активно розвиваються галузі, які детально цю взаємодію вивчають. Перш за все, слід звернути увагу на дослідження, де розглядається семантика монохромності, а саме чорний та білий кольори. Показовими у цьому відношенні є ключові положення досліджень історії кольору М. Пастуро (2016–2017) та теоретичні напрацювання «батька» абстракціонізму В. Кандінського (1967) щодо семантики кольору. Крім того, при розгляді означеної проблеми доцільно спиратись на:

- теорію культурологічних досліджень творчих біографій та на метод культурологічного коментаря, розробленого С. Тишко (2013);

- основні положення досліджень символу у образотворчому та музичному мистецтві І. Корякіної (1999);

- концепцію взаємодії різних стильових тенденцій Є. Назайкінського (1995), С. Тишка (1993) та інших науковців;

- компаративний підхід (порівняння та зіставлення монохромної репродукції картини «Острів мертвих» з її музичною інтерпретацією С. Рахманінова, а також аналіз музичної складової симфонічної поеми).

**Метою дослідження** є розгляд семантики монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» в образотворчому та музичному видах мистецтва, а також її впливу на задум та процес створення однойменної поеми С. Рахманінова.

**Завдання дослідження:**

1) проаналізувати семантику монохромності репродукції картини

А. Бекліна «Острів мертвих»;

2) з'ясувати специфіку сприйняття та прихильність С. Рахманінова до чорно-білої візуалізації;

3) застосувати науковий інструментарій концепції відкритого твору У. Еко (2006) до картини А. Бекліна (у всій сукупності її варіантів та версій) та симфонічної поеми «Острів мертвих» С. Рахманінова.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** За словами М. Пастуро (2016), колір — не стільки природне явище, скільки складна культурна конструкція, факт суспільного життя. За довгі десятиліття у людства виробилася звичка вивчати зображення і об'єкти далекого минулого по чорно-білим фотографіям і це певною мірою сформувало потужне монохромне сприйняття та осмислення багатьох речей. Цікаво, що сам Рахманінов у своїх листах наголошував: «Якби я спочатку побачив оригінал, то, можливо, не створив би свого «Острова мертвих». Картина мені більше подобається в чорно-білому вигляді» (Апетян, 1988, с. 95).

На нашу думку, розуміння сюжетів смерті у європейській традиції допоможуть ясніше зрозуміти закладені сенси у предметі означеного дослідження. Перш за все, вони пов'язані саме з чорним і білим кольорами. До речі, сам С. Рахманінов писав про середню частину симфонічної поеми «Острів мертвих»: «Вона повинна бути величезним контрастом до всього іншого, її треба виконувати швидше, більш нервово та емоційніше: так як це місце не пов'язане з образом “картини”, воно в дійсності свого роду доповнення до неї, і тому контраст надзвичайно необхідний. Спочатку — смерть, потім — життя» (Апетян, 1988, с. 40). Саме ці дві сторони дуальної форми сплетені в симфонічній поемі. Семантикою кольору пронизаний також і колорит всіх п'яти варіантів картини А. Бекліна — він витриманий виключно в темних тонах.

У зв'язку з цим варто пригадати, що тема смерті давно захоплювала багатьох музикантів і художників, адже вона торкається одного з непереборних явищ, яке у величезній мірі визначає людське життя. Для багатьох художників романтичної епохи смерть — це самотність, повна безвихідь, нерідко — це повне

відчуження, руйнування зв'язків із зовнішнім світом, в результаті якого трансформується і внутрішній. Смерть розуміється як небуття, крах, знищення і самотність.

За словами М. Пастуро (2016), у ХІХ столітті «популярність» теми смерті і, зокрема, готичних романів досягає піку і в результаті відбувається тріумфальне повернення моди на чорне: це тріумф темряви, чаклунок і кладовищ, всього химерного і моторошного. Останній період творчості А. Бекліна уособлює саме ці тенденції (картини серії «Війна», «Чума» та інші).

У монохромному варіанті картини «Острів мертвих» оптичний контраст білого та чорного найсильніший, також контрастні і символічні значення цих двох кольорів. Білий і чорний відносяться до дуальних символів і, як зазначає Х. Керлот, «... подібно до всіх дуальних формул, мають безпосередній зв'язок з великим міфом про Близнюків. Члени дуальної пари (люди, тварини, рослини тощо) мають протилежне забарвлення, що відображає протиставлення двох світів» (1994, с. 378). Це протиставлення ясно простежується в основній ідеї картини А. Бекліна «Острів мертвих», де художник змушує глядача замислитися про реальне і потойбічне, про життя і смерть, про минуле і майбутнє, про тимчасове і вічне.

На особливу увагу заслуговує збіг семантики чорного та білого у дослідженні «Про духовне в мистецтві» художника В. Кандінського (1967) (до речі — сучасника С. Рахманінова) зі значенням образів «Острова мертвих» А. Бекліна та С. Рахманінова. Слід зазначити, що В. Кандінський навіть не був знайомий з С. Рахманіновим. Показовим є фрагмент з дослідження художника «Про духовне в мистецтві»: «Чорний колір зсередини звучить, як Ніщо без можливостей, як мертво Ніщо після вгасання сонця, як вічна безмовність без майбутності й надії. Представлене музично, чорне є повною заключною паузою, після якої йде продовження подібно початку нового світу, оскільки завдяки цій паузі, <...> коло замкнулося. Чорний колір є чимось згаслим, на кшталт вигорілого багаття, щось нерухоме, як труп, він байдужий і не прийнятний. Це як би безмовність тіла після смерті, після припинення життя» (Кандинский, 2016,

с. 64). Як дивовижно точно уявлення художника про чорний колір збігається з образом «Острова мертвих» в його «вічному мовчанні» і «майбутті без надії».

В свою чергу, білий колір В. Кандінський називає символом всесвіту, звідки зникли всі фарби як матеріальні властивості і субстанції. Він сприймається як велике мовчання, яке для нас є абсолютним. Слід зауважити, що таке уявлення кольору дуже схоже із загальним образом картини «Острів мертвих», адже білий, за словами В. Кандінського, зображає білі «холодні стіни, що йдуть в нескінченність». Особливо виокремлюється фігура в білому савані та білий саркофаг на картині А. Бекліна. Взагалі ж дуже співзвучна семантика білого у В. Кандінського з музикою С. Рахманінова, адже в симфонічній поемі спостерігається окрема значимість смислових пауз, того «великого мовчання», як, наприклад, у середній частині (в переході до епізоду з мотивом *Dies irae*), де тема набирає обертів після паузи, що тільки тимчасово зупиняє музичний розвиток.

Рівновага цих двох фарб утворює сірий колір. В. Кандінський зазначає: «Сірий колір беззвучний і нерухомий. <...> Чим темніше сірий колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. При освітленні в фарбу входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії» (2016, с. 63).

На картині А. Бекліна відображено також типові для символізму образні метафори. До їх числа можна віднести: образ острова, що омивається морем; образи давньогрецької міфології — траурні кипариси; символічну фігуру людини в білому одязі — образ провідника, який асоціюється з перевізником душ у царство мертвих — Хароном; насамкінець, образ гондоли, який використовується в шекспірівському «Гамлеті» (Офелія у човні). До речі, образ острова був мегапопулярним в той час, як у образотворчому, так і у музичному видах мистецтва: слід згадати картини російського живописця та графіка К. Сомова «Острів любові»; німецького художника Г. Кольбе «Золотий острів»; російського пейзажиста К. Богаєвського «Берег моря»; Коція з опери «Коцій Безсмертний» М. Римського-Корсакова, який живе на острові в теплих морях;



Шемаханську царицю з опери «Золотий півник», котра називає себе царицею острова «між небом і землею»; острів Буян на теплому синьому морі, зображений в опері «Садко». У творчості С. Рахманінова також з'являється подібний образ — в романсі «Островок» на текст К. Бальмонта, але у цьому випадку зображенні зовсім інші настрої та почуття: мрії, ілюзії, фантазії, у романсі вбачається бажання відсторонення від реальності та своєрідна втеча в ідеальне, бажане.

Відомо, що А. Беклін не копіював картину, а щоразу по-новому розробляв сюжет: змін зазнавали розміри, техніка, колірна гамма, освітлення і нові відтінки настрою — від похмурої безнадії до просвітленого трагізму, зберігаючи основу композиції. М. Аграновська зазначає: «Зібрані разом чотири варіанти «Острова», які до нас дійшли постають частинами урочистого реквієму, в якому піднесена скорбота змінюється глибоким спокоєм, а час відступає перед вічністю» (2009, с. 15). В «Острові мертвих» художнику вдалося наділити пейзаж філософським змістом, наповнити його поезією. Кожен з п'яти варіантів картини побудований як окремий музичний уривок, а всі разом вони, за задумом художника, утворюють музичний твір. Щось схоже відображено в симфонічній поемі С. Рахманінова, де композитор, як художник, створив цілу повість, в якій спокій приходить на зміну глибокій скорботі.

Е. Федотова зазначає, що меланхолійність «Острова» А. Бекліна відображала певні настрої в суспільстві: неясну тугу, похмурі передчуття, жадібний інтерес до потойбічного світу, відчуття втоми від життя, відторгнення грубої земної реальності (2001, с. 17). На думку В. Брянцевої (1976), друга частина Другого квартету С. Рахманінова, який був написаний у 1896 році і залишився незакінченим, дуже співзвучна цьому образу. Це одне з найбільш похмурих творінь Рахманінова. Ці риси ще в більшій мірі будуть помітні в «Острові мертвих», поєднуючись з тенденціями до експресіонізму.

Відомо, що творчість С. Рахманінова не замкнена в умовні фрейми одного стилю, але в музикознавстві існує досить шаблонна думка про С. Рахманінова, як про композитора, який далекий від віянь символізму. Зокрема, Є. Назайкінський свого часу висловлювався з цього приводу дуже категорично:

«Ні в своїх поглядах, ні в творчості С. В. Рахманінов не був символістом, хоча писав романи на слова Н. Мінського, Д. Мережковського, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Білого, А. Блока, В. Брюсова» (1995, с. 29). Перерахування такого числа авторів говорить про виразно окреслену тенденцію свідомого звернення композитора до символістських сюжетів. За словами музикознавиці І. Корякиної (1999), односпрямоване трактування стильової приналежності творчості С. Рахманінова зовсім не відповідає реальним слуховим враженням від його музики з її хиткою і неоднозначною емоційною атмосферою. Крім того, вона відзначає той важливий факт, що визнання «класичності» не пояснює його пристрасності протягом тривалого часу до літературних і художніх джерел іншого стильового напрямку, який неможливо ігнорувати, — символізму.

С. Рахманінов у своїй симфонічній поемі «Острів мертвих» намагається зобразити музичну картину «іншої» реальності та звертається до пошуків нових, експресивних тембрових фарб. Так, наприклад, у другому розділі стрімкі хроматичні «ковзання» у скрипок і альтів на тремоло у високому регістрі створюють враження вібрації психічної енергії, внутрішнього хвилювання, що з позицій трактування тембрового колориту виявляється майже на межі сонористики. У декількох фрагментах середньої частини симфонічної поеми цей прийом простежується достатньо рельєфно (партитура, цифра 18, 1-14 такт).

Музикознавиця В. Редя зазначає, що «Острів мертвих» має свої візуальні параметри, які проявляються в таких поліхудожніх явищах, як перспектива (в музиці — фактура з її проєкційними можливостями), симетрія (на різних рівнях музичної композиції), феномен предмета — фону (в музичній термінології — рельєф та фон). Крім того, основним принципом драматургії означеного твору В. Редя вбачає реалізацію «ідеї хвилі», «хвильової енергетики» на макро- та мікро рівнях композиції — «...окрім пластики руху “колишучої” остинатної фігури (постійного “підтексту настроїв”), це динамічні та темпові “хвилі”, хвилеподібний мелодійний малюнок теми середнього розділу, динаміка становлення окремих розділів та форми в цілому» (2011, с. 207).

Отже, можна припустити, що С. Рахманінов реалізував в музиці, відчуту в

картині А. Бекліна ідею «руху назад», від буття до небуття. В. Редя дає дуже точний опис філософського сенсу та ідеї твору: «...прийнятність за все, що емоційно пережито, “примирення” антитез в нескінченному русі — плинності Часу <...> смерть — неминучий фінал і в той же час початок шляху в царство Вічності» (2011, с. 209). Звернення до таких категорій, як Вічність і Час, наразі набуває надзвичайної актуальності в мистецтві: Наприклад, гучний і довгоочікуваний блокбастер К. Нолана з паліндромною назвою «Агрумент» (з англ. «*Tenet*»). Фабула і відеоряд фільму будуються на принципі інвертованого руху, гри з часом (втім, як і в інших фільмах режисера — «Початок», «Інтерстелар» тощо). Ця візіонерська тенденція багатогранної колаборації з часом присутня ще в одному новітньому серіалі німецьких авторів Б. бо Одаром і Янте Фрізе — «Пітьма», який побудований на філософських концепціях Ф. Ніцше (його «вічне повернення») і А. Шопенгауера (проблема детермінованості вільної волі). За словами кінокритика А. Долина, в ньому зустрічаються час і простір, як в «Парсіфалі» Вагнера (котрий, як відомо, захоплювався читанням і Ф. Ніцше, і А. Шопенгауера): «Над “Темрявою” і взагалі витає дух німецького романтизму. Темний ліс, що оточує містечко Вінд, і загублені діти — чисті Гензель і Гретель. А як мінімум одна з головних героїнь, Клаудія, зовні відтворює казковий архетип відьми. Інша романтична тема — двійники (не випадково ж слово “допельгангер” прийшло з німецької мови). Всупереч звичної сюжетної моделі подорожі в часі, в світах “Пітьми” людина може зустрітися і вступити в контакт з самим собою — більш молодим або більш старим. Побачити себе і не впізнати; навпаки, дізнатися, але в антиподі, який здійснює немислимі для тебе вчинки; посперечатися з самим собою, обійняти або вбити самого себе (як в «Еліксирі сатани» або «Празькому студенті») — все це їм вдається. Можна сказати, що “Пітьма” — серіал про зустріч з самим собою» (Долин, 2020, с. 4). Дуже схожі теми спостерігаємо і в сюжеті «Острова мертвих».

Історики мистецтва неодноразово займались пошуком розташування острова, який надихнув А. Бекліна на написання картини «Острів мертвих».

Одним із припущень його локалізації виступили ландшафти вулканічних Понтійських островів і рифи Фаральоні поблизу берегів Капрі, які А. Беклін міг бачити під час подорожі в Неаполь. Слово «фаральоні» (*faraglioni*) з італійської означає «високі морські скелі». У південно-східній частині острова Капрі над морем височіють три великі рифи, середня висота яких сягає близько 100 метрів: перша скеля, що відходить прямо від берега, називається Стелла, друга — найнижча з трьох, з величезною аркою посередині, — Фаральоне-ді-Медзо, а третя — Фаральоне-ді-Фуорі, або Скополо. Щоб побачити красу Фаральоні можна взяти човен, який проходить зовсім близько від Фаральоне-ді-Медзо. Відстань від Неаполю до острова Капрі складає 32 км. За часів А. Бекліна туди ходили пороми, дорога займала приблизно півтори-дві години, тож цілком ймовірно, що художник бачив їх, подорожуючи Італією. Слід зазначити, що цей район острова Капрі гідно цінували ще в Стародавньому Римі: саме тут будувалися розкішні римські вілли з краєвидами на скелі. У ХХ столітті цю давню традицію підхопили художники та інтелектуали, у чиєму середовищі Капрі став улюбленим місцем для пошуків натхнення. Ще одним припущенням виступає острів-кладовище Сан-Мікеле, поблизу Венеції, куди тіла покійних переправляли в гондолах і де височіли такі ж темні «траурні кипариси», що впиралися в небо, як на картині А. Бекліна.

Звісно, що враження С. Рахманінова від монохромної репродукції «Острова мертвих» були сформовані не тільки семантикою кольору. Його реакція, скоріше за все, мала ще глибинні інтенції, адже чорний і білий — первинні кольори, базові у багатьох відомих культурах. Тому можна вибудувати цілісну картину сприйняття С. Рахманінова, а саме його настроїв, думок, орієнтирів виходячи з його творчої біографії.

Отже, період життя композитора з 1906 по 1909 роки важливий тим, що саме в цей час С. Рахманінов, перебуваючи в Дрездені, пише свій «Острів мертвих». Саме тоді він переживає важливий час у формуванні власної творчої самобутності, але з близьких йому людей залишилися поруч тільки дружина — Наталя Олександрівна Сатіна — і діти. Дрезденське усамітнення, з одного боку,

принесло творчу продуктивність, з іншого — ще більше посилило почуття самотності, що і стало одним з вирішальних факторів, які плинули на враження від картини А. Бекліна. Підтвердження даної думки простежується у зауваженні зі споминів С. Сатіної, сестри Н. Сатіної: «В Дрездені Рахманінову дуже бракувало присутності його друзів і приятелів — музикантів, з якими він звик обмінюватися враженнями про нові твори, нові постановки і ін. і яким він сам часто грав свої нові твори, так як дуже цікавився їх думкою. Такі музиканти, як Танєєв, Метнер, Брандуков, Морозов і багато інших, з якими раніше він часто спілкувався, звичайно, вносили в його життя багато цінного і цікавого. У Дрездені він виявився абсолютно самотнім в цьому відношенні. На щастя для нього, він зустрівся там взимку з російським музикантом Н. М. Струве. Знайомство їх скоро перейшло у велику дружбу, яка не припинялася до самої смерті Струве, трагічно загиблого в 1920 році. Окрім взаємної особистої симпатії, їх міцно зв'язала загальна любов до музики» (Апетян, 1988, с. 256). Тут важливо наголосити на тому, що симфонічну поему «Острів мертвих» С. Рахманінов присвятив саме Н. Струве. Зі спогадів С. Сатіної, витікає те, що дрезденський час для Сергія Васильовича був морально дуже непростий. Почуття самотності було дуже сильне — цей стан став одним з ключових чинників у зверненні композитора до сюжету «Острова мертвих».

Варто згадати, що образи скорботи з'являються у багатьох творах С. Рахманінова, написаних в різні роки, як до симфонічної поеми «Острів мертвих», так і після неї: «Сльози» з Першої сюїти для фортепіано, «Елегійне тріо», опери «Скупий лицар» і «Франческа да Ріміні». Натомість, в «Острові мертвих», безсумнівно, похмурі інтонації звучать найгостріше, але все ж у Рахманінова чорне/смерть долається світлом. Достатньо згадати Шабаш в III ч. «Симфонічних танців», де «інфернальне» відтіняється через цитування богословського наспіву «Благословен еси, Господи» з «Всенічного бдіння». До речі, між «Островом мертвих» та «Симфонічними танцями» очевидно простежується образний зв'язок. Як відомо, «Симфонічні танці» — останній твір С. Рахманінова, створений за 3 роки до смерті, який підсумовує весь творчий

шлях композитора. Фінал твору втілює образи жаху, відчаю, автор з глибокою силою передає скутість перед смертю (початкові інтонації мотиву *Dies irae* подібні до мотиву з «Острова мертвих»). Та все ж, смерть/морок долається світлом/життям. Серед інших творів С. Рахманінова, де простежується подібна тенденція, варто згадати оперу «Франческа да Ріміні» та поему для солістів, хору та оркестру «Дзвони». Безперечно, образи дантівського пекла в «Франческі» подібні до образів «Острова мертвих». «Дзвони» також рельєфно визначають філософську концепцію «від морока до світла». «Сон блаженної мрії» виявляється близький до смерті та небуття. А. Ляхович помічає цікаву ладову концепцію першої частини поеми. «Початок і кінець проведення теми *Dies Irae* гармонізовані відповідно синтетичним ладом фа-мінор (лейт-лад третьої частини — Армагеддона) і до дієз-мінор (лейт-тональність фіналу — Смерті); перехід до третього розділу (пробудження від заціпеніння сну/смерті, апофеоз юності) гармонізований модуляцією з до дієз-мінор в ре бемоль-мажорі — так само, як буде гармонізовано перехід від фіналу («Смерть») до коди («початок нового циклу») (2013 с. 87). Надзвичайно тепло, проникливо та ніжно у «Дзвонах» звучить мажорна кода фіналу. Тут не випадкове використання С. Рахманіновим тональності до-мажор, яка часто асоціюється з білим кольором. Співучу ліричну тему грають в унісон скрипки, альти та віолончелі, немов здіймаючись «до гори», у високий світлий регістр. Тут, знову ж таки, «всесвітньо катастрофічне», «похмуре» долається світлом.

В «Острові Мертвих» в силу специфіки сюжету чорне долається несподівано багатобарвністю життя. Особливо усвідомлюється це, розглядаючи другий розділ симфонічної поеми, який різко контрастний музичній атмосфері крайніх розділів. Замість мертвого спокою тут перед слухачем постають об'ємні, тембрально забарвлені експресивні епізоди драматичного відтінку. Тут С. Рахманінов відкриває глибокі рівні смислів, образи постають більш багатозначними, багатобарвними та семантично наповненими, ніби зображуючи фарбами життя за стінами острова.

### **Висновки.**

1. Специфіка сприйняття та прихильність С. Рахманінова до чорно-білої візуалізації продукується, перш за все, культурно-історичним бекграундом. Досліджуючи семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та, власне, музичну інтерпретацію цього сюжету, простежується, що чорне/смерть долається С. Рахманіновим частіше світлом і багатобарвністю життя. Композитор користується цим прийомом у багатьох своїх творах. Таким чином простежується достатньо окреслений, навіть, авторський прийом Сергія Васильовича — протиставлення «інфернального» та світлого.

2. Аналіз епістолярної спадщини композитора та виявлення глибинних інтенцій дали змогу визначити джерело поштовху для створення музичної поеми «Острів мертвих». Саме монохромна репродукція картини «Острів мертвих» виступила влучною точкою початкового враження, яка достатньо рельєфно сформувала відповідний образ у свідомості композитора та вплинула на створення однойменної симфонічної поеми. Виявлення інтелектуальної рефлексії композитора наочно ілюструє об'єктивізацію сюжету картини А. Бекліна у свідомості С. Рахманінова та розкодування певного меседжу цієї картини. Дрезденське усамітнення композитора, з одного боку, принесло творчу продуктивність, з іншого — ще більше посилило почуття самотності, стало одним з вирішальних факторів, які плинули на враження від картини А. Бекліна.

3. Смерть та життя, «інфернальне» та світле — ці сторони дуальної форми сплетені в сюжеті картини «Острів мертвих» художника А. Бекліна та в одноіменній симфонічній поемі С. Рахманінова — саме такі смисли продукує семантика монохромності, наділяючи чорний, білий та сірий кольори.

**Перспективи подальших розвідок** у вказаному напрямі будуть спрямовані на пошук та аналіз семантики монохромності у музичному мистецтві XIX століття в руслі досліджень відкритих творів, історії кольору та художньої культури загалом.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Аграновская, М., 2009. Арнольд Бёклин. Остров мертвых. *Партнер*, № 10(145), [online]. Режим доступа: <<https://www.partner-inform.de/partner/detail/2009/10/237/3877/arnold-bjoklin-ostrov-mertvyh?lang=ru>> [дата обращения: 25.12.2021].
2. Апетян, З., 1988. *Воспоминания о Рахманинове*. Том 1. Москва: Музыка.

