

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 № 2 (55)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2022

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2022 № 2 (55)

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, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **Е-mail:** cancelyariya@knmau.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 № 11 від 16 червня 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. 2 (55)**

Founded in October 2008

Kyiv — 2022

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2022. No. 2 (55)

ISSN 2414-052X A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008
According to the decree of the *State Attestation Commission*.

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

"Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been registered and indexed in Ukrainian

and international scientometric databases: Google Scholar, "Scientific Periodicals of Ukraine" in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Martynyuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnyskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav-Khmelnyskyi, 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 11 from the 16 of July 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

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Адріана Скорик. Поліваріативність інтерпретації поняття «культурологічний дискурс» у сучасному медіа-просторі.....</i>	<i>7</i>
<i>Інна Антіпіна. Хор як складник бренду музичного мистецтва України: соціокультурний вимір.....</i>	<i>22</i>
<i>Юрій Зубай. Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сільванського у київській консерваторії як унікальний аспект творчої біографії митця.....</i>	<i>37</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО.....	51
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	51
<i>Віктор Бондарчук. Міжнародна діяльність Національної музичної Академії України імені П.І. Чайковського як вектор розвитку бренду вишу.....</i>	<i>51</i>
<i>Дмитро Юник. Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності як науковий феномен.....</i>	<i>67</i>
<i>Михайло Мимрик. Саксофон у творчості Володимира Рунчака: темброво-виражальні та технічно-виконавські аспекти.....</i>	<i>84</i>
<i>Андрій Тучапець. Альтові твори Олександра Левковича: композиційно-драматургічні особливості інтерпретації.....</i>	<i>98</i>
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	113
<i>Євдокія Колесник. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи.....</i>	<i>113</i>
<i>Олена Касьянова, Андрій Савчук. Пластична стилістика «Танго диявола» в опері Альфреда Шнітке «Історія Доктора Йоганна Фауста».....</i>	<i>127</i>
<i>Оксана Петренко. Режисерське моделювання мистецького проєкту за оперетою Жака Оффенбаха «Ключ На Бруківці».....</i>	<i>142</i>

CONTENTS

CULTUROLOGY	7
<i>Adriana Skoryk. Polyvariability in Interpretation of The Concept "Cultural Discourse" in The Modern Media Space</i>	7
<i>Inna Antipina. Choir as A Component of Ukrainian Musical Art Brand: Socio-Cultural Dimension</i>	22
<i>Yury Zubai. Mykola Sylvansky's Cultural and Pedagogical Activities as A Unique Aspect of His Creative Biography</i>	37
ART STUDIES	51
MUSICAL ART	51
<i>Viktor Bondarchuk. International Activity of P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine as A Vector of Brand Development of A Higher Educational Institution</i>	51
<i>Dmytro Yynyk. Performance Reliability of Musicians in Concert And Stage Activity as a Scientific Phenomenon</i>	67
<i>Mykhailo Mymryk. Saxophone in V. Runchak's Chamber and Instrumental Creativity: Timbro-Expressive and Technical-Performance Aspects</i>	84
<i>Andriy Tuchapets. Viola Compositions in the Context of Alexander Levkovich's Creation</i>	98
SCENIC ART	113
<i>Evdokia Kolesnyk. Education of a Singer-Actor in the Context of the Ukrainian Opera School</i>	113
<i>Olena Kasyanova, Andriy Savchuk. "Devil's Tango" Plastic Style in Alfred Schnittke's Opera "The Story of Doctor Johann Faust"</i>	127
<i>Oksana Petrenko. Director's Modeling of Art Project Based on Jacques Offenbach's Opereta "The Key on the Pavement"</i>	142