3. Брянцева, В., 1976. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва: Советский композитор.
4. Ванечкина, И. и Галеев, Б., 1975. Концепция синтеза искусств А. Н. Скрябина. В кн: Свет и музыка, III всесоюзная конференция, Казань, СССР, июнь-июль 1975. Казань: КАИ, сс.24–30.
5. Долин, А., 2020, Вариативный апокалипсис: механизмы сериала «Тьма», [online]. Режим доступа: <<https://kinoart.ru/reviews/variativnyy-apokalipsis-anton-dolin-razbiraetsya-v-mehanizmah-seriala-tma>> [дата обращения: 25.12.2021].
6. Кандинский, В., 2016. О духовном в искусстве. Москва: ЭКСМО.
7. Керлот, Х. Э., 1994. *Словарь символов*. Москва: РЕФЛ-бук.
8. Корякина, И., 1999. С. В. Рахманинов. Симфоническая поэма «Остров мёртвых»: «встреча» с А. Беклиным – «встреча» с символизмом? *Вопросы истории культуры*, 3, сс.37–46.
9. Ляхович, А. В., 2013. *Символика в поздних произведениях Рахманинова*: монография. Тамбов: Издательство Першина Р. В.
10. Назайкинский, Е. В., 1995. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии). В кн.: С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993), научная конференция, Москва, Россия, 10–12 мая 1995. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, сс.29–41.
11. Пастуро, М., 2016. *Черный. История цвета*. Перевод с французского Н. Кулиш, Москва: Новое литературное обозрение.
12. Пастуро, М., 2017. *Синий. История цвета*. Перевод с французского Н. Кулиш, Москва: Новое литературное обозрение.
13. Редя, В. Я., 2011. *«Есть тонкие властительные связи...»*. *Интегративные процессы в музыке Серебряного века*: монография. Київ: НАКККиМ.
14. Тишко, С., 2013. Музыка повинна йти від серця і бути звернена до серця. У кн.: *Київський сезон Сергія Рахманінова. До 140-річчя з дня народження*. Київ: Музична думка, сс.10–19.
15. Тышко, С. В., 1993. *Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков*. Киев: Музінформ.
16. Федотова, Е., 2001. *Арнольд Бёклин*. Москва: Белый город.
17. Эко, У., 2006. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. Санкт-Петербург: Symposium.

### References

1. Agranovskaya, M., 2009. Arnol'd Beklin. Ostrov mertvykh. *Partner*, № 10(145), [online]. Available at: <<https://www.partner-inform.de/partner/detail/2009/10/237/3877/arnold-bjoklin-ostrov-mertvykh?lang=ru>> [accessed: 25 December 2021].
2. Apetyan, Z., 1988. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninov]. Vol. 1. Moskva: Muzyka.
3. Bryantseva, V., 1976. *Sergei Vasil'evich Rakhmaninov* [Sergei Vasilyevich Rahmaninov]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
4. Vanechkina, I. and Galeev, B., 1975. Kontseptsiya sinteza iskusstv A. N. Skryabina. In: Light and Music, III All-Union Conference, Kazan, USSR, June–July 1975. Kazan': KAI, pp.24–30.
5. Dolin, A., 2020, Variativnyi apokalipsis: mekhanizmy seriala "T'ma", [online]. Available at: <<https://kinoart.ru/reviews/variativnyy-apokalipsis-anton-dolin-razbiraetsya-v-mehanizmah-seriala-tma>> [accessed: 25 December 2021].
6. Kandinskii, V., 2016. *O dukhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art]. Moskva: EKSMO.
7. Kerlot, Kh. E., 1994. *Slovar' simvolov* [Symbol Dictionary]. Moskva: REFL-buk.
8. Koryakina, I., 1999. S. V Rakhmaninov. Simfonicheskaya poema "Ostrov mertvykh": "vstrecha" s A. Beklinym — «vstrecha» s simbolizmom? [S. V. Rakhmaninov. Symphonic poem "Isle of the Dead": "meeting" with A. Beklin — "meeting" with symbolism?] *Voprosy istorii kul'tury*, 3, pp.37–46.



9. Lyakhovich, A. V., 2013. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova: monografiya* [Symbolism in the later works of Rachmaninoff: a monograph]. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R. V.
10. Nazaikinskii, E. V., 1995. Simvolika skorbi v muzyke Rakhmaninova (k prochteniyu Vtoroi simfonii). In: S. V. Rakhmaninov. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993), scientific conference, Moscow, Russia, May 10–12, 1995. Moskva: MGK im. P. I. Chaikovskogo, pp.29–41.
11. Pasturo, M., 2016. *Chernyi. Istoriya tsveta* [The black. color history]. Translated from French by N. Kulish. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Pasturo, M., 2017. *Sinii. Istoriya tsveta* [Blue. color history]. Translated from French by N. Kulish. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
13. Redya, V. Ya., 2011. "Est' tonkie vlastitel'nye svyazi...". *Integrativnye protsessy v muzyke Serebryanogo veka: monografiya* ["There are subtle power ties...". Integrative processes in the music of the Silver Age: monograph]. Kiiv: NAKKKiM.
14. Tyshko, S., 2013. Muzyka povynna yty vid sertsia i buty zvernena do sertsia. In: *Kyivskiy sezon Serhiia Rakhmaninova. Do 140-richchia z dnia narodzhennia* [Serhiy Rachmaninoff's Kyiv season. To the 140th anniversary of his birth]. Kyiv: Muzychna dumka, pp.10–19.
15. Tyshko, S. V., 1993. *Problema natsional'nogo stilya v russkoi opere. Glinka. Musorgskii. Rimskii-Korsakov* [The problem of national style in Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov] Kiev: Muzinform.
16. Fedotova, E., 2001. *Arnol'd Beklin* [Arnold Böcklin]. Moskva: Belyi gorod.
17. Eko, U., 2006. *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike* [Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. Cankt-Peterburg: Symposium.

**MAIIA KIRDEIEVA**

ORCID iD:0000-0001-9756-0909

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

*(Kyiv, Ukraine)*

*mayakirdeeva@gmail.com*

**SEMANTICS OF MONOCHROMITY  
REPRODUCTIONS OF ARNOLD BÖCKLIN'S  
PAINTING "ISLE OF THE DEAD"  
AND ITS INFLUENCE ON THE CREATION OF  
RACHMANINOFF'S SYMPHONIC POEM**

*The author considered the semantics of monochrome reproduction of A. Becklin's painting "Isle of the Dead" and its influence on the creation of the symphonic poem of the same name by S. Rachmaninoff. It was found that the black-and-white reproduction of the painting by Arnold Böcklin's attracted the attention of S. Rachmaninoff and inspired the composer to create a symphonic poem "Isle of the Dead". A remarkable phenomenon in world art is described - the phenomenon of monochrome images. For the first time in musical culturology the semantics of monochrome reproduction of Arnold Böcklin's famous painting "Isle of the Dead" and its both conceptual and artistic embodiment in the symphonic poem by S. Rachmaninoff were studied. The specifics of S. Rachmaninoff's perception and commitment to black-and-white visualization, which is produced, first of all, by the cultural-historical background, are proved. Understanding of the relationship between fine arts and music with the historical period, which is able to explain certain phenomena in culture, is revealed. The content of the concepts "semantics of monochrome" and "decoded semantic loads", which are endowed with black, white and gray colors, is substantiated. The composer's epistolary legacy is analyzed and deep intentions that were the impetus for the creation*

*of the musical poem "Isle of the Dead" are revealed. The intellectual reflection of the composer is described based on the analysis, which substantiated the following conclusions: in the mind of S. Rachmaninoff there was an objectification of the plot of Arnold Böcklin's painting, a certain message was found, encoded in the painting. The semantics of monochrome reproduction of Arnold Böcklin's painting "Isle of the Dead" and, in fact, the musical interpretation of this plot are characterized. A certain, well-defined technique is used, which the composer uses in many of his works - the opposition of "infernal" and bright life-affirming principles. It is proved that black, which represents death, is overcome by S. Rachmaninoff more often by light and multicolor life.*

**Keywords:** *semantics of monochrome, color, reproduction, interaction of arts, Arnold Böcklin, painting "Isle of the Dead", S. Rachmaninoff, symphonic poem, creative biography.*

*Стаття надійшла до редакції 31.12.2021 року.*

**ЇНЧЖЕН КАН**

ORCID iD: 0000-0001-6225-686X

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

kangyingzheng72@gmail.com

## МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖАНА РЕМЮЗА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ОРКЕСТРОВИХ ТРАДИЦІЙ У ШАНХАЇ

Розглянуто основні етапи творчого становлення та музично-просвітницьку і концертно-виконавську діяльність Жана Ремюза (J. Rémusat) в Європі та Китаї. Охарактеризовано здобутки Ремюза-флейтиста, його оркестрову практику в паризьких і лондонських театрах. Здійснено аналіз концертних програм виступів Ремюза як соліста і учасника ансамблевих колективів на матеріалі музично-критичних публікацій шанхайських періодичних видань 1860–1870 рр. Виявлено основні напрямки його творчої співпраці з іншими європейськими музикантами (Г. Б. Фентум, Дж. Ч. Х. Ібург) у забезпеченні культурного дозвілля шанхайців у західному секторі міста. Показано роль французького музиканта у започаткуванні «Шанхайського філармонічного товариства» і «Асоціації духової музики» для активізації концертно-виконавської діяльності місцевих аматорських колективів та професійних музикантів і проведенні їх регулярних виступів перед містянами. Підкреслено, що в організації концертів Ж. Ремюза спирається на європейський досвід, пропонуючи різні форми виступів митців із доступним для місцевої публіки репертуаром. Описано діяльність Ремюза-диригента і музиканта-просвітителя у започаткуванні приватних оркестрових груп і його тісну співпрацю із військовими музикантами на шляху створення самодіяльного колективу «Шанхайський волонтерський духовий оркестр». Висвітлено процес професіоналізації аматорського оркестру і розвитку інструментального складу із залученням кваліфікованих музикантів на шляху його перетворення в симфонічний колектив. Охарактеризовано репертуар оркестру, основу якого склали твори композиторів-класиків і романтиків. З'ясовано представницькі функції оркестру в проведенні святкових урочистостей та участі в різноманітних загальноміських культурно-масових заходах Шанхаю. Виявлено принцип формування інструментального складу муніципального оркестру професійними музикантами. Встановлено, що у підборі оркестрантів Ж. Ремюза віддавав перевагу філіппінським інструменталистам, котрі після трьохсотлітнього періоду перебування в іспанській колоніальній залежності були більш обізнаними із західною оркестровою культурою, ніж місцеві китайські музиканти. Доведено визначальну роль Жана Ремюза як активного пропагандиста європейських оркестрових традицій у створенні офіційного муніципального «Шанхайського громадського духового оркестру» (Shanghai Public Band).

**Ключові слова:** Жан Ремюза, Шанхай, європейська оркестрова культура, духовий оркестр, диригент, музикант-просвітитель, аматор.

### Постановка проблеми... Діяльність Жана Ремюза (J. Rémusat, 1815–1880)

як музиканта-просвітителя і активного пропагандиста європейських музичних

традицій в Китаї у другій половині XIX ст. найбільш тісно пов'язана із Шанхаєм. Значні відстані, які відділяють міжнародний торгово-економічний центр Піднебесної від Старого і Нового світу, у другій половині XIX ст. були однією із суттєвих перешкод для міжкультурних зв'язків між Заходом і Сходом. Серед європейських і американських музикантів не так часто з'являлись сміливці, котрі наважувались здійснити азіатський концертний тур із непевними фінансовими перспективами. Серед тих, хто зміг прийняти непросте рішення не тільки відвідати напівколоніальний євро-азійський мегаполіс із концертами, а й відправитись для того, «... щоб прожити в Шанхаї до кінця своїх днів», виділяється «... стійкий і трохи ексцентричний інтелігент» Жан Ремюза (Naan, 1989, с. 170). Саме йому судилося здійснити ряд важливих кроків для формування музичної інфраструктури європейського поселення Шанхаю, котра в подальшій перспективі стала фундаментом для розвитку симфонічної оркестрової культури Китаю. В сучасних культурологічних дослідженнях постать Жана Ремюза ще не отримала достатнього висвітлення і потребує більш детального вивчення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Серед робіт українських дослідників питання музично-просвітницької діяльності Жана Ремюза практично не розглядалось. Окремі згадки про участь Ж. Ремюза у дискусіях в Паризькій консерваторії щодо перспектив використання флейти Т. Бьома у Франції можна виявити лише в монографії В. Качмарчика (2008). Більш повно постать французького музиканта висвітлюється в публікаціях китайських авторів, серед яких виділяються дві статті Хунюй Го, присвячені музичній культурі Шанхаю (Gōng, 2016a; Gōng, 2016b). В них дослідник, розкриваючи процес започаткування Шанхайського муніципального оркестру, торкається окремих сторінок творчої біографії виконавця і організатора колективу, котрий стояв у його витоків. Також в контексті історії становлення Шанхайського симфонічного оркестру роль Ж. Ремюза розглядає Менгю Ло (Luo, 2013). У своїй дисертації авторка, розкриваючи початковий етап формування кадрового складу оркестру, показує здійснені ним заходи у залученні до колективу кваліфікованих

музикантів. Виконавська діяльність Ремюза-флейтиста і його концерти в європейських кварталах Шанхаю фрагментарно показані у статті Дж. Хаан, в якій у загальному огляді культурно-мистецьких подій міста згадуються виступи музиканта з колегами. В зазначених публікаціях відсутній цілісний аналіз музично-просвітницької діяльності Ж. Ремюза (Наан, 1989).

**Мета дослідження** полягає у розкритті основних напрямів музично-просвітницької діяльності Жана Ремюза в контексті формування європейських оркестрових традицій у Шанхаї. Досягнення означеної мети обумовило вирішення наступних завдань:

- 1) висвітлити концертно-виконавську діяльність Жана Ремюза і його роль в активізації музично-культурного дозвілля шанхайців;
- 2) розглянути вплив аматорського музикування на розвиток музичної культури Шанхаю;
- 3) показати значимість створення музично-громадських організацій Шанхаю у розвитку європейських оркестрових традицій;
- 4) розкрити роль Ж. Ремюза в процесі формування Шанхайського муніципального оркестру.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Творча діяльність Жана Ремюза до переїзду в Китай в основному була пов'язана із французькими та англійськими оркестрами, в яких він зарекомендував себе як талановитий флейтист-віртуоз. Саме так характеризував його в авторитетному енциклопедичному виданні «*Biographie universelle des Musiciens*» Ф. Фетіс, виділивши феноменальні здібності митця, що дозволили йому вже в сімнадцятирічному віці отримати першу премію на конкурсі Паризької консерваторії і успішно закінчити навчання у класі професора Ж.-Л. Тюлу (Fetis, 1875). Його подальша виконавська кар'єра на посаді першого флейтиста була продовжена в лондонському «Театрі її Величності на Сінному ринку» (*Her Majesty's Theatre at the Hay market*), а після банкрутства власника він у 1853 р. повернувся до Парижа і продовжив виступати як соліст оркестру в театрі «Гайте-Лірик» (*La Gaîté Lyrique*). Серед флейтистів Жан Ремюза особливо виділявся

прекрасним звуком, блискучою артикуляцією і надзвичайно виразним фразуванням, «... котрі забезпечували йому успіх, де б він не виступав» (Fetis, 1875, с. 229).

Приїзд Ж. Ремюза до Шанхаю значно пожвавив не тільки концертне життя мегаполісу, в якому він сам став активним учасником виступів перед городянами, а й сприяв пошуку більш активних форм організації музично-культурного дозвілля шанхайців. Сьогодні немає однозначної відповіді на питання, коли він прибув у Шанхай. Як вказує Дж. Х. Хаан, Ж. Ремюза вперше з'явився в місті у 1864 році (Хаан, 1989). Іншої точки зору дотримується Гонг Хонгю, котрий, спираючись на публікацію газети «*North China Herald*» від 11 вересня 1880 р., стверджує, що французький флейтист приїхав до міста з першою іноземною оперною трупкою, яка відвідала концесію у 1865 році (Gōng, 2016).

Рідкі концерти, якими приїжджі музиканти впродовж двадцятирічного періоду існування європейських поселень не так часто радували місцеву еліту, вже не задовольняли її музично-естетичні запити. Потрібен був новий підхід до формування відповідної концертно-організаційної структури, котра б забезпечувала проведення виступів музикантів. Такі пропозиції неодноразово озвучувались раніше. В них музиканти-любители закликали створити у Шанхаї вокальну або інструментальну асоціацію для надання епізодичних концертів за передплатою, аргументуючи їх потребу тим, що ніде немає стільки талановитих музикантів-аматорів, майстерність яких «... неможливо публіці ніде краще оцінити, ніж під час їх виступу» (Хаан, 1989, с. 170).

Акцент на необхідності створення любительських музичних асоціацій для активізації концертно-виконавської діяльності місцевих аматорських колективів та окремих музикантів, безумовно, відкривав можливість не тільки для організації виступів. Значно більшу роль музичні співтовариства, котрі згодом з'явилися в європейських концесіях Шанхаю, відіграли у наданні музично-освітніх послуг, якими все частіше стали користуватись європейці для підвищення свого культурно-освітнього рівня.

З появою Ж. Ремюза в Шанхаї значно поживались сольні і камерні концерти, в яких він приймав безпосередню участь як флейтист. Про його сольні виступи в Шанхаї (10 травня 1866 р.) та Макао (3 та 17 червня 1866 р.) збереглися повідомлення місцевих газет. Партнерами флейтиста виступали відомі в Європі і авторитетні в Шанхаї музиканти — британський органіст та піаніст Г. Б. Фентум (G. B. Fentum) і голландський скрипаль та піаніст Й. Х. Ібург (J. C. Iburg), з якими він провів багато сольних та ансамблевих концертів. До концертної діяльності Ж. Ремюза також долучав свою доньку (співачку) і створив сімейний дует, про успішні виступи якого неодноразово повідомляла місцева газета. В одному з концертів прозвучали окремі номери із ораторії «*Stabat mater*» Дж. Россіні, «... котрі справили глибоке враження на слухачів Шанхаю» (Gōng, 2016b, с. 92).

Крім проведення камерних концертів для широкої аудиторії Ж. Ремюза також брав участь у музичних салонах, котрі організовувала піаністка А. К. Хойкенсвельд-Слагек. Він разом із скрипалем Кнопом та віолончелістом Бове і власницею салонів входив до складу квартету, який вважався основним виконавським колективом на музичних вечорах для вишуканих гостей-меломанів. Їх підхід до складання програм концертів відрізнявся вдумливістю і глибиною. Квартет відмовився від виконання популярної музики й арій з опер і зосередився переважно на камерно-інструментальних творах композиторів-класиків (Моцарт, Бетховен) та романтиків (Gōng, 2016b).

Сольні та ансамблеві виступи Ж. Ремюза в Шанхаї і ближніх регіонах представляють лише одну грань його багатобічної творчої діяльності як диригента, композитора, музичного продюсера і музиканта-просвітителя. Необхідний досвід такої різноспрямованої практики він отримав, перебуваючи на батьківщині, організувавши в 1863 р. у своєму рідному місті Бордо оркестр для виконання популярної і класичної музики (Pierre, 1900), з концертами якого виступав до від'їзду в Китай. Тому, прибувши у далекий Шанхай, він намагався запропонувати вже апробовану модель інфраструктурного музичного проекту європейській спільноті міста. Для цього він ініціював створення в

кінці 1866 р. — на початку 1867 р. «Шанхайського філармонічного товариства» і «Асоціації духової музики», одним із основних завдань яких була «організація щомісячних концертів в прохолодну пору року» (Gōng, 2016b, с. 91). Такі дещо скромні плани французького музиканта, який нещодавно прибув зі Старого Світу, пояснювались тим, що при сприятливих погодних умовах музичний «вакуум» заповнювався садовими концертами музикантів військових духових оркестрів, розквартированих у місті. Вони достатньо часто виступали в літньому саду, пропонуючи популярний і доступний для місцевої публіки репертуар. Тому Ж. Ремюза, спираючись на власний досвід виконавця та організатора, намагався заповнити існуючу лауну в музично-культурному просторі міста.

Під час підготовки концертів необхідно було враховувати запити містян, котрі, як повідомляв місцевий критик, «...не хочуть сидіти майже дві години, щоб слухати виступ на скрипці, яким би майстерним не було виконання на інструменті» (Наан, 1989, с. 171). Через те Ж. Ремюза залучав до концертів як інструменталістів, так і вокалістів. Однак обмаль професійних музикантів в Шанхаї вимагала запрошення до участі у виступах і талановитих аматорів, серед котрих виділялись співаки.

Не обмежуючись власними сольними та камерно-інструментальними виступами Ремюза, як і раніше в Бордо, прагнув створити оркестр. Спираючись на існуючий контингент музикантів військових оркестрів він для проведення концертів формував компактні інструментальні колективи. Інколи їх учасниками ставали не тільки місцеві військові оркестранти, але й музиканти військово-морського флоту, які базувались на кораблях і перебували в порту Шанхая. Одним із прикладів такої творчої співпраці став концерт музикантів військових моряків США, з котрим Ж. Ремюза виступив у червні 1873 р., представивши шанхайцям популярний репертуар із окремих оперних арій і оркестрових творів Д. Обера, В. Белліні, Г. Фармера та інших композиторів-сучасників. Цьому незвичному для слухачів західних кварталів концерту «об'єднаних військово-морських і місцевих аматорських сил» під орудою Ж. Ремюза дописувач газети «*North China Herald*» присвятив спеціальну замітку, окремо виділивши в



---

заголовку ім'я музиканта-організатора (Resusat's, 1873).

Як виконавець-флейтист, диригент, музикант-просвітник і організатор музично-культурного життя західних концесій Шанхаю Ж. Ремюза вражає своєю активністю і управлінським хистом. Перебуваючи у віддаленому від європейських культурних центрів музичному просторі та за обмеженої кількості професійних музикантів він прагнув створити замість тимчасових інструментальних ансамблів, з якими йому доводилось періодично виступати у супроводі театральних вистав, повноцінний муніципальний оркестр, котрий забезпечував би музично-культурні потреби міста. Завдяки енергійним діям і наполегливості Ж. Ремюза вдалось організувати духовий оркестр, основний склад якого представляли аматори, та підготувати насичену концертну програму із творів композиторів-класиків і сучасних авторів популярної музики. Важливим кроком для активізації концертів оркестру стало офіційне обрання Ж. Ремюза 26 вересня 1874 року керівником самодіяльного колективу «Шанхайський волонтерський духовий оркестр» (Gōng, 2016b, с. 92). Фактично з цього часу почався динамічний процес розвитку інструментально-оркестрового осередку Шанхаю під орудою його творчого натхненника. Однак, незважаючи на отриманий у Бордо великий досвід організаційно-оркестрової і диригентської практики, Ж. Ремюза був змушений вести постійний пошук нових форм роботи із самодіяльними музикантами. Скромність виконавських ресурсів інструменталістів Шанхаю обумовлювала залучення професійних музикантів для підвищення виконавського рівня колективу. Саме такі вимоги він ставив перед представниками «Шанхайського товариства інструменталістів», пропонуючи запросити до оркестру «... одного або двох професійних музикантів і прийняти рішення про регулярне проведення репетицій раз на тиждень» (Gōng, 2016b, с. 92). Однак, у музикантів не завжди була можливість дотримуватись навіть такого скромного графіку проведення репетицій. Через відсутність необхідного приміщення для проведення занять оркестру Ж. Ремюза в окремих випадках використовував власні апартаменти.