АДРІАНА СКОРИК

ORCID iD: 0000-0002-4158-8352

доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
adaskor@ukr.net

ПОЛІВАРІАТИВНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС» У СУЧАСНОМУ МЕДІА-ПРОСТОРИ

Розглянуто медіа-простір як інформаційно-комунікаційну систему створення нової реальності (гіперреальності), якій властива своя мова, знаки, символи, коди, що виконують поліфункціональну роль у процесі своєї репрезентації та завдяки швидкісному розповсюдженню інформації сприяють самоідентифікації і соціалізації певного культурного середовища, формуванню суспільної свідомості особистостей, їх ціннісного досвіду. З'ясовано, що у глобальному медіа-просторі комунікація набуває рис рушійної сили, яка не лише творить цінності та спонукає до їх розвитку, а й формує культуру людства. Висвітлено сутність поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» з визначенням детермінант, зумовлюючих його поліваріативну інтерпретацію. Наголошено на обов'язковій наявності у культурологічному дискурсі «мови в мові», яка можлива лише в межах комунікативних актів у процесі «живого» діалогу, перетинаючи кордони між «своїм» та «чужим». Проаналізовано досвід «перетину кордонів» у контексті означеного феномену як акту трансгресії з виходом за межі, коли зникає розуміння базових ціннісних орієнтирів та смислів традиційного культурного життя. Охарактеризовано транскультурні, інтегративні, комунікативні, діалогічні та інші провідні ознаки поліваріативності інтерпретації поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі». Описано основні функції культурологічного дискурсу (інформативну, комунікативну, інтермедіальну, аксіологічну, ідеологічну, розважальну, інтеграційну та соціально-адаптаційну), які припускають і навіть вимагають від дискурсивних практик взаємопов'язаності або виключення таких практик, віддзеркалюючи специфіку соціокультурного процесу. Доведено, що кожна інтерпретація поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» спрямовує акценти на певні ціннісні орієнтири одиничного і унікального з визнанням індивідуальних відмінностей та їх значущості у представленому варіанті означеного феномену.

Ключові слова: культура, культурологічний дискурс, медіа-простір, самоідентифікація, соціалізація, ціннісні орієнтири.

Постановка проблеми... В умовах популяризації актуальних форм економічних, політичних, культурних зв'язків та засобів масової комунікації світова художня культура початку ХХІ століття свідчить про зародження нової

цивілізації. Глобалізаційні процеси сьогодення дають нагоду представити сучасні інформаційні потоки не лише в якості інформативних джерел, а й розглянути їх як різновид художньої творчості у полі культури нового тисячоліття. На постіндустріальному етапі розвитку цивілізації відносини між засобами медіа і буттям культури щільно поєднані, їх важко відокремити, а це породжує різну інтерпретацію поняття «дискурс» у сучасному медіа-просторі.

Категорія «дискурс» являє собою явище проміжного характеру між промовою і спілкуванням, а також мовною поведінкою та фіксованим текстом. Наприкінці ХХ століття у вивченні дискурсу остаточно затвердився комунікативний підхід, який спирається не тільки на створення нового категоріально апарату, а й на усвідомлення змісту існуючих термінів. Феномен «дискурс» став розумітися як складне комунікативне явище, котре, окрім тексту, включає також низку позалінгвістичних факторів (установок, думок адресатів, самооцінку і оцінку іншого тощо). Саме тому актуалізується потреба у спрямуванні теоретичних пошуків на осмислення динаміки культури та певних її феноменів, зокрема на вивчення мінливих форм інтерпретації поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі».

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Різноманітні енциклопедичні словники й довідники, монографічні праці й наукові дослідження надають численні взаємодоповнюючі визначення поняття «дискурс» в сучасній гуманітаристиці. Першим поняття «дискурс» як певну дефініцію в наукову дискусію увів Ролан Барт, який зазначив, що «... надалі під словами “мова”, “дискурс”, “слово” і тому подібними буде матися на увазі будь-яка значуща одиниця або утворення, чи то вербальне, або ж візуальне; фотографія буде розглядатися як мова, на рівні із газетною статтею; навіть самі речі можуть стати промовою, якщо вони що-небудь означають» (1989, с. 74). Започаткував «наукову моду» на дискурс Г. Маркузе, оперуючи цією дефініцією в своїй роботі «Ерос і цивілізація. Одновимірний людина» (2003). Посилаючись на авторитет Р. Барта, Г. Маркузе використовує саме його концепцію та інтерпретацію дискурсу. Після того, як книга Г. Маркузе

отримала світову популярність, дискурс стає найбільш поширеним поняттям у наукових теоріях. Разом з тим, у процесі розвитку цивілізації концепція дискурсу Р. Барта та Г. Маркузе була повністю поглинена ідеями ідеологічності формацій Л. Альтюссера (Althusser, 1971) та теорією дискурсивності формацій М. Фуко (2003), де поняття «дискурс» характеризується як сукупність висловлювань, котрі підкорюються тій самій системі формування.

Відомий німецький філософ, соціолог, представник нової генерації «франкфуртської школи» Ю. Габермас багаторазово підкреслював факт співвідношення або ж перетинання філософського розуміння феномену «дискурс» із його етичним та естетичним навантаженням. За його переконаннями, дискурс конституюється комунікацією. В цьому контексті найбільший інтерес викликає соціальний аспект дискурсу, а також взаємозв'язок «дискурс — суспільство», який був розглянутий Ю. Габермасом в межах соціально-комунікативного підходу. Мислитель виокремлює п'ять видів дискурсу, які реалізуються в комунікації залежно від ситуації, а саме:

- теоретичний, що організовується на основі когнітивних та інструментальних механізмів;
- практичний, що пов'язується з морально-практичними покладаннями і спирається на визначення правильності та норми дії;
- дискурс у формі естетичної критики, який є оціночним за своєю природою і конструється на основі співвіднесення з ціннісними стандартами;
- дискурс у формі терапевтичної критики, основною характеристикою якого є виразність, правдоподібність виразів;
- дискурс самовираження і самопояснення, який визначається досягненням зрозумілості того, що висловлюється, і ґрунтується на правильності сформованості символічних структур (Habermas, 1996).

Ведучи свою історію від часів Античності, означене поняття займає позицію одного з найважливіших концептів сучасного мислення. Саме тому К. Апель (2009), К. Гуменюк (2001), Ф. Джеймісон (2000), О. Козаренко (2000), А. Кондрико (2011), І. Чудовська-Кандиба (2008) та ряд інших культурологів

розглядають дискурс як класичний тип раціональності практичного мислення, яке послідовно переходить від одного дискретного кроку до іншого, та його розгортання у поняттях і судженнях — на противагу інтуїтивному охопленню цілого до його частин. На їх думку, у структуралізмі постмодернізму дискурс означає вираження «історично позасвідомої» ментальності, що віддзеркалюється у взаємозалежній цілісності мови та тексту.

Отже, сучасне розуміння сутності поняття «дискурс» набуває транскультурного характеру, всепроникливості в усі сфери буття та буттєвості. У межах дослідницької парадигми дискурсу масмедіа працюють філософи, соціологи, філологи, культурологи й мистецтвознавці, що надало змогу науковцям засвідчити наявність клінічного дискурсу, психіатричного дискурсу, економічного дискурсу, культурологічного дискурсу, дискурсу природної історії тощо. Зводячи діяльність людей до їхніх мовних (тобто дискурсивних) практик, вони дійшли висновку: кожна галузь науки має свій дискурс, який постає у вигляді не тільки специфічної для неї «форми знання» (понятійного апарату з тезаурусними взаємозв'язками), а й поліваріативності інтерпретацій власної сутності в залежності від комунікативної ситуації. Саме це у поєднанні з вимогами соціокультурних умов нового тисячоліття до естетичних та прагматичних функцій риторики комунікатора спрямовує наукові пошуки на розкриття поліваріативної інтерпретації поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі».

Мета дослідження полягає у висвітленні сутності поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» з визначенням детермінант, зумовлюючих його поліваріативну інтерпретацію. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

- 1) розглянути інформаційно-комунікаційну систему сучасного медіа-простору;
- 2) обґрунтувати зміст поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі»;
- 3) висвітлити детермінанти, які зумовлюють поліваріативну

інтерпретацію поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа - просторі».

Виклад основного матеріалу дослідження... Сьогодні вкрай важливо розібратися в тих процесах, якими живе людство і що містить в собі поняття «культура ХХІ століття». Зрештою, що являє собою художня культура у контексті сучасного медіа-простору? Докорінна трансформація сучасного світу все більше ускладнюється, набуваючи нового змісту та смислів, а художня культура потребує новітньої мови, за допомогою якої сфера значень самої культури постає розпізнаваною і значущою в глобальному медіа-просторі.

Упродовж останніх десятиліть минулого і початку нового століть спостерігається безупинне зростання ролі медіа в культурі та їхнього значення у глобалізованому світі. Дослідження медіа-простору з очевидністю розгортає логіку роботи по шляху виокремлення проблеми буттєвості глобального телекомунікаційного простору у полі сучасної культури. Нині телекомунікація і, власне, телебачення не лише тотально впливають на життя людини і суспільства, не лише змінюють, а й формують культуру людства. Саме вони сприяють організації глобального культурного простору, де вся система культури адаптується до нього засобами телекомунікації. Завдяки останньому відбувається розширення та інтенсифікація спілкування, і, зрештою, інтеграція культур.