Наполегливість диригента і зацікавленість учасників оркестру у підвищенні

виконавського рівня та укріпленні його іміджу серед шанхайців залишалися основними стимулюючими факторами для самодіяльних музикантів. Незважаючи на несприятливі умови роботи Ж. Ремюза періодично виступав з колективом перед городянами із різноманітним репертуаром, до якого він, крім традиційних вальсів, польок, галопів, включав окремі номери із опер (увертюри, арії) та частини симфоній, що вимагало долучення інструменталістів струнної групи. Зокрема, на одному із концертів у лютому місяці 1874 р., як свідчила газета «*North China Herald*», прозвучало Алегро із Восьмої симфонії Л. Бетховена, що, на думку кореспондента, можна вважати великим досягненням аматорів-оркестрантів. Основну заслугу в тому, що «надзвичайно складний симфонічний твір був представлений шанхайцям на концерті» дописувач віддає невтомному Ж. Ремюза, котрий зумів згуртувати колектив для плідної роботи і досяг поставленої мети (The Philharmonic, 1874).

Велика плинність музикантів-аматорів і відсутність належних умов для репетиційної роботи незабаром стали причиною припинення діяльності оркестру. І знову завдяки величезним зусиллям Ж. Ремюза за підтримки «Філармонічного товариства» вдалося відновити оркестр. Наприкінці 1875 р. відбувся перший концерт старого-нового колективу, який виконав Другу симфонію Л. Бетховена та Увертюру з опери «Оберон» К. М. Вебера (Göng, 2016a). Концертмейстером оркестру в цьому концерті виступав вже згадуваний нідерландський скрипаль і піаніст, випускник Брюсельської консерваторії Дж. Ч. Х. Ібург. Необхідно зазначити, що він, як і Ж. Ремюза, активно підтримував ідею створення муніципального оркестру і надавав всю необхідну допомогу своєму колезі. Відомо, що Ібург під час перебування в Шанхаї давав уроки не тільки на фортепіано, але на скрипці, і в такий спосіб здійснював підготовку майбутніх оркестрантів.

Серед творів, які включав Ж. Ремюза в репертуар оркестру, зустрічалися й інші опуси Л. Бетховена, зокрема, увертюри «Егмонт» і «Фіделіо», а також симфонії В. А. Моцарта та інших композиторів. Саме музика композиторів-класиків була більш близька диригенту, про що писав його сучасник,

французький пейзажист Ж. А. Зубер (Gōng, 2016a).

Підсумком наполегливої багаторічної праці Ж. Ремюза стало заснування Шанхайського громадського духового оркестру (*Shanghai Public Band*), про що було офіційно оголошено на концерті, який висвітлила 8 січня 1879 року «*North China Daily News*». Обґрунтовуючи необхідність його створення, в протоколі міської ради Шанхаю вказується, що основна діяльність оркестру повинна бути спрямована на надання послуг під час проведення волонтерських парадів. Таке офіційне формулювання, скоріше за все, було необхідне для акцентування уваги членів муніципальної влади на важливість представницьких функцій оркестру у проведенні святкових урочистостей та різноманітних загальноміських культурно-масових заходів. Подібний наголос був основним аргументом для отримання необхідного фінансування із бюджету міста. Але творчі плани Ж. Ремюза, які він пов'язував із діяльністю оркестру, представлялись значно масштабнішими. При отриманні достатніх коштів він намагався укомплектувати оркестр професійними музикантами і розширити концертну діяльність, значно збагативши репертуар творами композиторів-класиків. Про це свідчила поїздка диригента в Манілу, де він відбирав інструменталістів для оркестру, з яким згодом муніципалітет підписав договори. Це підтверджує виписка із звіту Підкомітету «Міського оркестру» за 1879 р., в котрій вказується, що комітет нещодавно заключив контракти з чотирнадцятьма музикантами, залученими в Манілі капельмейстером п. Ремюза, і «вони готові запропонувати послуги гурту для всіх волонтерських парадів...» (Luo, 2013, сс. 88–89). В обов'язки оркестрантів, крім супроводу параду волонтерів, також входили виступи в садах міжнародного поселення та французької муніципальної ради.

Як засновник «Шанхайської філармонічної асоціації», «Асоціації духової музики» та «Шанхайського інструментального товариства» (*The Shanghai Instrumental Society*) Ж. Ремюза постійно організовував концерти за їх підтримки. Однак не завжди можна точно ідентифікувати, силами якого колективу був проведений виступ. Зокрема, у замітці «*North China Herald*» від 24 грудня

повідомляється, що 17 грудня 1879 р. відбулось відкриття сезону Шанхайської філармонії виступом оркестру в Масонського концертному залі, де була виконана Симфонія №1 Л. Бетховена. Відзначаючи великий успіх оркестрантів в концерті того вечора, критик представляє склад колективу: «Цього разу організація оркестру виявилась кращою і досконалішою, ніж колись. На першому і другому пультах скрипок є по чотири відомі музиканти. Також є альт, флейта, кларнет, дві валторни, литаври, саксофон, контрабас віолончель та труба...» (The Philharmonic, 1879). Із вказаного повідомлення не зовсім зрозуміло, які музиканти приймали участь у концерті – аматори і наймані професійні оркестранти, котрих Ж. Ремюза залучав до своїх виступів раніше, чи на цей раз він спирався на інструменталістів муніципального духового оркестру (*Shanghai Public Band*), що знаходився під опікою міської влади і був у розпорядженні диригента.

Аналізуючи склад музикантів Шанхайського духового оркестру Mengyu Luo зазначає, що пошук Ж. Ремюза інструменталістів у Манілі був пов'язаний зі значно більшою обізнаністю філіппінських музикантів із західною оркестровою культурою. Трьохсотлітній період перебування Філіппін в колоніальній залежності Іспанії суттєво сприяв вестернізації музично-культурного простору країни і для її жителів західна культура та класична музика була більш зрозумілими і близькими, ніж для китайців (Luo, 2013, pp. 88–89). Безумовно, Ж. Ремюза міг запросити до оркестру і європейських музикантів, котрі пізніше поповнили його склад, однак на початковому етапі формування колективу при його скромному бюджеті, який виділявся місцевою владою, контракти із філіппінськими музикантами були значно вигіднішими, ніж з європейцями.

У звітах диригентів професійний рівень манільських оркестрантів оцінювався не високо, до того ж були нарікання на їх недобросовісне відношення до репетиційної роботи. Серед найбільш поширених претензій, на які вказували очільники оркестру, переважали лінощі і недостатня увага до виконання своїх обов'язків (Luo, 2013). Зрозуміло, що це не могло не впливати на якість

оркестрового виконання. Тому, нарікав диригент, вимагаючи високої майстерності від колективу, публіка повинна була не забувати, що дві третини оркестру представляли музиканти із Маніли, котрим не вистачало майстерності, щоб якісно підготуватись до нового недільного концерту (Луо, 2013).

Також у звітах зустрічається аналіз існуючих проблем оркестру, з якими стикались диригенти у своїй повсякденній роботі та віддзеркалено їх намагання в складних умовах кадрового дефіциту досягти достойного рівня виконання. Однак питання професійної майстерності і якості виконання музики для місцевої влади були не такими болючими, як для художнього керівництва. Основною метою муніципалітету під час започаткування виконавського колективу, як стверджує Менгю Ло, було, скоріше за все, створення творчої одиниці та доступності музики для широкої аудиторії і, перш за все, жителів європейських поселень (Луо, 2013).

Не з усіма пунктами висловлених зауважень можна погодитись. Намагаючись створити професійний колектив, Ж. Ремюза, як представник муніципального комітету демонстрував активність і наполегливість. Важко повірити, щоб один із кращих випускників Паризької консерваторії, формуючи перший склад оркестру і очоливши його, не піклувався про виконавський рівень колективу. Своє бажання демонструвати високу виконавську майстерність він проявляв не тільки у сольних і камерних виступах як флейтист, але ще до заснування муніципального колективу – як диригент аматорських оркестрів, про що неодноразово писали місцеві газети. Очевидно, що М. Ло, згадуючи Ж. Ремюза лише як представника місцевої влади, котрий проводив пошуки музикантів, не зміг врахувати і оцінити творчих планів диригента та істинну мету створення оркестру.

### **Висновки.**

1. З приїздом Жана Ремюза до Шанхаю розпочинається новий етап в активізації музично-культурного дозвілля містян. Як зірковий випускник Паризької консерваторії і досвідчений виконавець-соліст та ансамбліст, він пропонує різноманітний репертуар для широкої аудиторії і приватних салонів,

значно пожвавлюючи концертну атмосферу західної концесії міста

2. Концертно-виконавська діяльність Жана Ремюза стала стимулюючим фактором у розвитку аматорського музикування і позитивно вплинула на формування достатньо підготовленого прошарку самодіяльних музикантів, котрі згодом зайняли чільне місце в культурному житті Шанхаю.

3. Виступаючи ініціатором започаткування «Шанхайської філармонічної асоціації», «Асоціації духової музики» та «Шанхайського інструментального товариства» Ж. Ремюза намагається впровадити у місті апробований тип європейської музично-організаційної інфраструктури для популяризації західних оркестрових традицій і забезпечення концертних виступів музикантів.

4. Вагомість внеску Ж. Ремюза як музичного діяча і диригента полягає в залученні аматорів і професійних виконавців до створення камерних та оркестрових колективів і організації їх концертної діяльності. Саме йому вдається сформувати професійний муніципальний оркестровий колектив, котрий стане фундаментом для розвитку оркестрової культури не тільки Шанхаю, але й сприятиме популяризації західних оркестрових традицій у Китаї в цілому.

**Перспективи подальших** пошуків в обраному ракурсі наукових розвідок можуть охоплювати питання композиторської творчості Ж. Ремюза і його виконавсько-педагогічної діяльності, котрі продовжують залишатись недостатньо дослідженими.

### Список використаної літератури і джерел

1. Качмарчик, В. П., 2008. *Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.*: монографія. Донецьк: Юго-Восток.
2. Fentum, G. B., 2020. Fentum G. B. (1843–1914): British Organist in Singapore, Shanghai, and Australia. The Pipe Organ in China Project. 13 May 2020. Available at: <<http://organcn.org/blog/g-b-fentum-1843-1914-british-organist-in-singapore-shanghai-and-australia/>> [accessed 03 December 2021].
3. Fetis, F. J., 1875. Remuzat (Jean). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 7, p.229.
4. Gōng, Hóng Yǔ, 2016a. Бетховен в Шанхаї (1861–1880). *Китайське музикознавство*, 1, сс.36–43.
5. Gōng, Hóng Yǔ, 2016b. Короткий вступ до музичної діяльності китайців в іноземній концесії Шанхаю за часів пізньої династії Цин (1843–1911). *Музичне мистецтво*, 1, сс.87–102.
6. Haan, J. H., 1989. Thalia and Terpsichore on the yangtze a survey of foreign theatre and music in Shanghai 1850-1865. *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, 29, pp.158–251.
7. Lenski, K. and Ventzke, K., 1992. *Das Goldene Zeitalter der Flöte Frankreich 1832–1932*.

Celle: Moeck Verlag.

8. Luo, Mengyu, 2013. *Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010)*. Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Loughborough University.
9. Pierre, Constant, 1900. *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris : Imprimerie nationale.
10. *Remusat's Concert*, June 21 1873. North China Herald.
11. *The Philharmonic Concert*, February 12 1874. North China Herald.
12. *The Philharmonic Concert at the Masonic Hall*, December 24 1879. North China Herald.

### References

1. Kachmarchik, V. P., 2008. Nemetskoe fleitovoe iskusstvo XVIII–XIX vv.: monografiya [German flute art of the 18th–19th centuries: monograph]. Donetsk: Yugo-Vostok.
2. Fentum, G. B., 2020. Fentum G. B. (1843–1914): British Organist in Singapore, Shanghai, and Australia. The Pipe Organ in China Project. 13 May 2020. Available at: <<http://organcn.org/blog/g-b-fentum-1843-1914-british-organist-in-singapore-shanghai-and-australia/>> [accessed 03 December 2021].
3. Fetis, F. J., 1875. Remusat (Jean). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 7, p.229.
4. Gōng, Hóng Yǔ, 2016a. Бетховен в Шанхаї (1861–1880). *Китайське музикознавство*, 1, сс.36–43.
5. Gōng, Hóng Yǔ, 2016b. Короткий вступ до музичної діяльності китайців в іноземній концесії Шанхаю за часів пізньої династії Цин (1843–1911). *Музичне мистецтво*, 1, сс.87–102.
6. Haan, J. H., 1989. Thalia and Terpsichore on the yangtze a survey of foreign theatre and music in Shanghai 1850–1865. *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, 29, pp.158–251.
7. Lenski, K. and Ventzke, K., 1992. *Das Goldene Zeitalter der Flöte Frankreich 1832–1932*. Celle: Moeck Verlag.
8. Luo, Mengyu, 2013. *Shanghai Symphony Orchestra in 'C' Major (1879 to 2010)*. Ph.D. in Philosophy. Abstract of Thesis. Loughborough University.
9. Pierre, Constant, 1900. *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris : Imprimerie nationale.
10. *Remusat's Concert*, June 21 1873. North China Herald.
11. *The Philharmonic Concert*, February 12 1874. North China Herald.
12. *The Philharmonic Concert at the Masonic Hall*, December 24 1879. North China Herald.

**YINGZHENG KANG**

ORCID iD: 0000-0001-6225-686X

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

*(Kyiv, Ukraine)*

*kangyingzheng72@gmail.com*

## JEAN RÉMUSAT'S MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF FORMING EUROPEAN ORCHESTRAL TRADITIONS IN SHANGHAI

*The author considered the main stages of creative formation and musical-educational as well as concert-performance activities of Jean Rémusat (J. Rémusat) in Europe and China. J. Rémusat's achievements as a flutist are examined in the context of his orchestral practice in Parisian and London theaters. Concert programs of J. Rémusat's performances as a soloist and member of ensemble groups on the basis of music-critical publications of Shanghai periodicals of 1860–1870 were analyzed. The main directions of his creative collaboration with other European musicians (G.B*

*Fentum, J. C. H. Iburg) is highlighted in the cultural leisure of Shanghai in the western sector of the city. The author identified the role of the French musician in the founding of the Shanghai Philharmonic Society and the Wind Music Association to intensify the concert and performance activities of local amateur groups and professional musicians and hold their regular performances in front of citizens. It is emphasized that the organization of J. Rémusat's concerts is based on European experience, offering various forms of performances by artists with a repertoire available to the local public. The work of J. Rémusat, conductor and musician-educator, is described in view of his founding of private orchestral groups and his close cooperation with military musicians on the way to creating an amateur group "Shanghai Volunteer Brass Band". The process of professionalization of the amateur orchestra and the development of instrumental composition with the involvement of qualified musicians on the way to its transformation into a symphonic ensemble is highlighted. The orchestra repertoire based on works by classical and romantic composers is described. The representative functions of the orchestra in the celebration and participation in various citywide cultural events in Shanghai is clarified. The principle of formation of the instrumental composition of the municipal orchestra by professional musicians is revealed. It has been found that in the selection of orchestras, J. Rémusat preferred Filipino instrumentalists, who after a three-hundred-year period of Spanish colonial dependence were more familiar with Western orchestral culture than local Chinese musicians. The decisive role of Jean Rémusat as an active propagandist of European orchestral traditions in the creation of the official municipal "Shanghai Public Brass Band" (Shanghai Public Band) has been proved.*

**Keywords:** *Jean Rémusat, Shanghai, European orchestral culture, brass band, conductor, musician-educator, amateur.*

*Стаття надійшла до редакції 07.12.2021 року.*



УДК 782.1:792.83]:78.071.1(44)Бізе  
DOI: 10.31318/2414-052X.1(54).2022.255431

**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

## ПЛАСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ ОБРАЗУ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ОПЕРІ Ж. БІЗЕ «КАРМЕН»

*Розглянуто особливості пластичної інтерпретації образу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе в аспекті «Душа і тіло: опозиція чи гармонія?». Обумовлено актуальність дослідження як необхідність переосмислення образу головної героїні у новій парадигматиці театрального мистецтва. Встановлено мету дослідження, що полягає у визначенні стилістичних особливостей пластичного вирішення образу головної героїні в еволюційному розвитку партії-ролі. Обрано методологію — комплексний підхід на основі синтезу компаративного (новаторські підходи композитора до створення опери), жанрово-стилістичного (специфіка застосування танцю в опері), аналітичного (характерні особливості образу Кармен), інтерпретаційного (пластичне трактування метаморфоз духовного і тілесного начал головної героїні) методів дослідження. Встановлено наукову новизну, що полягає в окресленні знакових видозмін співвідношення духовного і тілесного в пластичній комунікації Хозе і Кармен. З'ясовано новаторські підходи Ж. Бізе при написанні опери «Кармен»: створення реалістичної психологічної драми, її вихід за межі жанру комічної опери; вибір нового типу головної героїні — передвісниця культу жіночих образів доби декадансу. Визначено важливе місце танцю в пластичних характеристиках персонажів опери, його дієвість у розвитку сюжетної лінії твору на відміну від ілюстративності дивертисментних зразків попередніх опер. Окреслено «екзотичний» тип головної героїні опери, чия поява в театральному тематизмі стала провісником формування основоположних засад стилю модерн. На знакових моментах пластичної комунікації Хозе (ритмізована пантоміма) і Кармен (танцювальна пантоміма) доведено поступову еволюцію духовної і тілесної сутностей головної героїні від опозиції до гармонії. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок в аспекті композиційно-архітектонічного вирішення масових балетних сцен відповідно до сучасних реалій.*

*Ключові слова:* опера Ж. Бізе «Кармен», «екзотичний» персонаж, танець-пісня, пластичні інтерпретації, ритмізована пантоміма.

**Постановка проблеми...** Опера Ж. Бізе «Кармен» — один із найпопулярніших творів у світі, який хвилює і притягує глядача різних країн вже майже півтора століття. Багаточисельні версії «Кармен» в літературі, поезії, живописі, її модифікації в опері, балеті, мюзиклі, кінематографі, фантазії та сюїти в інструментальній музиці, навіть вирішення образу головної героїні у

фігурному катанні й театрі світла свідчать про невичерпність змісту твору Ж. Бізе. «Ця дивовижна опера являє собою вкрай рідке сполучення вишуканого та бруталного, відповідаючи одночасно й вимогам художньої еліти, а часом і сумнівним смакам натовпу. <...> Найважливіший художній витвір Ж. Бізе був геніальним прозрінням, яке більш ніж на чверть століття випередило учення Зигмунда Фрейда про еротичну природу підсвідомості та на три чверті століття сексуальну революцію у Західному світі» (Алфеевская, 2004, сс. 5–7).

Поява опери припала на складний період розвитку європейської цивілізації із загостренням конфліктів за перерозподіл сфер впливу у світі, колоніальними війнами, експансією європейських держав на Схід, політичною та економічною нестабільністю у ряді країн, що зумовило зміну парадигми художньої культури і мистецтва. Нова парадигма в музичному театрі проявилася у пошуку альтернативи традиційності та усталеності, в опозиції до загальноприйнятої «міщанської» моралі в оперному тематизмі, у культурі краси як самодостатньої цінності та започаткувала естетизацію гріховного і порочного в мистецтві. Це були провісники становлення основоположних засад стилю модерн, який протиставляв себе традиціоналізму в мистецтві, потребував пошуку шляхів оновлення засобів художньої виразності, вважаючи існуючі морально застарілими та неспроможними для вирішення тематики, співзвучної тогочасним соціокультурним викликам у суспільстві.

Означене підґрунтя, закладене в опері Ж. Бізе «Кармен», знайшло свій подальший розвиток у мистецтві декадансу. Наприкінці XIX століття це проявилася у зростанні в Європі популярності культу рокової жінки *femme fatale*, «... яка водночас уособлювала в собі любов і смерть, бажання і зіпсованість, красу і злочинність» (Касьянова, 2021, с.123). Саме в цей час О. Уайльдом була написана драма «Саломея» з ілюстраціями художника О. Бердслея, котрі характеризували хтиву чуттєвість, первісну пристрасть, естетизацію низького, потворного, аморального. А за драмою Уайльда на початку XX століття у контексті естетики експресіонізму — одного з найвпливовіших стильових напрямків доби модерну — була створена опера

Р. Штрауса «Саломея», в якій основні принципи інтерпретації жіночого образу, закладені Ж. Бізе в «Кармен», набули максимальної напруженості вияву почуттів аж до втілення патологічних станів людської психіки.

Упродовж ХХ – на початку ХХІ століття під впливом нових наукових і мистецьких надбань та змін театральної естетики в контексті постмодернізму урізноманітнюються вектори режисерських інтерпретацій опери «Кармен». Відбувається процес поглиблення психологізації образів, розвиваються та вдосконалюються художні засоби виразності, до сценографічного оформлення вистав залучаються новітні арт-технології, елементи сценічного дизайну, використовуються нетрадиційні для оперного театру локації, йде активний пошук оригінальних прийомів синтезування різних видів мистецтв задля повноти розкриття музичної драматургії твору.

Необхідність узагальнення мистецького і наукового доробку у вирішенні образу Кармен в пластично-хореографічному аспекті відповідно до сучасних реалій актуалізує наукові розвідки з обраної теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Цілком природно, що образ Кармен знайшов своє відображення не тільки у творах мистецтва, але й у наукових працях, більшість з яких присвячена з'ясуванню музикознавчих аспектів драматургії опери.

Порівняльному аналізу оригіналу опери Ж. Бізе «Кармен» із редакцією Е. Гіро, наданню останній пріоритету як головної версії твору присвячена монографія Г. Алфеевської (2004). Визначення інтонаційно-сміслових акцентів у трактуванні образу головної героїні в обох редакціях опери сприяло окресленню специфічних підходів до пластичної інтерпретації партії-ролі. Протилежної точки зору на правомочність редакції Е. Гіро як головної версії опери дотримується О. Востряков (2007). На думку автора, редакція Е. Гіро з купюрами, використанням музики Ж. Бізе з інших опер для заміни діалогів речитативами, додаванням танців змінила оркестровий та співочий стиль твору всупереч композиторському задуму і вплинула на подальшу хибну інтерпретацію образів персонажів. Основні підходи до режисерських

трактувань обох редакцій опери «Кармен» проаналізовані у монографії М. Черкашиної-Губаренко (2015). У роботі окреслена специфіка режисерської інтерпретації В. Фельзенштейном авторської версії твору Ж. Бізе, розглянутий концепт його втілення мовою оригіналу в редакції Е. Гіро, здійснений Національною оперою України.

Визначенню місця твору в мистецькому доробку композитора, з'ясуванню можливих причин провалу прем'єри оригінальної версії опери «Кармен» Ж. Бізе в жанрі комічної опери присвячена стаття Л. Купець (2013). Автор аналізує різні тлумачення твору впродовж ХХ століття та визначає їх концептуальні відмінності. Феномен різновекторних режисерських трактувань опери Бізе «Кармен» висвітлений у статті М. Косилкіна (2017). Особливу увагу автор приділяє режисерській інтерпретації опери Ф. Дзеффірееллі, який завдяки початку своєї кар'єри в музичному театрі на посаді художника «бачив» сценічний текст, особливості його пластично-просторового вирішення.