Сучасне гуманітарне знання лише нещодавно «усвідомило» щільність поєднання відносин між засобами медіа і буттям культури. Тому й постала необхідність всебічного дослідження сучасної художньої культури саме як медіакультури, тим більше, що сьогодні один з найпотужніших феноменів медіа-простору — телекомунікація, — набуваючи естетичних цінностей, перетворюється на новий вид мистецтва. Як складова сучасної художньої культури, мистецтво телекомунікації актуалізує власну ідейну передачу, трансформує різні значення й сенси і пристосовується до мінливих культурних обставин, не відмовляючись при цьому від укорінених культурних архетипів та художніх зразків. «Медіа» — це не лише засоби для передачі інформації, а й

певне середовище, в якому «викристалізуються», естетизуються і транслуються культурні цінності, втілюючись в окремому феномені. Поняття «медіа» та його поширення в культурологічній теорії минулого століття пов'язані з появою засобів масової інформації і, звісно ж, з поняттям «інформаційна революція». Відомо, що, за теорією М. Маклюена, сьогодні світ переживає епоху четвертої інформаційної революції. Історія медіакультури нараховує чотири епохи, а саме:

- 1) епоха дописьмового варварства;
- 2) тисячоліття фонетичного письма;
- 3) «Гутенбергова галактика» — п'ять сотень років друкарської техніки;
- 4) «Галактика Марконі» — сучасна електронна цивілізація (1987).

В міру розвитку гуманітарного знання склалися різноманітні дискурси, які створювали уявлення про культуру у певні історико-культурні часи. Особливої пріоритетності це поняття набуває у проблемному полі досліджень культурологічного характеру. Тут дискурс опиняється у фокусі уваги, переживаючи свого роду ренесанс значущості. Саме тому поняття «дискурс» інтерпретується як суттєва складова соціокультурної взаємодії. Водночас, культурологічний дискурс конституюється як дискурс знання про культуру в сукупності її цілісних історичних форм. Він реконструює культурний універсуум («картину світу»), що визначає цілісне світосприйняття людини конкретної історичної епохи. Починаючи з другої половини ХХ століття «культурологізація» гуманітарних наук стає все більш очевидною, тому сьогодні практично до кожного помітного, значущого у галузі гуманітарних наук імені можна додати саме визначення «культуролог».

Втім, культурологічний дискурс виник не так давно. Це пов'язано, перш за все, з нещодавнім виникненням культурології як самостійної науки, яка поєднує в собі філософський, етичний, естетичний, психологічний, лінгвістичний, релігійний, політичний, мистецтвознавчий, інформаційний дискурси тощо. За своєю суттю культурологічний дискурс (саме культурологічний дискурс в сучасному медіа-просторі) — це гра дискурсів, які

перемішуються, вступають у діалог, ігнорують або виключають один одного, тим самим виступаючи одночасно і засобом, і результатом конгломерату знань.

Отже можна стверджувати, що важливою ознакою культурологічного дискурсу в сучасному медіа-просторі є можливість висвітлення нового інтегративного знання як риси доби постмодернізму. Окрім інтегративності, до нього слід віднести, по-перше, комунікативність, оскільки всі факти культури вписуються у контекст певних дискурсивних практик, а отже — це не лише сукупність певних знаків (Фуко, 2003), а по-друге — діалогічність, яка припускає і навіть вимагає від дискурсивних практик взаємопов'язаності або ж виключення таких практик. Культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі залучає до діалогу між «своїм» та «чужим», до аналізу світорозуміння та світовідчуття на рівні охоплення чужої мови (у широкому сенсі її розуміння). Саме тому поняття «культурологічний дискурс» в сучасному медіа-просторі можна інтерпретувати як «мова в мові», котра не є можливою поза комунікативними актами (між суб'єктом та об'єктом, мовами, текстами). Таким чином, можна стверджувати, що комунікативність сучасного культурологічного дискурсу в медіа-просторі завжди існує поруч із «живим» діалогом. Крім того, перетин кордонів між «своїм» та «чужим» є актом трансгресії, виходом за межі, коли зникає розуміння базових ціннісних орієнтирів та смислів традиційного культурного життя (Фуко, 2003).