Огляд наукового доробку дозволяє констатувати малодослідженість пластично-хореографічного вирішення образу Кармен у контексті нової парадигматики театрального мистецтва. Аналітичним підґрунтям дослідження стала режисерська версія твору Дзеффірееллі, здійснена в Арена ді Верона (Італія, 2010) для запису фільму-опери. Ця вистава становить професійний інтерес для фахівців як вдале поєднання принципів інтерпретації режисерського театру з театром художника/сценографа, що є однією з провідних тенденцій сучасного сценічного розвитку оперного мистецтва.

**Мета дослідження** — визначити стилістичні особливості пластичного вирішення образу головної героїні опери Ж. Бізе «Кармен» в еволюційному розвитку партії-ролі.

**Завдання дослідження:**

- 1) розглянути новаторську сутність композиторських підходів Ж. Бізе при створенні «Кармен», що вийшла за межі жанру комічної опери;
- 2) з'ясувати специфіку застосування танцю в опері;
- 3) визначити характерні особливості вирішення образу головної героїні;

4) окреслити метаморфози у співвідношенні духовної і тілесної сутностей в пластичному трактуванні образу Кармен.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Вершиною французького оперного мистецтва XIX століття по праву вважається творчість Ж. Бізе, апогеєм композиторської слави якого стала опера «Кармен» — унікальне явище в історії музичного театру. Замовивши композитору написати будь-який твір для Паризького театру комічної опери («Opera comique»), надавши йому в розпорядження двох лібретистів А. Мельяка та Л. Галеві, які до того часу майже 20 років співпрацювали з Ж. Оффенбахом із написання текстів до його багаточисельних оперет, адміністрація, вочевидь, припускала, що отримає черговий оперетковий шедевр із веселими, барвистими, іскрометними сценами та щасливим фіналом. Втім, Ж. Бізе взяв за основу майбутнього твору новелу П. Меріме «Кармен» та брав активну участь разом із лібретистами в переопрацюванні оригіналу. У результаті співпраці були створені драматичні, емоційно-контрастні, психологічно поглиблені, рельєфні музичні образи головних персонажів, позбавлені надмірної побутовості й надлишкового романтизму, які значно відрізнялися від своїх літературних прототипів. Особливе місце в опері посідав образ Іспанії, колоритні ознаки якої знайшли своє відображення в яскравих хорових і балетних сценах різножанрового спрямування. Прем'єра вистави, що відбулася в Паризькому театрі комічної опери 3 березня 1875 року, не відразу була сприйнята публікою, оскільки тут стверджувалися стосунки у форматі вільної любові — антитези християнської зневаги тілесним чуттєвим коханням, що викликало супротив тогочасного суспільства. Композитора звинуватили в пропаганді аморальності. Причинами провалу опери вважаються: її новаторська сутність, обумовлена в тематичному аспекті не просто створенням образів людей із народу, а часом — не найкращих його представників; вибір нового типу головної героїні, далекої від прикладу для наслідування; невідповідність драматичної основи твору тогочасному функціональному призначенню «Opera comique» з популяризацією «легких» театральних жанрів — водевілю, оперети, комічних опер тощо. І дійсно, твір

Ж. Бізе «Кармен» вийшов за межі жанру комічної опери. Замість неї композитору вдалося створити реалістичну психологічну драму, зберігаючи при цьому основні риси французької національної опери з її яскравою видовищністю, розгорнутими хоровими й танцювальними сценами, колоритними характеристиками персонажів. На жаль, у зв'язку з ранньою смертю композитора він не побачив приголомшливого тріумфу свого дітища у Відні цього ж 1975 року, переопрацьованого його другом і соратником, композитором Е. Гіро, професором Паризької консерваторії. Він зробив купюри сцен, які вважав не суттєвими для розкриття драматургії твору, замінив розмовні діалоги мелодійними речитативами, додав кілька танців із опер Ж. Бізе «Арлезіанка» й «Пертська красуня». Саме в редакції Е. Гіро опера «Кармен» стала найпопулярнішою у світі, хоча в ХХ столітті, за думкою деяких постановників, вона почала вважатися не повністю відповідною авторському задуму композитора. На порубіжжі ХХ – ХХІ століть режисери активно зверталися до оригіналу Ж. Бізе як більш точного, на їхню думку, у драматургічному вирішенні твору. Можливо опера Ж. Бізе «Кармен» на декілька десятиліть вперед передбачила появу театрального жанру мюзиклу, який на стадії свого започаткування був розважальним, але з набуттям досвіду й опануванням новими синтетичними засобами виразності став звертатися до більш складних у реалізації серйозних, драматичних тем та брати за основу лібрето класичні літературні твори. Порівняння опери Ж. Бізе із сучасним мюзиклом вказує на певну схожість їх характерних ознак. Опера «Кармен» побудована на широкому застосуванні пісенно-танцювальних ритмів та потребує універсальної підготовки співака-актора музичного театру, який повинен в окремих епізодах одночасно співати, танцювати, грати, взаємодіяти з партнером, рухати сценічну дію вперед. Так само і сучасний мюзикл з пісенно-танцювальною спрямованістю потребує синтетичної підготовки актора-співака музично-драматичного театру, спроможного задля створення цілісного художнього образу синкретично поєднувати сценічні засоби різних видів мистецтв при виконанні рольових завдань. Прикладом такого мюзиклу,

подібного до опери Ж. Бізе «Кармен» за тематичною, жанрово-стилістичною основою, поглибленою психологізацією образів персонажів, одночасним синтезуванням різних видів мистецтв, став «Собор Паризької Богоматері» Л. Пламандона та Р. Коччіанте за мотивами роману В. Гюго, прем'єра якого у 1998 році стала справжньою сенсацією в усіх франкомовних країнах, здійснивши революційний прорив французьких мюзиклів на світову естраду.

В опері Ж. Бізе «Кармен», як і в сучасному французькому мюзиклі, багато танцювальних сцен, різних за жанрово-стилістичними ознаками, функціональному призначенню яких композитор приділяв велику увагу. Якщо раніше танцювальні сцени в опері носили в основному дивертисментний характер і використовувалися як тло для дії, створюючи певну атмосферу заходу, ілюструючи сцени балу чи народних гулянь, то в опері «Кармен» композитор суттєво розвинув їх драматургічний потенціал. За задумом маестро, танцювальні сцени в опері персоніфіковані, дієві, несуть відповідне смислове навантаження, де кожен персонаж виконує індивідуальне, окреслене для нього завдання, спрямоване на розвиток особистої лінії ролі в контексті створення колективного образу народу (масовий танець напередодні свята кориди) або окремої соціальної групи (контрабандистів, відвідувачів таверни тощо).

Особливе місце в опері посідають пісні-танці Кармен із яскраво вираженим еротичним, зваблювальним характером. За стилем виконання вони часто нагадують групу сольних жіночих пісень-танців Південної Іспанії під узагальненою назвою фламенко. Цим зразком притаманне використання різноманітних ритмів: клацання пальцями, ляскання долонями, вистукування підборами (сапатеадо), гри з кастаньєтами, віялом, шаллю тощо. Важлива увага в танці приділяється пластичним рухам рук та гнучкому вертінню корпусу. Фламенко характерно контрастне застосування роботи рук і ніг: рухи рук, їх переходи з одного положення в інше — широкі та повільні, в той час як ноги виконують швидкі та дрібні зміни. Жанровій приналежності пісень-танців Кармен властиве використання у пластичному вирішенні образу головної героїні стильових особливостей танців фламенко, що сприяє урізноманітненню

художніх засобів виразності персонажа. Яскраво представлені в опері і масові танці. Так, танцям в таверні притаманна іспано-циганська екзотика з використанням ідеї ромалісу: повільним входом у дію та поступовим пришвидшенням темпу до вихрового з прикінцевим екстатичним завершенням без конкретного адресного зваблення.

Куплети тореадора, що є вихідною арією Ескамільо, також танцювальні. У них розкривається послідовний хід кориди (заспів) та заклик до відваги у двобої (приспів), де переможця-тореадора чекає любов обраниці. Заспів побудований на застосуванні танцювальних ритмів болеро, а приспів — пасодоблю. Іспанський національний танець болеро виконується у дні народних свят, насамперед, кориди, на площах та вулицях міст. Йому притаманний парний характер спілкування між чоловіком і жінкою, гордовитість, чуттєвість, можливість застосування стукоту кастаньєт, клацання пальців тощо. Іспанський танець пасодобль виконується в маршовому характері та відображає ключові моменти кориди: урочистий вихід тореро, прийоми роботи з мулетою, двобій із биком, перемога у сутичці та тріумф. За стилем виконання куплети Ескамільо нагадують пластичну мініатюру на тему свята кориди, де соліст виконує рухи, жести, пози, характерні діям тореадора на арені, а відвідувачі таверни реагують на них як учасники свята та глядачі двобою, застосовуючи прийоми болеро і пасодоблю. Порівняння пластичних вирішень партій Кармен і Ескамільо з використанням характерних танцювальних ритмів свідчить про їх екзотичну спрямованість, пов'язану з язичницькою культурою.

Під впливом християнської доктрини про тілесну чуттєвість диявольських спокушань у театральній практиці ще з часів формування римської оперної школи була започаткована традиція розподілу засобів виразності стосовно душі і тіла. Першим виразником даної сентенції стала опера-ораторія духовного змісту композитора С. Ланді «Святий Олексій» (1631) на лібрето кардинала Дж. Роспільозі — майбутнього папи Клементя IX. Саме у цьому творі вокал вперше став уособленням душі людини, її кращих помислів, а танець — засобом її спокушання дияволом завдяки своїй тілесній



чуттєвості. Поступово, впродовж століть ця традиція закріпилася та стала своєрідним маркером для з'ясування антитез: свій — чужий (опера М. Глінки «Руслан і Людмила», в якій образи Руслана і Людмили уособлює вокал, а Царства Чорномора і Наїни — танець); друг — ворог (опера М. Глінки «Життя за Царя», де образ Івана Сусаніна створює вокал, а польської шляхти на балу — танець); християнин — язичник (опера О. Бородіна «Князь Ігор», де образ Князя Ігоря персоніфікує вокал, а спокушання його в половецькому стані — танець). Остання антитеза проявилася і в опері «Кармен», де Хозе — християнин — виконує вокальні партії, а Кармен — язичниця — танець-пісню, на перший погляд — новий на той час жанр, який став популярним у мюзиклах і рок-операх ХХ століття. У дійсності жанр піснетанцю відомий ще з прадавніх часів як важливий засіб привернення жінкою уваги потенційного партнера та його зваблення задля утилітарної функції первісного суспільства — продовження роду. У стародавньому та античному світі жанр втратив пріоритет утилітарної функції та продовжив свій розвиток як засіб задоволення еротичних фантазій чоловічої статі, за що у середньовічну добу з культом аскези і гріховності чуттєвих розваг був заборонений християнською релігією як диявольське спокушання.

У ХІХ столітті героїні, які сповідували вільну, чуттєву, тілесну любов, називалися «екзотичними», вони не могли належати християнському світу. «Екзотичні» героїні були доволі розповсюдженим явищем у тогочасній опері, але вони лише відтіняли духовність та світлий образ головної особи. Такими були антиподи образів Джильди — Маддалени в «Ріголетто» Дж. Верді, Віолети — Флори в «Травіаті» Дж. Верді, Єлизавети — Венери в «Тангейзері» Р. Штрауса. Подібними стали й протилежні образи Мікаели — Кармен в опері Ж. Бізе, де перша уособлювала янгола-охоронця, а друга — диявола-спокусника. Але Кармен — циганка, яка не сповідувала жодної релігії, стала першою головною «екзотичною» героїнею, що не визнавала ніяких сімейних, шлюбних обов'язків, обітниць вірності, сором'язливості та вважалася, за думкою публіки, дурним прикладом для молодих, скромних дівчат і жінок.

Вихована в атмосфері вуличного, брутального, жорстокого середовища, Кармен, вірогідно, могла зазнати в дитинстві психологічного чи фізичного насильства, що пізніше проявилось в її специфічних стосунках із чоловіками, ніби вона їм мстилася за минулі образи, зваблюючи їх, а потім — кидаючи без жалю.

Екстраполюючи дану інформацію на режисерське трактування Дзеффіреллі образу Кармен, можна з'ясувати ступінь збігу його пластично-хореографічного вирішення балетмейстером Е. Камборіо з психологічним портретом героїні. Епізод перший — поява Кармен і танець-пісня «Хабанера», за жанром — балада про любов, що стояла у витоків аргентинського танго. Режисер і балетмейстер вірно відтворили характер любовної гри Кармен із чоловіками, їх диявольського спокушання, а після досягнення мети — їх кидання без жалю. Але стилістика хабанери — прообразу танго, що вважалося хабанерою ХХ століття, передбачає контрастне поєднання м'яких вкрадливих рухів пантери зі стаккатними швидкими зупинками у різних позах і положеннях, як у змії під час нападу. Це допомогло би «розбити» деяку монотонність запропонованого пластично-хореографічного вирішення, зробити його більш чуттєвим, підступним, непередбачувано небезпечним для чоловіків, які все одно, мов метелики на вогонь, прагнуть наблизитися до Кармен, завоювати хоч на мить її прихильність. У першому епізоді духовна і тілесна сутності Кармен знаходяться в непримиренній опозиції.

Епізод другий — фрагмент «Сегидильї» та танець Кармен, який вона виконує під особисте «ла-ла». Він продовжує ланцюжок пісень-танців Кармен, започаткованих «Хабанерою». За драматургічною функцією музика сегидильї в цигансько-іспанському колориті та чуттєво-вишуканих інтонаціях допомагає створити героїні непереможний образ адресного зваблення. Образу Хозе у даному фрагменті не вистачає виразної пластики благального характеру з проханням не ошукати, надати обіцяне щастя. Танець Кармен для Хозе після її втечі з в'язниці за його допомогою за формою буцімто залишається зваблювальним. Хоча навіщо це їй, якщо вона вже досягла своєї мети? Вона

вільна! Справа у тому, що в очах Кармен Хозе — герой, який заради неї пішов на посадовий злочин. А це додає Хозе ореолу привабливості, а Кармен – певної дози адреналіну від думки про можливе серйозне покарання її обранця за порушення закону. Її душа починає потроху відтавати і у Кармен пробуджуються перші справжні почуття до чоловіка, якому вона намагається догодити танцем із кастаньєтами. Але у самий розпал танцю вривається звук труби — грають збір на вечірню повірку. І цей клич закону, обов'язку, честі на мить перемагає в душі Хозе поклик любові, уособленого в танці Кармен. У душі героїні відбувається психологічний злам: заради зустрічі з Хозе вона відмовилася від звичного оточення контрабандистів, а той хоче покинути її заради військового обов'язку, чого з нею раніше не відбувалося. Пластично партія Кармен вирішена експресивно, в характері розлюченої левиці, чого не можна сказати про партію Хозе, яка виглядає доволі статично. У даному епізоді в обох партіях краще застосувати засоби пантоміми — виразної сюжетної пластики, але з різною стилістикою. У Кармен — танцювальна пантоміма з різкими рухами, жестами, позами, що виражають її гнів, образу, розчарування, обман у своїх очікуваннях. У Хозе — ритмізована, ніби виправдовувальна пантоміма, яка врешті-решт закінчується застосуванням грубої сили по відношенню до Кармен.

У першій частині танцю «Ла-ла» між душевною і тілесною сутністю Кармен з'являються перші паростки гармонії, оскільки Хозе є героєм в її очах. У другій половині, після звуку труби і особливо після різкого відштовхування героїні, в її душі знову прокидається мстивість, не залишаючи по собі жодних натяків на м'яку жіночність.

Епізод третій — кульмінація і розв'язка на тлі музичної теми «Кориди». Кармен розчарувалася в Хозе навіть після примирення та проживання з ним в таборі контрабандистів. Тепер він для неї не герой, а звичайна людина зі своїми проблемами. У Кармен новий кумир – переможець, тореадор Ескамільо, який хоче присвятити обраниці свій небезпечний двобій з биком, назвавши перед глядачами кориди її ім'я. Сцена зустрічі Кармен і Хозе біля цирку, де

відбувається двобій, вирішена одноманітно та не завжди співпадає з драматичним звучанням музики. Це зовсім не означає, що під час трагічної розв'язки Хозе і Кармен повинні пританцьовувати дивертисментні зразки. Означену сцену краще вирішити у формі дієвого сюжетного танцю *pas d'action*, оскільки тут були б доречними драматичні рухи, позування, елементи протиборства у стилі фламенко й пасодобль. Наприклад, в танці пасодобль чоловік уособлює образ тореадора. Жінка представлена у трьох іпостасях: вона може бути красунею, яка надихає тореадора на бій, чи мулетою, з якою працює тореадор, чи навіть биком, вступаючи з чоловіком у двобій. Тут можливе застосування драматургії в контрастах на стику двох асоціативних прийомів. Із цирку доноситься урочистий марш та радісний спів хору, що означає перемогу Ескамільо над биком. На цьому музично-урочистому тлі перед цирком відбувається драматичне протистояння Хозе і Кармен, яке закінчується її фізичною поразкою — смертю. Однак духовна і тілесна сутності Кармен у прикінцевому епізоді опери спрямовані назустріч одна одній, що свідчить про їх гармонійне поєднання. Для сценічного вирішення цього складного психологічного завдання в сучасному інструментарії хореографа є чимало пластичних засобів виразності, спроможних візуалізувати означені асоціативні прийоми.

### Висновки.

1. Новаторські підходи Ж. Бізе при написанні «Кармен» полягають у створенні реалістичної психологічної драми, що вийшла за межі жанру комічної опери; у виборі нового типу головної героїні — передвісниці культу жіночих образів *femme fatale* доби декадансу.

2. В опері Ж. Бізе «Кармен» танець посідає важливе місце в пластичних характеристиках персонажів і є дієвим засобом розвитку сюжетної лінії твору на відміну від ілюстративності попередніх дивертисментних зразків.

3. Головна героїня опери належить до типу «екзотичних» персонажів, чия поява в театральному тематизмі стала провісником формування основоположних засад стилю модерн.

4. Пластичне вирішення знакових моментів сценічної комунікації Хозе (ритмізована пантоміма) і Кармен (танцювальна пантоміма) розкриває поступову еволюцію духовної і тілесної сутностей головної героїні від опозиції до гармонії.

**Перспективи подальших розвідок** в обраному ракурсі будуть спрямовані на вивчення сучасних режисерських підходів до персоніфікації рольових завдань виконавців масових хорових і балетних сцен, а також шляхів оновлення їх композиційно-архітектонічної побудови із залученням синтезованих засобів виразності, відповідних реаліям сьогодення.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Алфеевская, Г. С., 2004. *Кармен. Интонации и смыслы*. Москва: Композитор.
2. Востряков, А. А., 2007. Специфика вокальной партии и драматургические этапы развития образа Хозе в опере Ж. Бизе «Кармен». В кн.: *Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»*. Киев: Автограф, сс.42–91.
3. Касьянова, О. В., 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. Косилкин, М. Ю., 2017. «Кармен» Ж. Бизе: исполнительские интерпретации в контексте культуры. *Музыкальный театр*, 3, сс.120–127.
5. Купец, Л. А., 2013. «Кармен» Жоржо Бизе и культурные мифы XX века. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(19), сс.44–59.
6. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Метаморфози добре знайомого репертуару. Бизе. Оперні шедеври XX століття виборюють сцену століття XXI. У кн.: *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.144–147, 284.

#### References

1. Alfeevskaya, G. S., 2004. *Karmen. Intonatsii i smysly* [Carmen. intonations and meanings]. Moskva: Kompozitor.
2. Vostryakov, A. A., 2007. Spetsifika vokal'noi partii i dramaturgicheskie etapy razvitiya obraza Khoze v opere Zh. Bize «Karmen». In: *Obraz geroya v dramaturgii opernogo spektaklya: "Aida", "Karmen", "Loengrin"* [The specifics of the vocal part and the dramatic stages in the development of the image of Jose in the opera Carmen by G. Bizet]. Kiev: Avtograf, pp.42–91.
3. Kasianova, O. V., 2021. «Tanets semy pokryval» z dramy Oskara Uailda «Salomeia» v rezhyserskykh interpretatsiiakh doby modernu ["Dance of the Seven Veils" from Oscar Wilde's drama "Salome" in directorial interpretations of the modern era]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.117–132.
4. Kosilkin, M. Yu., 2017. «Karmen» Zh. Bize: ispolnitel'skie interpretatsii v kontekste kul'tury ["Carmen" by J. Bizet: performing interpretations in the context of culture]. *Muzykal'nyi teatr*, 3, pp.120–127.
5. Kupets, L. A., 2013. "Karmen" Zhorzho Bize i kul'turnye mify XX veka [Carmen by Georges Bizet and cultural myths of the 20th century]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(19), pp.44–59.
6. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Metamorfozy dobre znaiomoho repertuaru. Bize. Operni shedevry XX stolittia vyboriuiut stsenu stolittia XXI [Metamorphoses of a well-known repertoire. Bizet. Opera masterpieces of the 20th century win the stage of the 21st century]. In: *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori*. Kharkiv: Akta, pp.144–147, 284.

**OLENA KASYANOVA**

ORCID ID: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine,

Ph.D. in Art Studies,

Professor of Opera Training and Music Directing

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

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

## **PLASTIC SOLUTION OF THE MAIN HEROINE'S IMAGE IN J. BIZET'S OPERA "CARMEN"**

*The author of the article considered the peculiarities of the plastic interpretation of Carmen image in Bizet's opera in terms of the concept of "Soul and body: opposition or harmony?". The urgency of the study is due to the need to rethink the image of the protagonist in the new paradigm of theatrical art. The purpose of the study is to determine the stylistic features of the plastic solution of the image of the main character in the evolutionary development of the role-playing game. The author of the research applied the methodology based on an integrated approaches conditioned by the synthesis of the comparative method (innovative approaches of the composer to the opera), genre-stylistic method (specifics of dance in opera), analytical method (characteristic features of Carmen's image), interpretive method (plastic interpretation of the metamorphoses of the spiritual and physical principles of the protagonist). The scientific novelty lies in the delineation of significant changes in the relationship between the spiritual and the corporeal in the plastic communication of Jose and Carmen. J. Bizet's innovative approaches to the composition of the opera "Carmen" are clarified which consists in identifying the following points: the creation of a realistic psychological drama, its expansion beyond the genre of comic opera; choosing a new type of the main character, who acts as herald of female images cult in the decadence era. The author emphasizes the important place of dance in the plastic images of the main characters of the opera, its effectiveness in the development of the plot line of the work in contrast to the illustrative divertissement samples of previous operas. The "exotic" type of the main heroine is outlined, whose appearance in theatrical themes became an announcer of the formation of the fundamental beginnings of the Art Nouveau style. The symbolic moments of plastic communication between Jose (rhythmic pantomime) and Carmen (dance pantomime) prove the gradual evolution of the spiritual and physical essences of the main character from opposition to harmony. Prospects for further explorations in terms of compositional and architectural solutions of mass ballet scenes in accordance with modern realities are predicted.*

**Keywords:** Bizet's opera "Carmen", "exotic" character, dance-song, plastic interpretations, rhythmic pantomime.

*Стаття надійшла до редакції 10.12.2021 року.*

**СЕРГІЙ ВОРОБІЙОВ**

ORCID iD: 0000-0003-2317-5789

*творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії  
України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
serjvorob1994@gmail.com*

## **ВТІЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ «МАЙСЬКА НІЧ» ЗА ТВОРОМ М. ЛИСЕНКА У АВТОРСЬКОМУ РЕЖИСЕРСЬКОМУ МОДЕЛЮВАННІ**

*Розглянуто процес втілення українського класичного твору «Майська ніч» за М. Лисенком у авторському режисерському проєкті в реаліях сьогодення. Обґрунтовано актуальність дослідження, що потребує оптимізації космополітичної та національної складових у вихованні українського глядача. Окреслено мету дослідження, що полягає у визначенні режисерського концепту реалізації мистецького проєкту «Майська ніч» за твором М. Лисенка в контексті національної специфіки художніх образів. Здійснено художню реконструкцію обрядів ворожіння на вінках і русалій у контексті розкриття музичної драматургії твору. Визначено методологію дослідження, що полягає у комплексному підході із гармонійним поєднанням методів: жанрово-стилістичного (ідейно-тематичний контент режисерського втілення), експериментального моделювання (композиційно-архітектонічна побудова вистави), інтерпретаційного (авторські режисерські підходи у вирішенні національних образів персонажів). Окреслено наукову новизну, що полягає в історично-достовірній режисерській інтерпретації національних образів українців відповідно до їх культурних традицій, особливостей ментальності та психології різних соціальних груп населення. Виявлено жанрову приналежність авторського проєкту «Майська ніч» за М. Лисенком як лірико-комічну побутову оперу з елементами містицизму. Доведено реалізацію ідейно-тематичного задуму проєкту відповідно до основних архетипів української ментальності, що обґрунтовують логіку вчинків персонажів. Визначено композиційну побудову проєкту, що складається з двох дій та чотирьох картин з уособленням реального та фантастичного світу. Обґрунтовано архітектоніку проєкту відповідно до знакових у драматургічному вирішенні сцен, пов'язаних з народними традиціями та обрядами. Окреслено власні режисерські підходи в реалізації проєкту, їх прояви в автентичному вирішенні весняних обрядових дійств, у візуалізації реальних та фантастичних світів синтезуванням традиційного сценографічного оформлення з відеопроєкцією та спецефектами. Спрогнозовано перспективи подальших досліджень різножанрових трактувань твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» в театральній естетиці драматичного, музично-драматичного, музичного театрів.*

**Ключові слова:** український музичний театр, українська класична опера, мистецький проєкт «Майська ніч» за твором М. Лисенка, режисерські інтерпретації національних образів.

**Постановка проблеми...** Глобалізаційні процеси сучасності проникають у всі сфери життєдіяльності суспільства, впливаючи на трансформацію

музично-театральної, режисерської, сценографічної, виконавської мистецької практики, формуючи новий контент глядацького попиту. XXI століття позначилося широким розповсюдженням інформаційних технологій, що підсилило інтенсивність культурного обміну, зняло обмеження на реалізацію в Україні вистав з видатними зарубіжними музикантами, співаками, акторами, диригентами, художниками, режисерами та вплинуло на формування смаків театрального глядача. На сцені українського театру може йти музична вистава під керівництвом італійського режисера, запрошених солістів з Франції та Німеччини, а диригувати нею буде людина з іншого континенту. Окрім того, зарубіжні театральні колективи можуть виконувати твори на українську тематику, що підсилює зацікавленість вітчизняного глядача ознайомитися з іншим поглядом на історію нашої Батьківщини.

Доба цифрових технологій знімає обмеження не лише на участь режисерів, диригентів, сценографів, співаків-акторів у міжнародних мистецьких проєктах, а й з потенційного глядача. Сьогодні у нього є можливість подивитися онлайн ту чи іншу постановку в будь-якому театрі світу, припустимо, виставу Шекспірівського театру «Глобус» чи італійську оперу театру Ла Скала. Широкі можливості світової мережі інтернет спонукають сучасного глядача шукати більш видовищні вистави з активним використанням інноваційних арт-технологій, що є однією з провідних тенденцій сьогодення у розвитку зарубіжного музичного театру. У таких умовах постановникам вітчизняного класичного тематизму потрібно гармонійно поєднувати національні традиції із зарубіжними новаціями, враховуючи особливості менталітету, психології сприйняття творів мистецтва українським глядачем.

Євроінтеграційні театральні процеси та сучасна інформаційна доба вимагають від режисерів вистав утілювати їх з огляду на «швидке споживання» контенту глядачем, що веде до змін оригінального музичного та літературного тексту твору. На превеликий жаль, часто-густо такі версії зазнають змін історичних подій, часу і місця дії, скорочення ритуально-обрядових дійств, що



виконують певну драматургічну функцію у концептуальному вирішенні вистави. Видалення або купюризація важливих для розуміння твору звичаїв, традицій, обрядів, ментальних особливостей поведінки українців у суспільстві, родині в контексті певної епохи перетворюють оригінальну версію композиторського задуму на кардинально інший твір, який вже не відображає істинних, закладених автором проблем. Знецінення достовірного відображення культурних особливостей української нації впливають на просвітницьку, аксіологічну, виховну функції театру, які є одними з найголовніших у синтезі з розважально-дозвіллевим компонентом.

Оптимізація співвідношення національних традицій і зарубіжних новацій у постановці твору українського тематизму вимагає від режисера комплексного, міжгалузевого підходу до вирішення проблеми інтерпретації національних образів у авторському мистецькому проєкті «Майська ніч» за М. Лисенком.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Проблеми і протиріччя розвитку культури в світі, що глобалізується, аналіз процесів інтеграції окремих національних культур в єдину світову художню систему розглянули О. Данильян та О. Дзьобань (2017). Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів на розвиток художньої культури в Україні загалом, та музично-театрального мистецтва зокрема проаналізував В. Бабкін (2018). Архетипи української ментальності в контексті їх формування протягом століть у певному географічному, природно-кліматичному та соціокультурному середовищі досліджені О. Гордійчук (2018). Особливості ритуально-обрядових дійств, що знайшли своє відображення у творі М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена», окреслені В. Войтовичем (2002), О. Воропаєм (1958, 1966), Г. Лозко (2011). Специфіка створення художнього образу вистави засобами сценографічного мистецтва висвітлена Л. Санніковою (2016). Варіативність застосування інноваційних арт-технологій в художньому оформленні сценічного простору вистави окреслена в статті колективу авторів у складі М. Бобровської, Д. Галкіна, В. Самєвої (2013). Сучасні режисерські підходи до

вирішення пластичного і технологічного компонентів у втіленні вистав визначені Р. Никоненком (2021) та колективом авторів у складі К. Юдової-Романової, В. Стрельчук, Ю. Чубукової (2019). Режисерські підходи у вирішенні масових хорових сцен в опері окреслені О. Александровою (2013). Прийоми театралізації масових хорових сцен у музичних виставах з'ясовані Н. Михайловою (2012) та Ю. Мостовою (2003). Синтез ознак етнокультурного архетипу та оперно-академічних виконавських традицій, що визначає національно-стильову семантику хорових сцен у творах на українську тематику, розглянутий О. Летичевською (2018). Особливості створення колоритних художніх образів персонажів у масових хореографічних сценах окреслені О. Бойко (2018) та О. Шабельською (2013).

Аналіз наукового доробку з обраної проблематики дозволяє констатувати відсутність комплексного дослідження сучасних режисерських інтерпретацій музично-театральних творів на українську тематику, враховуючи синтез усіх компонентів художньо-цілісного видовища.

Аналітичним підґрунтям дослідження стали клавір опери М. Лисенка «Утоплена» (1956) та попередні статті автора, в яких розкриваються особливості створення національних образів в українській опері в контексті ментальних, психологічних, соціальних, вікових, статевих особливостей персонажів (Воробйов, 2020) та проведений режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору М. Лисенка «Утоплена» від першої прем'єри до сьогодення (Воробйов, 2021).

**Мета дослідження** — визначити режисерський концепт реалізації мистецького проєкту «Майська ніч» за твором М. Лисенка в контексті національної специфіки художніх образів.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути особливості ідейно-тематичного контенту режисерського втілення проєкту на національну тематику крізь призму архетипів української ментальності відповідно до вимог і можливостей музичного театру сьогодення;

2) з'ясувати композиційну-архітектонічну побудову вистави як авторського вирішення проєкту;

3) визначити режисерські підходи в реалізації власної моделі проєкту «Майська ніч» за твором М. Лисенка в контексті національної специфіки художніх образів.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** У другій статті автора дослідження (Воробйов, 2021) були проаналізовані три редакції твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» (інші назви «Майська ніч», «Утоплена»), втілені в контексті театральної естетики драматичного, музично-драматичного та музичного театрів. За основу концептуального бачення творчого мистецького проєкту автор дослідження обрав музичну виставу «Майська ніч», яка останнім часом є більш затребуваною глядачем та надає постановнику можливості застосування широкого спектру режисерських підходів, прийомів, ідей, синтезуючи традиції та новації різних засобів виразності. За композиторським задумом жанр твору позначений як лірико-фантастична опера. За задумом режисера-постановника «Майська ніч» за твором М. Лисенка жанр вистави визначений як лірико-комічна побутова опера з елементами містицизму. Назва проєкту «Майська ніч» обґрунтована більш широким розумінням слова «май», що означає не тільки назву місяця у деяких країнах (в Україні — травень), але й «зелень», та пов'язаний з весняним циклом зелених свят (Воропай, 1958).

Постановка мистецького проєкту «Майська ніч» за твором М. Лисенка ґрунтується на концепції зробити виставу українського тематизму сучасною, конкурентоспроможною, з гармонійним поєднанням вітчизняних традицій та зарубіжних новацій у відображенні історично-достовірних особливостей життя і побуту українського народу відповідно до його менталітету.

Реалізація проєкту на національну тематику в автентичній стилістиці потребує переосмислення українського класичного музичного твору в реаліях сьогодення. Це спонукає необхідність глибокого розуміння особливостей режисерських підходів у поєднанні відображення історично-достовірного

середовища та образів персонажів з можливостями інноваційних арт-технологій у зображенні реального та фантастичного світів, що мають місце у виставі.

В сюжеті відображено історію молодих закоханих людей — спритного козака-авантюриста Левка Макогоненка та найвродливішої дівчини у селі Ганни Петриченко, які мають намір одружитися. Проте їх бажання суперечить егоїстичній волі батька, який сам поклав око на обраницю сина: «... прикинувся глухим, ніби не чує, ще і лає» (Лисенко, клавір, 1956, с. 15). Образи спритних козаків-авантюристів досить розповсюджені в українській культурі, подібні персонажі уособлювали: Карась і Андрій з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Кривонос з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», Вакула з опери «Ніч перед Різдвом» М. Лисенка за однойменною повістю М. Гоголя, Еней з опери «Енеїда» М. Лисенка за мотивами однойменної поеми І. Котляревського, Кармалюк з опер «Кармалюк» В. Йориша, В. Костенка, К. Стеценка, які називали себе «вільними козаками».

Батько Левка (Явтух Макогоненко) — старий козак та голова села, сам хоче одружитися на вродливій Ганні: «Ні, щоб вражому Левкові поступивсь тобою! Нічого не буде, поки я тут головою» (Лисенко, клавір, 1956, с. 21). Його характер егоїстичний, непростий, навіть диктаторський, адже він звик верховодити усіма: «... потому – неабияке і начальство, а голова!» (Лисенко, клавір, 1956, с. 22). Образи батьків, що противилися шлюбу молодих людей, створені персонажами: батьком Оксани з опери «Ніч перед Різдвом» М. Лисенка, матір'ю Наталки з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка за однойменною п'єсою І. Котляревського, батьком Катерини з опери «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Шевченка.

Старий Явтух дружини не має, тому взяв у служниці собі Горпину, жінку-одиначку без посагу, яка втратила чоловіка на війні: «... сиротою зроста, сиротою і в люди пішла... взяли чоловіка у москалі, а там убито його...» (Лисенко, клавір, 1956, с. 18). Про важку долю жінок розповідають такі персонажі, як: Катерина з опери М. Аркаса «Катерина», мати з опери

М. Лисенка «Наталка Полтавка», Ганна з опери М. Вериківського «Наймичка» за однойменною поемою Т. Шевченка.

Горпина, дізнавшись про бажання старого Явтуха одружитися з молодою дівчиною Ганною, просить Писаря підробити лист комісара, який зобов'яже голову села одружити Левка з Ганною: «... напишемо все сіє на папері мудро і красно...» (Лисенко, клавір, 1956, с. 24). Проблему наміру одруження старих чоловіків на молодих дівчатах розкривають сюжетні події опер К. Данькевича «Назар Стодоля» за однойменною п'єсою Т. Шевченка та Г. Козаченка «Пан сотник» за поемою «Сотник» Т. Шевченка. У першій опері Хома, заможний сотник, прагнучи ще більшого достатку, намагається вмовити свою доньку Галю вийти заміж за багатого літнього чигиринського полковника Молочая. У другій опері старий сотник сватається до своєї вихованки Насті, яка бачить в ньому лише свого опікуна.

Головний герой Левко збирає і очолює ватагу з хлопців для протистояння батькові: «От так батько! Постривай же, старий хрину! Зараз бешкета ушкварим, буде не до сону!» (Лисенко, клавір, 1956, с. 21). Після бешкетувань Левко біжить на околицю села до старого будинку, де й засинає. Левку уві сні з'являється фантастично-містична істота Панночка з русалками, просить допомоги та обіцяє вирішити його проблему: «Знайди мені ту мачуху... дай пораду моему жалю... спасибі, спасибі я вільна рибчина... з листа твоя доля тобі усміхнеться...» (Лисенко, клавір, 1956, сс. 36–37). Фантастичний світ русалок висвітлюється в операх: М. Леонтовича «На русалчин великдень» за однойменною казкою Б. Грінченка, О. Даргомижського «Русалка» за драмою О. Пушкіна, М. Римського-Корсакова за мотивами однойменної повісті М. Гоголя «Майська ніч». Сюжет першої опери розповідає, як молодий козак, відбившись від свого війська, натрапив у «русалчині луки», де тільки за допомогою шостої русалки Лукії спасає своє життя. Сюжет другої опери розповідає, як донька мельника Наташа втопилася у ставку, будучи вагітною від коханого Князя, бо той взяв за жінку дівчину зі знатного роду. Утоплена стала царицею русалок та послала свою доньку на берег, щоб хитрістю і ласкою

заманити князя у воду. Сюжет третьої опери подібний до твору М. Лисенка, оскільки обидва ґрунтуються на повісті М. Гоголя «Майська ніч» й розповідають про утоплену Панночку, яка шукає серед русалок свою кривдницю-мачуху. У творі М. Лисенка «Майська ніч» Левко, прокинувшись, знаходить у руці лист-наказ комісара, який зобов'язує Голову села одружити молодих: «наказується тобі зараз же одружити твого сина, Левка Макогоненка з Ганною Петриченковою» (Лисенко, клавір, 1956, с. 38).

Основна тема вистави порушує проблему батьківської заборони на шлюб закоханих Левка та Ганни, що за традиціями часу і місця дії у творі — початок ХІХ століття, невеличке село у Наддніпрянщині, вважалося обов'язковим для виконання молодим поколінням. Згідно з ментальними традиціями роль батька в українській сім'ї початку ХІХ століття зазвичай обмежувалася функцією покарання у виховному процесі. Виступаючи дисциплінуючим фактором виховання, годувальник-батько сприймався дитиною значною мірою відчужено. Окрім того, батьки у свідомості українців завжди були «іконами», без дозволу яких діти не сміли навіть приступити до роботи. Неповага до батьків була ледве чи не смертним гріхом, а про весілля без батьківської згоди молоді люди навіть подумати не могли. Діти мусили, скоряючись силі, слухатися, але внутрішньо вони завжди протестували, прагнули вирватися з-під батьківської влади. Подібні проблеми підіймаються у багатьох сюжетах на національну тематику та уособлюються протиріччями між батьками та дітьми головними персонажами таких відомих творів як: «Тарас Бульба» М. Гоголя (Андрій — Тарас), «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького (батько Омелько, мати Маруся — старший син Карпо та його дружина Мотря), «Катерина» Т. Шевченка (батько, мати — Катерина).

Ідея твору, ядро авторського задуму проєкту — це вічна істина, яка існує в будь-які часи та полягає у непереможній силі любові. Висвітлюється дана ідея у багатьох п'єсах української та світової класики, таких як: «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Шалений день, або Весілля Фігаро» П. Бомарше, «Наталка Полтавка» І. Котляревського та інші. Головні герої твору М. Лисенка

«Майська ніч» — Левко та Ганна закохані один в одного, а любовні стосунки молодих людей підпорядковувалися національним традиціям та мали свою обрядовість. У центрі любовних відносин в українців завжди стояло весілля. Втім, окрім самого весілля, з давніх часів існували передвесільні обряди: залицяння, сватання, заручини. Бажання і вибір молодих людей загалом не враховувалися старшим поколінням, всі важливі рішення щодо обрання пари ухвалювали за них батьки.

Традиційними локаціями, де знайомились молоді люди, були місця праці та вечорниці. Під час вечорниць у молоді було багато розваг: музики, співу, танців, обрядів, ігор, веселощів тощо. До участі у вечорницях допускалися тільки парубки та дівчата, одружені молоді пари не мали права там перебувати. Функціональне призначення таких заходів передбачало знайомство, пошук та утворення майбутніх сімейних пар.

Основний конфлікт драматургії твору виникає між Левком і батьком з приводу небажання останнього з меркантильних міркувань благословити молодих на шлюб. У народній обрядовості дана подія називалася змовинами. Спочатку діти домовлялись про шлюб один з одним, потім – зі своїми батьками, і вже пізніше старше покоління окремо зустрічалося з майбутніми родичами. При змовинах обов'язково враховувалась думка громади. Односельці, друзі, знайомі, дівчата, парубки могли впливати на рішення змовин. Загалом змовини мали усну форму, проте існували випадки й письмової, що пізніше склало підґрунтя сучасної юридичної шлюбної угоди. В останній сцені вистави Левко, допомігши Панночці, отримує за її сприяння лист-наказ комісара, що зобов'язує голову села — батька парубка одружити молодих.

Надзавдання вистави — сформувати та утвердити у свідомості глядача ідею про спроможність людини подолати будь-які перешкоди заради любові. Це надзавдання проявляється через втілену характеристику образу Левка та розкривається на співставленні архетипів українців (Гордійчук, 2018) з подіями сюжету. Архетип землі, що розкриває у сюжеті твору колективну селянську спроможність гуртуватись заради вирішення спільних проблем, проявляється в

організації Левком ватаги хлопців для протидії батьку, оскільки парубок не в змозі протистояти тому сам на сам. Архетип особистої свободи проявляється як сила несприйняття сином меркантильного батьківського диктату, прагнення одружитися з коханою, проявивши власну ініціативу. Архетип долі зумовлює головного героя вирішувати проблеми на емоційному рівні в екстремальних умовах, бо відчуття боротьби за власне щастя з коханою сильніше застарілих традицій, які іноді використовуються старшим поколінням в особистих цілях. Архетип домінування минулого над майбутнім проявляється у розповіді Левка Ганні легенди про Панночку, яку він міфологізує, ідеалізує та бачить під час сну у вигляді містичної істоти в оточенні русалок. Архетип рівності усіх членів громади, що уособлює малу батьківщину, проявляється у необхідності супротиву молодих людей егоїстичній волі батька — представника влади села, який повинен дбайливо й рівноцінно опікуватися всіма односельцями та членами родини. У творі влада зосереджена у руках батька, голови села Явтуха Макогоненка, який використовує її у власних меркантильних інтересах.

За задумом проекту його композиційна побудова передбачає дві дії з чотирма картинами. До першої дії з умовною назвою «Життя вечірнього села» належать дві картини: «Сільська околиця» та «У хаті голови села», в яких розкриваються особливості життя і побуту українців під час старослов'янського весняного календарного свята, що уособлювало різноманітні традиції, обряди та мало кілька назв: Русалії (Войтович, 2002), Зелений тиждень (Воропай, 1966), Русальна неділя (Войтович, 2002), Русалчин тиждень (Воропай, 1966).

Русалії є знаком завершення весняних днів та приходом літа. З сивої давнини це свято передувало розквіту лісів, гаїв, бурхливому росту зелені з приходом літа. Зелений тиждень був розповсюджений у східних слов'ян повсюдно та знаменував свята на честь бога Сонця. Період русальної неділі в українців припадав на період з четверга сьомої неділі після Пасхи по вівторок восьмої. Б. Рибаків (Войтович, 2002) зазначав, що свято несе в собі аграрне



начало, яке пов'язувалось з родючістю землі, появою першої зелені та замовлення гарної плодючості.

Перша картина з умовною назвою «Сільська околиця» починається хором дівчат «Ой, зав'ю вінки». Це перша частина обряду «Русальні вінки», в якому, за авторським задумом, дівчата готуються до ворожіння на вінках. Вінок, зазвичай, сприймається у народній традиції як найкращий головний убір дівчини. Вінок уособлював символ краси і чистоти, означав, що дівчина незаймана, не втратила честь. Молодицям, заміжнім жінкам не дозволялося носити вінки. Якщо дівчина втрачала честь і була незаміжньою, вона також не мала права носити вінок. Водночас дівочі вінки запліталися з метою оберегів від нечисті, потойбічних та містичних сил, що обрядово пов'язані з Русальчиним тижнем. За народними традиціями такі вінки виплітали з живих квітів, гілок дерев, пташиного пір'я, металевих пелюсток, вони мали назву «чільці». Щоб захистити себе у зелений тиждень від потойбічних сил та русалок, дівчата повинні були носити вінки, не знімаючи. Збирати чарівне зілля для вінка дівчата повинні були до роси, що обґрунтовує використання дії у травневу ніч. Проекція, створена завдяки арт-технологіям, за режисерським рішенням використовується під час усієї вистави. Вона виконує ілюстративну, декоративну, містичну, персоніфіковану функції. У першій картині «Околиця села», сценографія підкреслена декоративною функцією проекції з появою першої зелені весною: мерехтіння листя, трави, комах, поява перших зірок на небі.

Під час сцени зустрічі та розмови закоханих Левка і Ганни дівчина дарує вінок своєму хлопцю. За народною обрядовістю дівчата дарували парубкам свої вінки у знак любовної симпатії, довіри та символічно натякали на весілля. Ганна, знявши свій вінок саме у Русалії, ніби знаково знаменує появу у сценічному дійстві потойбічних сил, русалок та Панночки.

Сцена дівчат з Калеником уособлює другу частину обряду «Русальних вінків». Дівчата очікують, що вінки знайдуть їх обранці, а ті зібрав сільський п'яничка дід Каленик, який за задумом автора проєкту, перетворює романтичні

сподівання на комічну розв'язку. За народною обрядовістю зелених свят вінки дівчата повинні були залишати русалкам на деревах, огорожах, кидати у воду. Вінки, що залишалися на воді та деревах, збиралися парубками, як уособлення знаку долі, симпатії. Для посилення кумедності сцени дівчат з гаданням на вінках авторським рішенням була додана проекція, що уособлює персоніфіковану функцію. Відеоряд відображає романтичні думки та мрії дівчат про очікувану зустріч з гарними парубками, про їх майбутнє весілля, створення сім'ї, дітей, а в реальності вінки дісталися п'яничці діду Каленику.

Роковою для долі Левка стає неочікувана новина про бажання батька вкрасти його щастя, самому одружитися з Ганною. Під час сцени з батьком Левко втрачає подарований коханою вінок — оберіг від русалок, а розсерджений старий ламає його, ніби знищуючи своїми руками долю дітей. Ця подія зумовлює зустріч Левка з потойбічними містичними силами: Панночкою та русалками у другій дії.

Друга дія з умовною назвою «Біля ставу» також має дві картини (далі третя та четверта): «Сон Левка» і «Пробудження». У цій дії сполучаються фантастично-містичні сцени спілкування Левка уві сні з русалками та реальним світом після його пробудження.

Третя картина «Сон Левка» відображає зустріч парубка з русалками. За авторським рішенням показ містично-фантастичного начала підсилюється проекцією загадкового ставка, появи русалок, гойдання водяних хвиль, переливів світла.

У четвертій картині вистави «Пробудження», за авторським рішенням, окрім листа-наказу комісара, Левко знаходить у руках неушкоджений вінок, подарований коханою, як символ вдячності Панночки, оберіг від злих сил, повернення доленосного зв'язку з Ганною. Використання проекції у фінальній сцені відображає появу перших сонячних промінців, відблискування першої роси на листі зелені. Загальна атмосфера передає радісну подію отримання Левком довгоочікуваного батьківського дозволу на шлюб.

Важливість використання історично-достовірної обрядовості у полотні архітектоніки твору М. Лисенка обґрунтоване показом ментальної специфіки українців. Експозиція вистави висвітлює завершеність аграрного обряду та повернення ввечері дівчат і хлопців у село для відпочинку. Наступна сценічна дія втілює гуляння, залицання парубків до дівчат, саме з цієї сцени ми дізнаємося про намір Левка відшукати Ганну та поговорити з нею. Після розмови головних героїв починається зав'язка з окресленням головного конфлікту, адже Ганна дізналася, що Левко не отримав дозвіл батька на шлюб. За сценічною дією вистави для неї це неприємна новина, проте за авторським рішенням дівчина змінює тему, щоб ще якийсь час помріяти зі своїм коханим про можливість сімейного щастя. Розвиток дії знаменує супротив Левка батьківській волі. Неочікувана новина про намір батька одружитися на коханій дівчині спричиняє злам характеру головного героя з ліричного на авантюрний. Авторське рішення сценічної дії сповнене парубоцьким бешкетом, організатором якого став Левко з хлопцями. Кульмінаційна частина, де він вирішує проблему Панночки і знаходить серед русалок кривдницю-мачуху, несе в собі зіткнення реального та містичного компонентів сценічного дійства. Авторським рішенням підкреслений містичний елемент образу русалок, що проявився в їх специфічному потойбічному вбранні з подовженими рукавами сорочок, вінками з водяних лілій, розплетеному довгому болотного кольору волоссі. Сценічна дія розв'язки вистави, що увінчує згоду батька на шлюб Левка і Ганни, розроблена з акцентуванням комічності акторської гри, обумовленої неочікуваною зміною дій голови села, вимушеного підкоритися комісарській волі. Усі компоненти композиційно-архітектонічного втілення вистави відповідають авторському задуму проєкта і обумовлюють художню цілісність видовища.

### **Висновки.**

1. Мистецький проєкт «Майська ніч» за твором М. Лисенка вирішений у жанровій стилістиці лірико-комічної побутової опери з елементами містицизму. Ідейно-тематичний задум проєкту реалізований відповідно до основних

архетипів української ментальності, а саме: архетипів землі, особистої свободи, долі, домінування минулого над майбутнім, рівності усіх членів громади, що обґрунтовують логіку вчинків персонажів твору.

2. Композиційна побудова проєкту складається з двох дій та чотирьох картин, які уособлюють реальний та фантастичний світи, вирішені в оперній виставі аріями, ансамблями, хорами, розгорнутими масовими обрядовими і танцювальними сценами. Архітектоніка проєкту розкривається у знакових за драматургічним вирішенням сценах, тісно пов'язаних з народними традиціями і обрядами.

3. Специфічними режисерськими підходами в реалізації авторського мистецького проєкту стали: автентичне вирішення обрядових дійств весняного циклу календарних свят та візуалізація реального і фантастичного світів у сполученні традиційного сценографічного оформлення з відеопроєкцією та спецефектами.

**Перспективи подальших розвідок...** Можливість режисерських трактувань твору М. Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» в естетиці драматичного, музично-драматичного, музичного театрів надає широкий простір його різновекторним утіленням. Вирішення твору М. Лисенка в будь-якій жанровій стилістиці потребує подальших ґрунтовних досліджень української психології, менталітету, особливостей культури і традицій задля створення цілісних історично-достовірних національних образів.

### Список використаної літератури та джерел

1. Александрова, Е., 2013. *Режиссер работает с хором. XX век*. Москва: Культурная революция.
2. Бабкін, В., 2018. Глобалізаційні культурні процеси та їх вплив на функціональне призначення національної культури. *Мистецтвознавчі записки*, 33. Київ, сс.55–62.
3. Бобровская, Д., Галкин, Д. и Самеева, В., 2013. Новые информационные технологии в современной сценографии. *Гуманитарная информатика*, 7, сс.93–105.
4. Бойко, О., 2018. *Художній образ в українському народно-сценічному танці*: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К.
5. Войтович, В., 2002. Русальчин тиждень. У кн.: *Українська міфологія*. Київ: Либідь, с.450.
6. Воробйов, С., 2020. Національний образ в українській опері: науковий аспект режисерських інтерпретацій. *Українське музикознавство*, 46, сс.18–29.
7. Воробйов, С., 2021. Режисерський аналіз еволюційних модифікацій твору Миколи Лисенка «Утоплена». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3-4(52-53), сс.224–238.

8. Воропай, О., 1958. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис у 2 т. Т. 1.* Мюнхен: Українське видавництво.
9. Воропай, О., 1966. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис у 2 т. Т. 2.* Мюнхен: Українське видавництво.
10. Гордійчук, О., 2018. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 1(84), сс.15–19.
11. Данильян, О. та Дзьобань, О., 2017. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*, 2, сс.29–41.
12. Летичевська, О., 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. Венедиктова*: монографія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
13. Лисенко, М., 1956. Утоплена: клавір. У кн.: *Зібрання творів у 20 т. Т. 5.* Київ: Мистецтво.
14. Лозко, Г., 2011. *Українське народознавство*. 5-те вид. Тернопіль: Мандрівець.
15. Михайлова, Н., 2012. *Трансформація ролі функції хору у музичній виставі(на прикладі театральної практики останньої третини ХХ –початку ХХІ століть)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
16. Мостова, Ю., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
17. Никоненко, Р., 2021. *Пластична режисура в українському театральному мистецтві кінця ХХ –початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
18. Санникова, Л., 2016. *Художественный образ в сценографии*. Санкт-Петербург: Лань., Планета музики.
19. Шабельська, О., 2013. Роль танцювальності в музичній драматургії опер Миколи Лисенка (на прикладі опери «Утоплена»). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 106, сс.442–455.
20. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 2(1), сс.52–72.

#### References

1. Aleksandrova, E., 2013. *Rezhisser rabotaet s khorom. XX vek* [The director works with the choir. 20th century]. Moskva: Kul'turnaya revolyutsiya.
2. Babkin, V., 2018. Hlobalizatsiini kulturni protsesy ta yikh vplyv na funktsionalne pryznachennia natsionalnoi kultury [Globalization cultural processes and their impact on the functional purpose of national culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33. Kyiv, pp.55–62.
3. Bobrovskaya, D., Galkin, D. and Sameeva, V., 2013. Novye informatsionnye tekhnologii v sovremennoi stsenografii [New information technologies in modern scenography]. *Gumanitarnaya informatika*, 7, pp.93–105.
4. Boiko, O., 2018. *Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi: monohrafiia* [Artistic image in the Ukrainian folk-stage dance: monograph]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K.
5. Voitovych, V., 2002. Rusalchyn tyzhden. In: *Ukrainska mifolohiia* [Ukrainian mythology]. Kyiv: Lybid, p.450.
6. Vorobiov, S., 2020. Natsionalnyi obraz v ukrainskii operi: naukovyi aspekt rezhyserskykh interpretatsii [The national image in Ukrainian opera: the scientific aspect of directorial interpretations]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.18–29.
7. Vorobiov, S., 2021. Rezhyserskyi analiz evoliutsiinykh modyfikatsii tvoriv Mykoly Lysenka "Utoplenna" [Director's analysis of evolutionary modifications of Mykola Lysenko's work

"Drowned"]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.224–238.

8. Voropai, O., 1958. *Zvychai nashoho narodu. Ethnografichniy narys u 2 t. T. 1* [Customs of our people. Ethnographic essay in 2 volumes. Vol. 1]. Miunkhen: Ukrainske vydavnytstvo.

9. Voropai, O., 1958. *Zvychai nashoho narodu. Ethnografichniy narys u 2 t. T. 1* [Customs of our people. Ethnographic essay in 2 volumes. Vol. 2]. Miunkhen: Ukrainske vydavnytstvo.

10. Hordiichuk, O., 2018. *Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti: sotsialno-filosofskyi analiz* [Archetypes of the Ukrainian mentality: socio-philosophical analysis]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 1(84), pp.15–19.

11. Danylian, O. and Dzoban, O., 2017. *Hlobalizatsiia kultury: protyrichchia ta tendentsii rozvytku* [Globalization of culture: contradictions and trends]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Yurydychna akademiia Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho"*, 2, pp.29–41.

12. Letychevska, O., 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. Venedyktova: monohrafiia* [Choral performance in an opera performance: the work of L. Venediktov: monograph]. Kyiv: Instytut mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. T. Rylskoho.

13. Lysenko, M., 1956. *Utoplenu: klavir*. In: *Zibrannia tvoriv u 20 t. T. 5* [Collection of works in 20 volumes. Vol. 5]. Kyiv: Mystetstvo.

14. Lozko, H., 2011. *Ukrainske narodoznavstvo* [Ukrainian ethnography]. 5th ed. Ternopil: Mandrivets.

15. Mykhailova, N., 2012. *Transformation of the role function of the choir in a musical performance (on the example of theatrical practice of the last third of the 20th – early 21st centuries)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

16. Mostova, Yu., 2003. *Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv State Academy of Culture.

17. Nykonenko, R., 2021. *Plastic directing in the Ukrainian theatrical art of the end of the 21st – the beginning of the 21st century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.

18. Sannikova, L., 2016. *Khudozhestvennyi obraz v stsenografii* [Artistic image in scenography: study guide]. Sankt-Peterburg: Lan'., Planeta muzyki.

19. Shabelska, O., 2013. *Rol tantsiuvalnosti v muzychnii dramaturhii oper Mykoly Lysenka (na prykladi opery «Utoplenu»)* [The role of dance in the musical drama of Mykola Lysenko's operas (on the example of the opera "Drowned")]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. 106, pp.442–455.

20. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. *Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnologii u stsenichnomu mystetstvi* [Directing innovations in the use of technical means and technologies in the performing arts]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 2(1), pp.52–72.

**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 Academy of Music of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)*

*serjvorob1994@gmail.com*

## **IMPLEMENTATION OF ART PROJECT "MAY NIGHT" BY M. LYSENKO IN AUTHOR'S DIRECTING DESIGN**

*The author explores the process of embodiment of the Ukrainian classic work "May Night" by M. Lysenko in the author's director's project in the realities of today. The relevance of the study is*

*to begin the process of optimizing the cosmopolitan and national components in the education of the Ukrainian audience. The purpose of the study is to determine the director's concept of the art project "May Night" by M. Lysenko in the context of national specifics of artistic images. It was possible to carry out an artistic reconstruction of the rites of divination on wreaths and mermaids in the context of revealing the idea of musical drama of the work. The research methodology is determined by the need for an integrated approach, which harmoniously combines the following methods: genre-stylistic (ideological and thematic content of the director's embodiment), experimental modeling (compositional-architectural construction of the play), interpretive (author's directorial approaches to national characters). Scientific novelty lies in the historically reliable director's interpretation of national images of Ukrainians in accordance with their cultural traditions, mentalities and psychology of different social groups. The author substantiated the genre affiliation of the author's project "May Night" by M. Lysenko as a lyrical-comic domestic opera with elements of mysticism. The realization of the ideological and thematic idea of the project is carried out in accordance with the main archetypes of the Ukrainian mentality, which substantiate the logic of the actions of the characters. The compositional construction of the project consists of two acts and four scenes embodying the real and fantasy world. The Architectonics of the project is substantiated in accordance with the iconic scenes in the dramatic solution of the director's concept, closely related to folk traditions and rituals. Their own directorial approaches in the project implementation, their manifestations in the authentic solution of spring rituals, in the visualization of real and fantastic worlds by synthesizing traditional scenographic design with video projection and special effects are outlined. Prospects for further research of various genres of interpretations of M. Lysenko's work "May Night, or Drowned" in the theatrical aesthetics of dramatic, musical-dramatic, musical theaters are predicted.*

**Keywords:** *Ukrainian Musical Theater, Ukrainian Classical Opera, art project "May Night" by M. Lysenko, director's interpretations of national features.*

*Стаття надійшла до редакції 08.12.2021 року.*

**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*

**РЕЖИСЕРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ  
ОПЕРИ БЕЛИ БАРТОКА «ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА»:  
КОМПОЗИЦІЙНО-СЦЕНІЧНИЙ АСПЕКТ**

*Розглянуто основні режисерські аспекти ідейно-тематичного аналізу опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», що лягли в основу концепції вистави, здійсненої здобувачем. Окреслено композиційні особливості реалізованого спектаклю у порівнянні із композиторським задумом. Описано особливості режисерської інтерпретації опери доби модерну в умовах постмодерністської естетики, що спираються на різні методологічні підходи, зокрема аналітичний, комунікативний та структурно-системний методи. Проаналізовано фактори, що викликають явище аб'юзу у відносинах людей. Наведено варіанти тригерів, які можуть спровокувати насильницьке існування партнерів у сучасному суспільстві. Обґрунтовано потребу у введенні до традиційної композиції опери Б. Бартока другої частини-рефлексії з фахівцем-психологом задля повернення уваги до проблеми насилля у відносинах та бажанням спонукати суспільство до діалогу на дану тематику. Означено моменти трактування музично-театральних творів вищенаведеного естетичного спрямування. Запропоновано кут зору автора на проблему насилля, де жертва, у зв'язку із набутим негативним досвідом, сама перетворюється у аб'юзера. Показано, як сенси, пов'язані з проблематикою вистави, реалізовані у візуальних компонентах: сценографії, костюмах, мізансценах та пластично-пантомімічному втіленні. Проведено паралелі між сценічною реалізацією аб'юзивних стосунків у постановці опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» та реаліями сьогодення. Виокремлено основні маркери поведінки аб'юзерів та нездорових відносин. З'ясовано вектори розгляду причинно-наслідкових зв'язків появи такого роду стосунків задля розуміння режисерами нюансів поведінки аб'юзерів та жертв насилля. Розглянуто режисерське втілення оперного твору доби модерну з чітко окресленими характерними ознаками часу і місця дії в умовах театральної постмодерністської течії. Визначено специфіку режисерського трактування опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в авторському мистецькому проєкті. Змодельовано перспективу для подальших наукових досліджень проблеми аб'юзу та її висвітлення на театральних підмостках.*

***Ключові слова:** музичний театр, опера Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», режисерські інтерпретації аб'юзивних стосунків, сценографія, мізансцена, пластично-пантомімічні втілення.*

**Постановка проблеми...** Тема психологічного насилля досі має певний відтінок табуйованості в українському суспільстві. Особливо це стосується насильства в сім'ї чи в особистісних відносинах. Саме тому так важливо



підіймати цю проблему сьогодні, аналізуючи трансформацію теми аб'юзу порівняно із попередніми часовими періодами. Проблема аб'юзу сьогодні притаманна для більшості країн. Відношення до цього питання, звичайно, може кардинально відрізнятись у різних регіонах, що пов'язано з ментальними та національними особливостями. Однак, знівелювати потребу говорити про насилля у відносинах нині неможливо. У зв'язку з такою уніфікацією музично-театрального твору виникає потреба нового усвідомлення авторської партитури твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного до тексту та музики.

Останнім часом у сучасній українській термінології активно поширилося вживання термінів «аб'юз» та «аб'юзер», які використовуються для позначення проявів насильства, зокрема домашнього. Аб'юзивні стосунки (від англ. «*abusive relationships*» — залежні, принизливі відносини) — це відносини, де одна особа порушує власні кордони іншої, принижує, допускає жорстокість у спілкуванні й діях з метою придушення волі жертви. Це взаємини між «тираном» і «жертвою», що супроводжуються постійними маніпуляціями за допомогою грошей, шантажу, погроз і фізичної агресії, а також моральним знуцанням з боку агресора (Smullens, 2021). Аб'юзивні відносини є базисом домашнього насильства, однак можуть бути присутніми не лише в сімейному колі, а і в будь-яких інших різновидах міжособистісних зв'язків.

Питання насилля у відносинах знайшло широке висвітлення в психології та у сучасному кінематографі, зокрема на стрімінгових сервісах як *Netflix*, *HBO*, *Apple TV* та ін. Існують навіть театральні постановки, які підіймають означену проблему, однак їх кількість досить обмежена. Екстраполюючи результати психологічних досліджень явища аб'юзу на оперну виставу Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода», можна визначити особливості інтерпретації його проявів у театральному мистецтві.

Наявний інтерес до нових режисерських трактувань оперної вистави у контексті естетики постмодернізму з переносом часу і місця дії в сьогодення дає

можливість розгляду соціального контексту як ключового в сучасних реаліях існування суспільства, що актуалізує обрану тематику.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** У наукових працях, які висвітлюють явище аб'юзу у сучасному суспільстві, можна знайти різні варіанти трактування цього поняття. К. Брауном (Brown, 2019) та С. Смаленсоном (Smullens, 2021) аб'юз розглядається як тип емоційного зловживання, який чинить тривалий виснажливий вплив на самооцінку жінки, що, у свою чергу, зменшує її здатність подолати жорстоке насильство. Але варто зауважити, що в позиції жертви можуть виступати не тільки жінки, а й чоловіки. Звичайно, в більшій кількості випадків від аб'юзивних відносин потерпають саме жінки, але факти потерпання чоловічої аудиторії від насильницького впливу жінок також зафіксовані.

Термін іншомовного походження «аб'юз» міцно закріпився в українському лексиконі та набув широкого вжитку в психологічній практиці, ЗМІ, мас-медіа і соціальних мережах. Незважаючи на те, що деякі дослідники вважають аб'юз проявом емоційного або психологічного насильства, варто наголосити, що всі форми домашнього насильства взаємопов'язані один із одним. Вагоме значення для розуміння домашнього насильства має усвідомлення того, що аб'юз не зупиняється, а продовжує зростати по спіралі, з кожним разом усе більше посилюючись у гострій фазі. При цьому для агресора в силу усвідомлення безкарності така поведінка стає нормою, після чого відбувається підвищення інтенсивності насильства.

Питання особливостей інтерпретації опери доби модерну в умовах постмодерністської театральної естетики залишається відкритим для наукових розробок фахівців. Деякі аспекти функціонування модернових тенденцій на українській театральній сцені першої третини ХХ ст. були розглянуті Г. Веселовською (2006).

Специфіку режисерського трактування образів та психологію поведінки акторів під час роботи над сценічним виконанням творів розглядав Г. Вільсон (2001). На особливостях психології артистичної діяльності під час створення

художнього образу персонажа зосередив свою увагу Дж. Вільсон (2002).

Досвід уніфікованої класифікації оперних творів аналізувала О. Макарова (2017). Погляд на типологізацію оперного мистецтва крізь призму філософії постмодернізму описала О. Кривоногова (2017).

А. Алішер (2021) досліджує мистецтвознавчу динаміку розвитку театральної сценографії в контексті сучасних процесів в українському та світовому театрі.

Аналіз означеного наукового доробку дозволяє констатувати відсутність комплексного підходу з дослідження обраної проблематики в контексті постмодерністської театральної естетики. Аналітичним підґрунтям стали попередні статті автора дослідження, в яких закладені передумови реалізації мистецького проєкту: аналіз сучасних метаморфоз малих форм оперних вистав, їх затребуваність в умовах сьогодення (Співаковський, 2020) та режисерські інтерпретації сучасних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» з визначенням власного концептуального бачення твору (Співаковський, 2021).

**Мета дослідження** — визначити шляхи реалізації творчого мистецького проєкту за оперою Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в контексті авторського режисерського задуму.

**Завдання дослідження:**

- 1) з'ясувати чинники, що породжують явище аб'юзу в реаліях сьогодення;
- 2) розглянути особливості інтерпретації опери доби модерну в умовах постмодерністської театральної естетики;
- 3) визначити специфіку режисерського трактування опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» в авторському мистецькому проєкті здобувача.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Феномен аб'юзу, який визначений основною проблематикою мистецького проєкту «Замок герцога Синя Борода» за оперою Б. Бартока, співзвучний його проявам у сучасному житті суспільства, обумовленим впливом на психіку людини стихійних природних катаклізмів, військових конфліктів, пандемії коронавірусної інфекції COVID-19 з її перманентними локдаунами, економічних негараздів,

нестабільності політичного життя тощо. Означені явища можуть проявитися у будь-якій точці планети і потребують психологічної реабілітації населення задля запобігання небезпеки та агресії з боку однієї людини по відношенню до іншої. Проблема аб'юзу в житті сучасного суспільства актуалізує обрання теми мистецького проєкту, контент якої, за задумом автора дослідження, інтерпретує твір доби модерну з визначенням часу і місця дії (середньовічна Франція) в постмодерністській естетиці з перенесенням часу і місця дії в реалії сьогодення, набуваючи космополітичних ознак.

Опера «Замок герцога Синя Борода» написана Б. Бартоком ще у 1911 році у добу активних пошуків і експериментів новітніх засобів виразності та їх синтезування. І хоча після прем'єри вистави пройшло більше 100 років, час дає нам можливість для трактування нових патернів існування нездорових аб'юзивних відносин, від яких страждають обидві сторони. Можна побачити, як трансформується внутрішній світ людини, котра потрапляє у контакт із насильником, зокрема мова йде про головну героїню опери Юдіт.

На основі цієї історії автором дослідження підібраний такий кут зору на події, де потенційна жертва сама стає аб'юзером. У творі також можна виділити окрему лінію, пов'язану з переживанням душевних травм від попередніх стосунків з жінками герцогом Синьою Бородою, які накладають відбиток на усі його наступні відносини. Таким чином, простежується певна психологічна деформація двох людей: дівчини, яка під впливом аб'юзивних дій її обранця сама несвідомо стає такою ж насильницею, як і він, та чоловіка, який не може позбутися своїх тригерів. Він, переносячи їх на нові стосунки, отримує подвійну поразку: чергова жертва герцога йде від нього і завдає болю його ж аб'юзивними методами. З одного боку, можна порадіти за Юдіт, яка змогла ніби як позбутися впливу Синьої Бороди, але з іншого — вона уподобилася йому самому, що назавжди змінить її раніше усталений спосіб життя.

Український театральний процес увійшов до мистецької епохи модерністської естетики на початку ХХ століття, запозичивши новітні тенденції у європейських країн. Однією з важливих ознак цієї культурної доби було

виокремлення не перебігу сценічних подій, а сутності життя. Відповідно пріоритетною вважалася не конкретність побутових обставин, а суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, створення повноцінної концептуальної, нелітературоцентричної авторської режисури (Веселовська, 2006). Під впливом цих постулатів перебував і Б. Барток у процесі створення ним опери «Замок герцога Синя Борода».

Твори, написані в добу модерну, передбачають наявність часових і національних ознак у їхньому трактуванні. Здобувачем береться за основу більший інформаційний пласт, який має відношення до проблеми аб'юзу, що виходить за рамки конкретної локації або часу, бо дане явище набуло позачасових ознак. Тому в сценографічному, вокально-інструментальному, пластично-пантомічному вирішенні це має уніфіковані космополітичні риси, щоб підкреслити важливість проблематики.

Звідси впливає питання трактування закладених до авторської партитури Б. Бартока сенсів, пов'язаних з проблемою насильницьких стосунків та їх філософського переосмислення. Важливо розуміти, що аналізу як музичного, так і словесного тексту варто приділяти особливу увагу. Не трактувати його однозначно, а шукати можливості для розширення наративу і його наповнення крізь призму сучасних реалій.

Поняття «автор», «текст», «інтерпретація» за О. Кривоноговою (2017) в контексті філософії постмодернізму підлягають новому переосмисленню. Зокрема, мова йде про межі втручання режисерами до авторського тексту, де він наділяється семантичною відкритістю з можливістю пошуку нових сенсів для їх подальших трактувань. У роботі над партитурою опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» автор дослідження використовує власний україномовний переклад лібрето, який розширює закладені композитором конструкти у їх інтерпретуванні, зробивши зрозумілими для вітчизняного глядача.

У сценічному втіленні автора проєкту вищенаведені аспекти реалізуються у всіх візуальних компонентах постановки. Сценографічне вирішення вистави переносить стандартне трактування опери з візуалізацією деталей Замку Герцога

Синя Борода в готичних інтер'єрах, сімома дверима, поданих у авторських ремарках Б. Бартока, до сфери усвідомлення цього приміщення головними героями.

4) Відповідно для Юдіт ця локація спершу постає у вигляді реального, матеріального приміщення, де вона подорожує уявним внутрішнім світом Герцога. На сцені час від часу можна побачити кокони-судини, в яких навечно поховані його попередні жінки, котрі періодично з'являються на сцені у вигляді спогадів, неконкретних шумів та фактур на стінах замку. Вони обплетені павутинням, певною мірою занедбані, адже головний герой не збирається «пропрацювати» свій попередній досвід, щоб перейти на новий етап стосунків. А нова обраниця герцога не готова перетворитися на черговий «кокон» у пам'яті Синьої Бороди.

5) Ідея костюмів так само вирішена в контексті театральної естетики постмодернізму, з ознаками уніфікованих тенденцій в сучасній моді. Головний герой одягнений в чорне, його вбрання повністю закрите, ніби «броня», що уособлює особисті кордони від стороннього впливу. Пальто, гольф із високим комірцем, рукавички, штани, взуття — всі ці елементи гардеробу головного героя можуть бути використані у будь-якій країні без прив'язки до певних національних ознак. У героїні легка біла сукня, ніби весільна, набуває рис подібності до нічної сорочки. На відміну від герцога, одяг якого уособлює «броню» — захист від стороннього впливу, образ героїні у такій специфічній весільній сукні виглядає наївно, незахищено. До середини сюжету, за задумом автора дослідження, Синя Борода одягає свою рукавичку на руку обраниці, ніби надаючи їй захист та відкриваючи перед нею частину своєї сутності. Але поступово, пізнаючи свого партнера, його слабкі та сильні сторони, Юдіт набуває певного життєвого досвіду і починає домінувати. За задумом дослідника, ця домінантність проявляється в тому, що вона наприкінці вистави знімає з нього плащ — своєрідний символ захисту герцога від стороннього впливу, і одягає його на себе.

Додатковою новацією цієї постановки стала введена режисером друга дія,

котра має нетипову для опери форму, нестандартну частину музичної вистави. У цій компоненті сценічного дійства глядачі стають частиною інтерактиву, де на прикладі театралізованого бачення даної проблеми автори закликають присутніх до рефлексії на тему насилля у відносинах. Спілкування засобами мистецтва, живої комунікації та тренінгу від фахівця-психолога з проблеми аб'юзивних стосунків стане новим досвідом, який після перегляду опери допоможе зрозуміти, як їх ідентифікувати, куди звертатися у разі необхідності та якою має бути модель поведінки людини, котра живе у таких відносинах. Для цього фахівець надасть стислу вибірку з психологічного портрета людини-аб'юзера, щоб виокремити основні маркери поведінки таких осіб та нездорових відносин. Зокрема, варто звернути увагу на такі речі:

- ревності — адже аб'юзер негативно відноситься до будь-якої неконтрольованої ним комунікації партнера (особливо з людиною протилежної статі): він або вона можуть втрачати самоконтроль при згадуванні іншої особи, «моніторити» соціальні мережі партнера, його дзвінки та листування;

- звинувачення — аб'юзер старається перевернути ситуацію таким чином, щоб зробити винуватим свого партнера у різноманітних невдачах (труднощах на роботі, проблемах у сім'ї тощо);

- тотальний контроль — аб'юзер намагається здійснювати контроль над всіма кроками жертви, тримає на увазі те, де, коли та з ким знаходиться його партнер;

- нестабільний настрій — на перших порах насильник чи насильниця часто видаються досить люб'язними особистостями, однак як тільки ситуація виходить з-під їх контролю, то аб'юзери миттєво перетворюються в гнітючих тиранів;

- подвійні стандарти — дуже часто насильник (насильниця) має глибоке переконання у тому, що чоловіки і жінки мають абсолютно відмінні умови та правила існування в сучасних реаліях;

- необ'єктивна критика — вона проявляється в тому, що аб'юзер весь час незадоволений діями жертви, його дратує її зовнішній вигляд, що вона говорить та думає;

- обмеження спілкування — насильник (насильниця) вчиняє усіх можливих дій, аби обмежити відносини жертви з рідними та близькими їй людьми, щоб уникнути можливості спровокувати її до непокори аб'юзеру і побачити, ким він є насправді;

- переконання в неадекватності поведінки («газлайтинг») — аб'юзер намагається навіювати жертві, що у неї цілком невідповідне розуміння дійсності, проблеми з емоційною врівноваженістю і пам'яттю, звертається до різноманітних психологічних маніпуляцій, щоб переконати жертву в її «ненормальності» з метою уникнення будь-якого супротиву;

- ігнорування — застосовується тоді, коли аб'юзер не може переконати жертву у своїй правоті, а конструктивні аргументи, котрі він чує у відповідь, йому не подобаються;

- насильник (насильниця) користується жертвою лише задля втілення власних бажань і потреб.

На основі вищенаведених ознак автором проєкту було обрано такий вектор для реалізації теми вистави, який оголює проблему насилля у відносинах. Її можна сформулювати як порушення об'єктивного сприйняття світу в умовах аб'юзивного впливу партнерів один на одного. Тут проглядається конфліктна ситуація, де боротьба Юдіт проти аб'юзивного впливу на неї герцога призводить до її перетворення у насильницю, котра агресивно пізнає всі таємниці Замку-душі Синьої Бороди і залишає його з розбитим серцем. Ідейне спрямування вистави можна охарактеризувати словами Лопе де Вега про те, що чужа таємниця мучить більше, ніж усі нещастя (Збірка афоризмів, 1997). Надзавданням вистави, яке її автор визначив для себе, є думка про те, що насилля породжує насилля.

Спираючись на матеріали режисерського аналізу, автором проєкту обрано композицію, яка складається з прологу, епілогу, семи картин-епізодів та



додаванням другої дії-рефлексії зі спеціалістом з психологічної підтримки людей, котрі зіштовхнулися з проявами аб'юзу. Мізансценічне вирішення вистави підкреслює аспекти складних відносин Синьої Бороди та Юдіт, які переживають трансформацію з кожним новим відкриттям дверей героїнею. Пластика головних героїв проходить певну видозміну: так, Юдіт є максимально активною та наполегливою на початку вистави, в кульмінації у ній відбувається певний психологічний злам і вона починає наслідувати поведінку герцога, пластично-пантомімічний образ якого розвивається зовсім протилежно. Герой, максимально стриманий і візуально врівноважений на початку спектаклю, починає проявляти неконтрольовані хвилі агресії, які найяскравіше проявляються в моменти наполегливих прохань Юдіт віддати їй все нові і нові ключі від дверей Замку. Так само агресивно веде себе і героїня наприкінці вистави, не залишаючи герцогу можливості осмислити свої тригери та змінитися. Ніби сама доля пожартувала над ним. Раніше герцог знущався над жінками, а тепер остання його обраниця жорстоко насміялася над ним.

За задумом автора проєкту, Замок відіграє роль своєрідного персонажа та відображає внутрішній світ героя з його намаганням забути минуле, попередній досвід відносин із жінками, але спогади живуть у глибині його душі та пам'яті. «Непрорацьовані» тригери колишніх стосунків герцог автоматично накладає на кожен свій наступний досвід, таким чином уникаючи діалогу та компромісу у відносинах. Візуально в сценографії це передано коконами-судинами, зробленими з павутини пам'яті головного героя. Нове захоплення Бороди, Юдіт, піддається аб'юзивному впливу герцога, який хоче заховати її у своєму Замку від світу, але при цьому не бажає, щоб вона копирсалася у його минулому досвіді і відкривала темні кімнати його душі. Однак він іде їй назустріч і поступово віддає ключі від усіх кімнат свого Замку, своєї таємної підсвідомості. Такий крок до вирішення своєї психологічної проблеми з боку герцога наштовхується на певний супротив з боку Юдіт, яка, пройшовши через усі болі та страхи свого обранця, змінюється сама і перетворюється на зовсім іншу героїню. Тепер вона сама постає у ролі Синьої Бороди і вже не готова слідувати за герцогом. Героїня

залишає Замок і спустошену душу герцога, який закривається від світу і від нових стосунків. На сцені запановує темрява, з якої і починалась вистава.

### **Висновки.**

1. Сучасні реалії, пов'язані з існуванням людини в складних життєвих обставинах, можуть призвести до розвитку аб'юзивних стосунків. Щоб уникнути негативних наслідків таких відносин, варто знати головні маркери людини-аб'юзера та запобігати їх проявам.

2. Режисерське втілення оперного твору доби модерну з чітко окресленими характерними ознаками часу і місця дії в умовах театральної постмодерністської естетики передбачає набуття ним нових уніфікованих космополітичних рис. Такі режисерські інтерпретації обумовлені виокремленням у творі загальнолюдських, позачасових та позанаціональних аспектів, які можуть існувати і в реаліях сьогодення.

3. Режисерське трактування опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» вирішене в жанрово-стильовій специфіці існування реального та ірреального світів, які відображаються в підсвідомості головного героя під час його спілкування зі своєю обраницею.

**Перспективи подальших розвідок...** Концепт статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти обраної проблеми. Вона може слугувати основою для подальшого вивчення необхідності сценічного вияву режисерсько-соціального контексту, пов'язаного з аб'юзивними стосунками. За її межами залишився розгляд причинно-наслідкових зв'язків появи такого роду стосунків, дослідження яких полегшить режисерам розуміння проблеми задля більш точного і повного трактування образів героїв, котрі, за сюжетом, потрапили в тенета насильницьких відносин.

### **Список використаної літератури і джерел**

1. Алішер, А. В., 2021. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.170–175.
2. Веселовська, Г., 2006. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. У кн.: *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія, сс.159–220.
3. Вільсон, Г., 2001. *Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники*. Перевод с английского. Москва: Когито-Центр.

4. Вільсон, Дж., 2002. *Психологія для артистів-виконавців*. 2-е видання. Переклад з англійської. Wiley: Chichester.
5. Кривоногова, Е. В., 2017. Типологія оперної режисури в сучасній вітчизняній науковій і критичній думці: к постановці проблеми. *Opera musicologica*, 2(32), сс.52–70.
6. Лопе де Вега, 1998. Афоризм. У кн.: М. Панчішак, ред. *Збірка афоризмів*. Івано-Франківськ: Нова Зоря, с.9.
7. Макарова, О. Б. (Ая), 2017. Опыт классификации оперных спектаклей. *Opera musicologica*, 2(32), сс.71–100.
8. Співаковський, О., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.
9. Співаковський, О., 2021. Режисерсько-дослідницький концепт сценічних утілень опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода» 2020–2021 років. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (53–54), сс.239–251.
10. Brown, K. S., 2019. #metoo: Sexual Harassment within Psychology, Social Work, and Marriage. Couple and Family Therapy Training Programs. *Journal of Feminist Family Therapy*, 31(4), pp.195–210.
11. Smullens, S. K., 2021. Five Cycles of Emotional Abuse: Codification and Treatment of an Invisible Malignancy, [online]. Available at: <[https://cdn.ymaws.com/www.naswma.org/resource/resmgr/imported/FCE\\_emotionalAbuse.pdf](https://cdn.ymaws.com/www.naswma.org/resource/resmgr/imported/FCE_emotionalAbuse.pdf)> [accessed: 03 December 2021].

#### References

1. Alisher, A. V., 2021. Mystetstvoznavcha dynamika teatralnoi stsenohrafii [Art history dynamics of theater scenography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.170–175.
2. Veselovska, H., 2006. Modernyi ta avanhardnyi teatr v Ukraini pershoi tretyny XX stolittia. In: *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the 20th century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, pp.159–220.
3. Vil'son, G., 2001. *Psikhologiya artisticheskoi deyatelnosti. Talanty i poklonniki* [Psychology of artistic activity. Talents and fans]. Translated from English. Moskva: Kogito-Tsentr.
4. Vilson, Dzh., 2002. *Psykhologhiia dlia artystiv-vykonavtsiv* [Psychology of artistic activity]. 2nd ed. Translated from English. Wiley: Chichester.
5. Krivonogova E. V., 2017. Tipologiya opernoi rezhissury v sovremennoi otechestvennoi nauchnoi i kriticheskoi mysli: k postanovke problemy [Typology of opera directing in modern domestic scientific and critical thought: to the formulation of the problem]. *Opera musicologica*, 2(32), pp.52–70.
6. Lope de Veha, 1998. Aforyzm. In: M. Panchishak, ed. *Zbirka aforyzmiv* [A collection of aphorisms]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria, p.9.
7. Makarova, O. B. (Aya), 2017. Опыт классификации оперных спектаклей [Experience in the classification of opera performances]. *Opera musicologica*, 2(32), pp.71–100.
8. Spivakovskiy, O., 2020. Ukrainski postanovky malykh muzychno-teatralnykh form doby 2000-kh rokiv [Ukrainian performances of small form operas in the era of the 2000s]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.75–85.
9. Spivakovskiy, O., 2021. Rezhysersko-doslidnytskyi kontsept stsenichnykh utilen opery B. Bartoka «Zamok hertsoha Synia Boroda» 2020–2021 rokiv [Directing and research concept of stage incarnations of B. Bartok's opera "Castle of the Duke of Bluebeard" 2020–2021]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4 (53–54), pp.239–251.
10. Brown, K. S., 2019. #metoo: Sexual Harassment within Psychology, Social Work, and Marriage. Couple and Family Therapy Training Programs. *Journal of Feminist Family Therapy*, 31(4), pp.195–210.
11. Smullens, S. K., 2021. Five Cycles of Emotional Abuse: Codification and Treatment of an Invisible Malignancy, [online]. Available at: <<https://cdn.ymaws.com/>

www.naswma.org/resource/resmgr/imported/FCE\_emotionalAbuse.pdf> [accessed: 03 December 2021].

**OLEKSANDR SPIVAKOVSKYI**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6938-1073>

*Creative Postgraduate Student  
at the Department of Opera Training and Music Directing  
at the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine).  
olexandrspivakovsky@gmail.com*

**THE DIRECTOR'S EMBODIMENT  
OF BELLA BARTOK'S OPERA "DUKE BLUEBEARD'S CASTLE":  
COMPOSITIONAL AND PRODUCTION ASPECT**

*It was considered the main director's approaches to ideological and thematic analysis of B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle", which formed the basis of the concept of the play produced by the applicant. The author outlined the compositional features of the realized performance in comparison with the composer's idea. The applicant highlights the features of the director's interpretation of modern opera in the postmodern aesthetics, based on various methodological approaches, including analytical, communicative and structural-systemic methods. Factors that cause the phenomenon of abuse in human relations have been analyzed in the world of modern trends. There are options for triggers that can provoke the violent existence of partners in modern society. The need to introduce into the traditional composition of B. Bartok's opera the second part-reflection with a specialist psychologist in order to draw attention to the problem of violence in relationships and the desire to encourage society to dialogue on this topic. The moments of interpretation of musical and theatrical works of the above aesthetic direction are marked. The author's point of view on the problem of violence is proposed, where the victim, in connection with the acquired negative experience, turns himself into an abuser. The main markers of abusers' behavior and unhealthy relationships are highlighted. The vectors that guide the consideration of the causal relationships of this kind of relationship are marked so that directors can understand the nuances of the behavior of abusers and victims of violence. The author explains the directorial embodiment of an operatic work of the Art Nouveau period with clearly delineated characteristic features of time and place of action in the conditions of theatrical postmodernist orientation. The specifics of the director's interpretation of B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle" in the author's art project are determined. The perspective for further scientific research of the problem of abuser and its reflections on theatrical stages is modeled.*

**Keywords:** *musical theater, B. Bartok's opera "Duke Bluebeard's Castle", director's interpretations of abusive relations, scenography, mise-en-scène, plastic-pantomime incarnations.*

*Стаття надійшла до редакції 07.12. 2021 року.*

**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***РЕАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МЮЗИКЛУ****О. СПІЛОТІ «ЖАБА МАША»****В КОНТЕКСТІ СУБКУЛЬТУРИ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ**

*Розглянуто процес режисерського втілення сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» відповідно до запитів і інтересів молодшого глядача доби інформаційних технологій. Обумовлено актуальність дослідження як необхідність переосмислення сучасного дитячого репертуару в музичному театрі відповідно до специфіки сприйняття художніх творів означеною віковою категорією. Окреслено мету дослідження, що визначає специфічні режисерські підходи в реалізації мюзиклу на дитячу тематику відповідно до особливостей сучасної субкультури молодого покоління. Обрано методологію дослідження як комплексний міжгалузевий підхід на основі синтезу методів: спостереження та обробки результатів — для виявлення специфіки сприйняття дитячої аудиторії; жанрово-стилістичного — для окреслення специфічних ознак сучасного дитячого мюзиклу; інтерпретаційного та експериментального — для визначення власних режисерських прийомів при втіленні проєкту. Обґрунтовано наукову новизну, що передбачає визначення режисерського концепту у вирішенні вокально-інструментального, просторово-сценографічного та пластично-хореографічного аспектів сучасного дитячого мюзиклу з актуалізацією проблеми підміни реального життя віртуальним. Доведено, що ідейно-тематичний контент мистецького проєкту піднімає актуальну проблему субкультури молодого покоління — підміну реального життя з набуттям необхідного досвіду віртуальним, ілюзорним через перебільшення значення інформаційних технологій. Визначено специфіку композиційної побудови проєкту, яка органічно поєднує поліжанрову музичну структуру мюзиклу з характеристиками персонажів, логічним обґрунтуванням їх дій у єдине цілісне видовище, спроможне емоційно впливати на обрання юним глядачем місця нових інформаційних засобів в його житті. У процесі реалізації мистецького проєкту були знайдені авторські режисерські прийоми: поєднання реального світу з віртуальним у сценографічному вирішенні вистави; синтезування поліжанрової вокально-інструментальної компоненти з різностильовою пластично-хореографічною у вирішенні художніх образів персонажів; інтерактивна форма інтермедійних сцен як своєрідний місток між частинами мюзиклу. Спрогнозовано необхідність новітніх досліджень впливу інформаційних технологій на мистецьку практику музичного театру, що потребує подальших режисерських пошуків і експериментів у вирішенні дитячої тематики, співзвучній сучасним реаліям.*

**Ключові слова:** субкультура молодого покоління, музичний театр України, сучасний дитячий мюзикл О. Спіліоті «Жаба Маша», режисерський концепт, жанр.

**Постановка проблеми...** Сучасна доба високих технологій суттєво

позначилася на особливостях зростання молодого покоління, що проявилось у ранньому залученні ними електронних носіїв інформації для повноцінного освітнього процесу незалежно від його рівня та ступеня; дистанційному навчанні в умовах пандемії та локдауну; впливі соціальних мереж на дитячу психіку; формуванні нових вікових інтересів, уподобань, звичок, кліпового мислення; в утворенні субкультури *Tik-Tok*; появі нових форм дозвілля тощо.

Згодом навчання онлайн з використанням різноманітних месенджерів стало прикметою часу: замість барвистих книжок та розвивальних іграшок батьки змушені купувати нові гаджети, аби школяр/студент мав змогу навчатися дистанційно. Нові умови, «запропоновані обставини», з якими довелося зіштовхнутися усьому світу, примусово змінили систему пріоритетів, як для найменшої складової — родини, так і для усього суспільства загалом. Дитина вже змалечку фактично зростає із гаджетом у руках: забуває про їсти кашу, переглядає мультфільми, блукає Інтернет-простором, стежить за життям влогерів-однолітків крізь екран, замість гри з ними на подвір'ї. Велике різноманіття гаджетів заповнило простір сучасної людини настільки, що вона не помічає, як тягне їх до рук у будь-яку вільну хвилину. Соціальні мережі, озброєні різнобарвним контентом на будь-який смак, оволодівають увагою користувача, який в певний момент опиняється посеред інформаційних джунглів, де, на жаль, не спрацьовують жодні фільтри. Дитина стає активним споживачем цифрової сфери, в якій із кожним днем зростає швидкість її сприйняття. Завдяки кліповому мисленню вона здатна охопити великий обсяг інформації, з-поміж усього виокремити необхідне, однак при цьому не заглиблюватися в матеріал; структурувати, розуміти логіку і послідовність контенту, але втрачати можливість асоціативно й образно мислити.

Проте, користувачі мають пам'ятати про необхідність живого спілкування, набуття необхідного життєвого досвіду у реальності, використовуючи гаджет як зручний інструмент для досягнення комфорту та здобуття необхідних знань і навичок. У процесі дослідження окресленої проблематики крізь призму висвітлення її в музично-театральному просторі, орієнтованому на дитячо-

юнацьку аудиторію, було виявлено необхідність врахування особливостей сучасного способу життя в реалізації авторського мистецького проекту з метою спроби самостійного виокремлення дітьми головної ідеї повчальної історії. Мюзикл О. Спіліоті «Жаба Маша» містить у собі широке коло різновікової проблематики, що актуалізує його для сімейного перегляду.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Аналіз джерел із врахуванням особливостей сучасних дитячих проблем, запитів і уподобань крізь призму нової парадигми художньої культури виявив синхронізованість тематики твору із соціокультурними процесами сьогодення. Світогляд сучасної дитини, яка є носієм нового погляду — всеосяжного, універсального сприйняття світу з його різноманітністю і геогомізацією, що є характерними рисами незворотних процесів глобалізації і космополітизму, був розглянутий Л. Саракун (2019). На сучасних відмінностях субкультур батьків і дітей під впливом світової глобалізації, що є ознакою різного культурного довкілля та втрати спадкоємності поколінь у контексті соціальної структури суспільства, було зосереджено увагу М. Кубаєвським (2008). Соціокультурні трансформації, їх вплив на соціалізацію молодого покоління, формування його ціннісних орієнтацій у добу глобалізації були розглянуті Ю. Бабенко, Н. Бабенко (2014) та Т. Андрущенко (2014). Формування особливостей мислення та поведінки, процес еволюції власної ідентифікації молоді крізь призму накопиченого досвіду, переосмислення загальнолюдських й особистісних цінностей в контексті вікових і національних субкультур окреслені Л. Бойко (2019).

Синтез мистецтв у музичному театрі як форма естетичного впливу на молодше покоління, характерні риси музично-драматичної вистави для дітей та юнацтва були досліджені А. Бахтіним (2006). Еволюція форм мюзиклу, вплив на нього суміжних жанрів, умовний поділ за жанрово-стилістичною характеристикою на вітчизняній сцені окреслила Ю. Коваленко (2007). Унікальні жанрово-стилістичні явища дитячої музичної вистави з виявленням співіснування традицій і новацій, агрегація різноманітних видів мистецтва були виявлені А. Стьопіною (2021). Поліжанровість як ознаку збагачення жанрової

категорії в музичному мистецтві та розширення кола її можливостей розглянуті Т. Самвелян (2000). Натомість, під час дослідження обраної проблеми було виявлено відсутність комплексного міжгалузево-міждисциплінарного підходу в реалізації мистецького проєкту на дитячу тематику в контексті відповідної вікової субкультури.

**Мета дослідження** — визначити специфічні режисерські підходи в реалізації мюзиклу на дитячу тематику відповідно до особливостей сучасної субкультури молодого покоління.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути контент реалізації проєкту крізь призму особливостей дитячого мислення;

2) окреслити специфіку втілення композиційної побудови проєкту в контексті авторського задуму;

3) визначити авторські режисерські прийоми в синтезуванні засобів сценічної виразності при втіленні сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша».

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Музичний театр України потребує актуалізації тематики творів та їх втілень, орієнтованих на молоде покоління. Незначна кількість театральних колективів поповнює репертуар прем'єрами, що відображають інтереси сучасного молодшого глядача. Деколи зацікавленість публіки обумовлена популярністю творів, вперше презентованих в інших видах мистецтв до того, як вони знайшли своє втілення на сцені музичного театру. До них належать мюзикли: «Сімейка Адамсів» Е. Ліппа, поставлений за мотивами культової медійної історії у Київському національному академічному театрі оперети (2019), «Жив собі пес» В. Назарова за однойменним дитячим мультфільмом, втілений у Київській опері (2017) та інші. Актуалізують мистецтво музичного театру й шляхом написання та сценічної реалізації творів із проблематикою, співзвучною сьогоденню. Мюзикл «Санта 2. Глобальне потепління» Д. Саратського, здійснений на сцені Київської опери (2019), підіймає злободенне питання складної екологічної ситуації та спонукає



молодь піклуватися про навколишнє середовище. Означені вистави, презентовані у жанрі мюзиклу більш зрозумілого і доступного для сприйняття сучасною дитиною з її особливим «кліповим» мисленням і тяжінням до видовищних синтезованих театральних форм.

Ідея написання твору «Жаба Маша» належить автору дослідження, яку було вирішено реалізувати у новому мюзиклі з лібретисткою Н. Торжевською та композиторкою О. Спіліоті. Проблема користування гаджетами є надмірно актуальною у сучасному світі не тільки для дітей, а й для дорослих. Людина, оточена цифровими технологіями, зіштовхується із повсякденною спокусою підміни реального життя віртуальним. Однак якщо дорослий виховувався у культурі «реальності», котра передбачала «живе» спілкування та активне дозвілля, сучасна дитина, зростаючи в субкультурі «онлайн», складно розмежовує означені виміри. Зі смартфоном у руках вона відчуває себе всесильною: не встаючи з ліжка, може замовити їжу, потрапити на заняття, стати переможцем популярної відеогри або створити свій блог, що приносить їй заробіток. Навіть більше й страшніше: відтепер кожен бажаючий може створити віртуальну сім'ю з іншими користувачами Інтернету, завести домашнього улюбленця, планувати обідню страву у той час, коли реальна родина снідатиме за стіною спільної квартири.

Виникає питання: коли саме людство прогавило той момент, що замінив реальні стосунки віртуальними, а почуття, життєвий досвід залишилися осторонь? Значне розширення ринку послуг на чолі зі знавцями, які ведуть справжні маркетингові війни, змушують нас кожного року оточувати себе новими гаджетами або їхніми поліпшеними моделями. Користувач сьогодення постійно женеться за новим рівнем комфорту, новаціями, оновленими функціями, а за руку з ним йде дитина, яка копіює його дії та бажає володіти такими ж новинками, що й дорослий.

Основою мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті стала популярна історія із сучасного життя, в якому дитина захоплюється сучасними технологіями, нехтуючи реальним оточуючим світом. Сюжет твору розгортається навколо

головної героїні — підлітка-відмінниці Жаби Маші, яка мріє стати успішною й популярною за допомогою смартфона: вести блог, заробляти гроші і бути відомою в усьому болоті й поза його межами. Її друзі Жабенята влаштувалися на роботу й підзаробили грошей, аби привітати іменинницю Жабу Машу та подарувати на її день народження омріяний телефон. Однак після того, як він з'явився в її руках, дівчинку ніби підмінили: на прохання Баби Жаби й Жаба Потапа вона не реагувала, із Жабенятами більше не гралася, а навчання в школі й повсякденна праця здавалися їй нудними та непотрібними. Суглоби Жаба Потапа прогнозували непогоду, проте Жаба Маша переконала всіх у тому, що Інтернет віщує сонячну погоду, а він ніколи не бреше! Дівчинка відмовилася попередити сусідів про небезпеку — самовпевненість і важливі справи в соцмережах були значно важливішими за такі дрібниці. Негода врешті-решт прийшла, а з нею й потоп на чолі зі злодіями Бульбашками, які руйнували та знищували все на своєму шляху. Кожен рятувався як міг, Жаба Маша була надто налякана тим, що її родичі у справжній халепі, зателефонувавши у Міністерство надзвичайних лісових справ, вона швидко викликала службу порятунку. Повінь відступала, проте Бульбашки намагалися забрати із собою Бабу Жабу. Аби витягнути її з халепи, дівчинка викинула телефон із рук — тим самим звільнивши їх для порятунку бабусі. Таким чином, Жаба Маша знову повернулася до реальності, в якій, на щастя, всі були врятовані. З цієї трагічної пригоди вона винесла безцінний життєвий урок: користуватися гаджетами в міру — непогано, але замінити ними реальне життя і підміняти його віртуальним, нехтуючи оточуючими — неприпустимо! Через реалізацію вистави команда авторів вирішує непросте завдання: коригувати поведінку молодшого користувача, заклавши зерно сумніву в щоденному користуванні смартфоном. Проте і для дорослих ця історія може бути повчальною — не варто нехтувати сучасними знаннями, бо в складних життєвих ситуаціях вони можуть стати в нагоді. Тому мюзикл «Жаба Маша» рекомендований для сімейного перегляду.

Головною темою в означеному мюзиклі є підміна реального життя віртуальним у результаті перебільшення ролі гаджетів у повсякденності

особистості. У сучасних реаліях людство поступово прийшло до використання останніх у недозованій формі, несвідомо стираючи чітку грань між пізнавальною та дозвіллевою функціями. Користувач діджиталізованого суспільства часто занадто переоцінює роль цифрових технологій, забуває про те, що вони мають бути допоміжним інструментом у повсякденному житті, а не його прерогативою. Головна героїня історії — підліток Жаба Маша є уособленням дитини доби інформаційних технологій зі смартфоном у руках, яка, не маючи достатнього рівня життєвого досвіду, зіштовхується з оманливим відчуттям всемогутності. Зволікаючи на псевдоуспішність «лідерів думок» із соцмереж, гаджет видається їй єдиним шляхом досягнення найзаповітніших мрій, можливістю здійснення бажань від опосередкованих, нав'язливих, побутових — придбання необхідних товарів, не виходячи з дому, до неосяжних — здобуття омріяної популярності, високого рівня фінансового становища, набуття важливого соціального статусу шляхом впливу на суспільство крізь блоги у соцмережах.

Ідею твору можна окреслити заключними словами головної героїні, яка в результаті складних життєвих перепитій своєчасно отримала безцінний досвід: «Не стрибай у віртуальність, а цілуй життя реальність!» (з лібрето Н. Торжевської). Головна героїня — це не просто звичайна жаба зі зрозумілого для всіх болота, а уособлення будь-якого пересічного користувача смартфоном. Згадаймо, як раз у раз рука тягнеться до телефону після складного дня замість того, аби відкласти його в сторону та приділити увагу оточуючим близьким людям.

Головним конфліктом твору є протистояння двох відображень сучасної дійсності — реальної і віртуальної, остання з яких поглинає свідомість особистості, залишаючи осторонь набуття життєвого досвіду шляхом проживання почуттів, емоцій, побудови взаємовідносин із оточуючими людьми. В обставинах, запропонованих у сюжеті мюзиклу, головні герої уособлюють означене протиставлення: Баба Жаба, Жаб Потап, Вчителька, Жабенята, Жаб Прораб є відображенням реальної дійсності; Жаба Маша — віртуальності, в якій вона вбачає єдиний шлях реалізації власної індивідуальності.

Композиційна побудова мюзиклу «Жаба Маша» складається з двох дій, що містять в собі п'ять картин, назви котрих ототожнюються з розвитком подій за сюжетом: «На болоті», «День Народження», «Гаджет», «Повінь», «Сім'я». На думку автора-постановника, вистава може містити традиційний антракт із перервою або можливою інтермедійною сценою — своєрідним містком між частинами твору, вирішеною в інтерактивній формі.

Основою дитячої вистави для молодшої аудиторії стала номерна структура, прошарками якої є розмовні діалоги — це було свідомим рішенням авторів, спричиненим віковою категорією глядачів. У статтях автора дослідження (Шевельова, 2020; 2021) було виявлено доречність співставлення різних форм сценічної дії та їх динамічної зміни під час перегляду музичної вистави. Впродовж написання музичного матеріалу мюзиклу «Жаба Маша» у супроводі естрадного ансамблю композитором О. Спіліоті у співпраці з іншими авторами вистави (авторкою ідеї — О. Шевельовою та лібретисткою Н. Торжевською) була виявлена необхідність використання прийому поліжанровості твору. Такий підхід, здебільшого, зумовлений специфікою позитивного сприйняття дитиною доби інформаційного суспільства мультижанрових та універсальних форм мистецтва, що є особливістю мислення представників нового покоління глобалізаційного суспільства.

Вокально-інструментальна компонента передбачає виокремлення персонажів означеної історії, кожному з яких надана музична характеристика, що відповідає соціальному статусу та віковій групі; композитором враховані, розкриті і доповнені індивідуальні риси героїв, закладені у лібрето твору. Таким чином, образ Вчительки, серйозно схвильованої та занепокоєної успішністю навчання Жаби Маші, уособлює свінгуючий бас, який підкреслює суворість, впевненість та наполегливість педагога. Цим обумовлюється і вибір тембру виконавиці — мецо-сопрано. Група жабенят підтримує скарги вчительки окремими словами «лайк» та «ква», а імпровізаційне соло труби підкреслює її авторитетність і досвідченість. Підлітки, які влаштувалися на роботу, читають реп у супроводі імпровізованого бітбоксу, ритмічно виголошуючи репліки

підтримки одне одного; світлячки запалюють вечірні вогні під затишну колискову у виконанні вокального квартету. Стрижнем музичного матеріалу є застосування естрадно-джазового стилю, який органічно поєднує жанри в середині твору.

Під час опрацювання матеріалу мюзиклу виникла потреба створити новий сценічний простір, в якому існують герої. Діти обожають сучасні квести, фентезі та героїв у нестандартних обставинах, в яких мають діяти. У роботі з художницею-постановницею творчого мистецького проєкту — Оленою Куцою-Чапенко було вирішено на сцені відтворити відчуття «дуального світу» — реального, розміщеного у горизонтальній площині у своїй повсякденності і побуті, стосунках, щоденних справах і віртуального з вертикальним уособленням екрану, що став частиною життя сучасного суспільства.

Діти обожають сучасні квести, фентезі та героїв у нестандартних обставинах, в яких мають діяти, тому під час опрацювання матеріалу мюзиклу у автора проєкту виникла потреба створити новий сценічний простір, в якому існують герої. У роботі з художницею-постановницею творчого мистецького проєкту — Оленою Куцою-Чапенко було вирішено на сцені відтворити відчуття «дуального світу» — реального, розміщеного у горизонтальній площині у своїй повсякденності і побуті, стосунках, щоденних справах і віртуального — з вертикальним уособленням екрану, що став частиною життя сучасного суспільства. Складовими середовища існування жаб'ячої родини є гаджети і побутова техніка у вигляді елементів природи, які вони встигли адаптувати та своєрідно замаскувати для власного комфорту, самі не помічаючи цього. Герої мюзиклу органічно обігрують предмети в мізансценуванні, інколи самостійно змінюють їх розташування на сцені та умовно розширюють їх функціонал залежно від картини та «запропонованих обставин» у сцені. І після того, як смартфон потрапив у руки до Жаби Маші, тривога нависає над сценою у вигляді величезного екрану, у центрі якого розташована усім знайома дівчинка. Він асоціюється у глядачів з усім відомим віконечком онлайн-платформ, через яке сучасний користувач спілкується з іншими. Екран ніби поглинає простір, в якому

існує родина та не дає можливості близьким спілкуватися з жабою у реальному світі, адже тепер вона не з'являється у ньому. Під час потопу зловісний екран вимикається саме тоді, коли він так необхідний для вирішення проблеми, однак зі сходом сонця починає функціонувати, але вже за призначенням і стає лише допоміжним інформаційним засобом.

Важливим компонентом вистави є пластично-хореографічне вирішення відповідно до драматургії твору. Кожен персонаж має свою музичну характеристику, яка є підказкою для різноманітних втілень. Подорожуючи виставою, глядач зустрічається із: активною та веселою дівчинкою Жабою Машою, яка, мов стрибунець, заряджає своєю енергією оточуючих; з помірністю та статичністю Жабом Потапом та Бабою Жабою; пустотливими жабенятами, які під ритмічний бітбокс виконують брейк-данс; витонченими світлячками, які плавністю вальсових рухів у супроводі колискової, закликають до сну; бульбашками-злодіями, у агресивно-наступальній пластиці яких можна впізнати елементи східних єдиноборств тощо. Сценічна дія передбачає їх одночасне поєднання та протиставлення для розкриття образів і виявлення характеру взаємодії між героями.

Під час створення вистави необхідно було приділити належну увагу вивченню музичного матеріалу одночасно з усіма членами постановочної групи, які протягом репетиційного процесу поступово ніби вибудовували кожного персонажа за активною психофізичною дією, означеною в рольових завданнях. Об'єднання зусиль автора проєкту, постановочної групи, виконавського складу та технічних служб, їх мотивація на успішну реалізацію мюзиклу сприяли створенню художньо-цілісного видовища, яке органічно поєднало його пізнавальний і розважальний аспекти.

### **Висновки.**

1. Ідейно-тематичний контент мистецького проєкту піднімає актуальну проблему субкультури молодого покоління — підміну реального життя з набуттям необхідного досвіду віртуальним, ілюзорним через перебільшення значення інформаційних технологій. Сучасний дитячий мюзикл О. Спіліоті

«Жаба Маша» за музичною формою, змістом, синтезованими традиційними та інноваційними засобами виразності відповідає можливостям його сприйняття молодшою аудиторією, її запитам та уподобанням.

2. Композиційна побудова проекту органічно поєднує поліжанрову музичну структуру мюзиклу з пластичними характеристиками персонажів, логічним обґрунтуванням їх дій в єдине цілісне видовище, спроможне емоційно впливати на обрання юним глядачем місця нових інформаційних засобів у його житті: вони є сенсом існування особистості чи допоміжним засобом саморозвитку?

3. У процесі реалізації мистецького проекту були знайдені авторські режисерські прийоми: поєднання реального світу з віртуальним у сценографічному вирішенні вистави; синтезування поліжанрової вокально-інструментальної компоненти з різностильовою пластично-хореографічною у вирішенні художніх образів персонажів; інтерактивна форма інтермедійних сцен як своєрідний місток між частинами мюзиклу.

**Перспективи подальших розвідок...** Сучасна тематика дитячого репертуару в музичному театрі, співзвучна соціокультурним реаліям сьогодення, потребує подальших режисерських пошуків і експериментів на підґрунті новітніх досліджень впливу інформаційних технологій на мистецьку практику та особливості мислення означеної глядацької аудиторії.

#### **Список використаної літератури і джерел**

1. Андрущенко, Т. І., 2014. Виховний процес та формування естетичних цінностей молоді в українському культурному дискурсі в період глобалізації та інформаційної революції. У кн.: *Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри*. Ніжин: Аспект-Поліграф, сс.135–186.
2. Бабенко, Н. Б. та Бабенко, Ю. А., 2014. Еволюція ціннісних орієнтацій сучасної української молоді в умовах соціокультурних змін. У кн.: *Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри*. Ніжин: Аспект-Поліграф, сс.188–235.
3. Бахтин, А. А., 2006. *Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Российская академия театрального искусства
4. Бойко, Л. П., 2019. Соціокультурне значення молодіжних субкультур у сучасних реаліях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.152–155.
5. Коваленко, Ю. П., 2007. Еволюція форм мюзиклу в постановках Харківського, Київського та Одеського музичних театрів (1980–2005). *Культура України*, 18, сс.144–153.
6. Кубаєвський, М., 2008. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому просторі. *Психологія і суспільство*, 2 (32), сс.59–64.

7. Самвелян, Т. Е., 2000. *Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

8. Саракун, Л. П., 2019. Космополітизм як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства. У кн.: *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ : Ліра, сс.75–95.

9. Стьопіна, А., 2021. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (51), сс.76–90.

10. Шевельова, О. В., 2020. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, сс.30–44.

11. Шевельова, О. В., 2021. Сучасний дитячий мюзикл «Жаба Маша» О. Спіліоті в контексті режисерського моделювання творчого мистецького проекту. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (52–53), сс.262–276.

### References

1. Andrushchenko, T. I., 2014. Vychovnyi protses ta formuvannya estetychnykh tsinnosti molodi v ukrainskomu kulturnomu dyskursi v period hlobalizatsii ta informatsiinoi revoliutsii. In: *Liudyna v suchasnomu tsyvilizatsiinomu protsesi: filosofsko-kulturolohichni ta etyko-estetychni vymiry* [Man in a modern civilization process: philosophical and culturological and ethical-aesthetic measurements]. Nizhyn: Aspekt-Polihraf, pp.135–186.

2. Babenko, N. B. and Babenko, Yu. A., 2014. Evoliutsiia tsinnisnykh orientatsii suchasnoi ukrainskoi molodi v umovakh sotsiokulturnykh zmin. In: *Liudyna v suchasnomu tsyvilizatsiinomu protsesi: filosofsko-kulturolohichni ta etyko-estetychni vymiry* [Man in a modern civilization process: philosophical and culturological and ethical-aesthetic measurements]. Nizhyn: Aspekt-Polihraf, pp.188–235.

3. Bakhtin, A. A., 2006. *Synthesis of arts as the basis of the musical for adults and children*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Russian Institute of Theatre Arts.

4. Boiko, L. P., 2019. Sotsiokulturne znachennia molodizhnykh subkultur u suchasnykh realiiakh [Socio-cultural significance of youth subcultures in modern realities]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.152–155.

5. Kovalenko, Yu. P., 2007. Evoliutsiia form miuzyklu v postanovkakh Kharkivskoho, Kyivskoho ta Odeskoho muzychnykh teatriv (1980–2005) [Evolution of musical forms in the productions of Kharkiv, Kyiv and Odessa Musical Theaters (1980-2005)]. *Kultura Ukrainy*, 18, pp.144–153.

6. Kubaievskiy, M., 2008. Kontekstna buttievist etnosu v hlobalizovanomu prostori [Contextuality of ethnos in globalized space]. *Psykholohiia i suspilstvo*, 2 (32), pp.59–64.

7. Samvelyan, T. E., 2000. *Polyzhannosis in piano works of Chopin*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

8. Sarakun, L. P., 2019. Kosmopolityzm yak alternatyvnyi svitohliad maibutnoho planetarnoho suspilstva. In: *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Cultural dimensions of man in the modern universe]. Kyiv : Lira, pp.75–95.

9. Stopina, A., 2021. Muzychnyi spektakl dlia ditei yak rezultat ahrehatsii mystetstv. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I Chaikovskoho*, 2 (51), pp.76–90.

10. Shevelova, O. V., 2020. Dytiachy-iunatskyi 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.

11. Shevelova, O. V., 2021. Suchasnyi dytiachyi miuzykl «Zhaha Masha» O. Spilioti v konteksti rezhyserskoho modeliuвання tvorchoho mystetskoho proektu [Modern children's musical "Frog Masha" by O. Spiliotti in the context of directorial modeling of a creative art project]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I Chaikovskoho*, 3–4 (52–53), pp.262–276.



**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*

**REALIZATION OF MODERN CHILDREN'S MUSICAL  
"FROG MASHA" BY O. SPILIOTTI  
IN THE CONTEXT OF THE YOUTH SUBCULTURE**

*The author considers the process of directing a modern children's musical "Frog Masha" in accordance with the requests and interests of the young audience of the information technology era. The relevance of the study lies in the need to outline the milestones of rethinking the modern children's repertoire in musical theater in accordance with the specifics of the perception of art works by a certain age category. The purpose of the study determines the specific directorial approaches in the implementation of the musical on children's themes, taking into account the peculiarities of the modern subculture of the younger generation. The research methodology was chosen as a comprehensive cross-sectoral approach based on the synthesis of methods: 1) observation and processing of results in order to identify the specifics of the perception of children's audience; 2) genre-stylistic in order to outline the specific features of modern children's musical; 3) interpretive and experimental in order to determine their own directing techniques in the implementation of the project. The scientific novelty is substantiated, which involves the definition of the director's concept in solving vocal-instrumental, spatial-scenographic and plastic-choreographic aspects of modern children's musicals with the actualization of the problem of replacing real life with virtual one. Evidence is provided that the ideological and thematic content of the art project raises the topical issue of the subculture of the younger generation, when real life gaining the necessary material experience is replaced by virtual perception, illusory due to the exaggeration of information technology. The specifics of compositional construction of the project are determined, which organically combines the multi-genre music structure of the musical with the characteristics of the personalities, their rational actions into a single integral spectacle, able to emotionally influence the young viewer's choice of new media in his life. In the process of realization of the art project the author's directing techniques were found: combination of the real world with the virtual in the scenographic solution of the play; synthesis of polygenre vocal-instrumental component with different plastic-choreographic components in solving artistic images of characters; interactive form of interludes as a kind of bridge between the parts of the musical. The author predicted the need for the latest research on the impact of information technology on the artistic practice of musical theater, which requires further directorial research and experiments in solving children's issues, which would meet modern challenges and current realities.*

**Keywords:** *subculture of the young generation, musical theater of Ukraine, modern children's musical by O. Spiliotti "Frog Masha", director's concept, genre.*

*Стаття надійшла до редакції 26.11.2021 р.*



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**

**2022 № 1 (54)**

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 imenì P. ì. Čajkovs'kogo  
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. ì. Čajkovs'kogo