Культурологічний дискурс» в сучасному медіа-просторі все більше набуває транскультурних рис, маючи своєю метою всепроникливість даного феномену в усі сфери буття та буттєвості. Транскультурні тенденції до дискурсивності в масмедійному знанні яскраво свідчать про глобалізаційні процеси, які відбуваються у сучасному культурному просторі, про інтенсифікацію взаємодії культур та субкультур, що має найважливіше значення для можливості застосування ідей інших гуманітарних дисциплін у сфері медіакультури, про сучасні масмедіа як соціокультурний інститут.

У сучасному культурознавстві приділяється увага появі так званих «нових» медіа, новітньому медіамистецтву, їх швидкоплинності та

трансформаціям. У свою чергу, їх поява зумовлена шаленим розвитком інноваційних технологій, інформаційно-технологічних (цифрових) каналів, які завдяки своїй швидкості та впливовості створюють майже неконтрольовану ситуацію виникнення все нових і нових засобів масової комунікації у глобалізованому медіакультурному просторі.

Медіакультура виконує особливу посередницьку функцію «інтегратора» нового медіасередовища між владою і суспільством, соціумом і особистістю. Вона є чинником значного впливу на суспільство в цілому та, зокрема, на політичну ситуацію країни. Велику роль у цьому відіграє її комунікативна функція, яка, з одного боку, надає медіакультурі здатності до акумуляції сил та інформованості великої кількості людей одночасно, а з іншого — до використання цієї громадськості державою, котра часто застосовує будь-яку інформацію в якості ідеологічного інструменту. В цьому контексті комп'ютер та Інтернет виступають найпотужнішими факторами розвитку медіакультури, оскільки дозволяють охопити весь інформаційний світ та вступити в контакт з будь-яким джерелом інформації. Створення соціальних мереж, їх функціонал є продуктивним засобом для будь-якої соціальної активності та колективної діяльності.

Вкрай важливою для послідовного розкриття детермінант, що зумовлюють поліваріативну інтерпретацію поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» постає концепція «другого приходу Буття стосовно культури» Ж. Дельоза. На думку вченого, Буття «представляється» двічі: перший раз стосовно метафізики, другий — стосовно техніки, що ознаменувала перехід у зовсім інший простір і час та стала знаковим явищем нашої реальності. Світ визначеності, за законами якого розвивалися соціокультурні спільноти, поступився місцем світу технологічності, інформативності, комунікативності та необмеженої свободи у контексті семіотики техногенного поля культури (1996). Дійсно, культура загалом і художня — зокрема, виконуючи роль формуючого фактора стосовно буття, на початку нового століття і тисячоліття стикається з технократичним характером

сучасного світу. Традиційно представники світу творчості намагалися тримати дистанцію відносно техніки, сприймаючи її як засіб автоматизації духу та творчого процесу. Втім, з середини 80-х років минулого століття з'явилася позиція, згідно якої відродженню духовності сприяють інформаційні технології, що постають принципово новою сферою техніки. Більше того, своїм могутнім впливом вони формують те, що М. Кастельс назвав «реальною віртуальністю» (2007). У зв'язку з цим радикально змінилося ставлення творчого світу до світу техніки. Теоретики постмодерну стверджують, що сучасний художник має навчитися переборювати «демонізацію машини». Разом з тим, все більш розповсюдженою стає думка стосовно нової культури як простору створення альтернативи традиційній духовності. Цей культурний простір пов'язаний з виникненням нового символічного ряду, носіями якого стають засоби масової комунікації, а точніше мультимедійні структури. На жаль, у цьому річищі виникає багато небезпечних та загрозливих тенденцій, зокрема, проблема «спокуси», яка, за Ж. Бодріаром, постає «диявольським хитруванням» з чаклунськими чи приворотними цілями, тобто спокусою зла (2004).

Слід відзначити, що інформація обумовлює розвиток культури, а комунікації стають одним із факторів розвитку суспільства, тим джерелом, що створює та об'єднує нове громадянське суспільство. Негативні тенденції глобалізації — уніфікація, стандартизація, нівелювання цінностей, втрата суб'єктивної ідентичності, загальне спрощення культурних змістів, стимуляція розповсюдження масової культури, «розмитість» єдності суспільства, невизначеність цінностей моралі — викликають занепокоєння з цього приводу. Все це сприяє пошуку особистістю новизни. Суспільство вибудовує нову модель міжособистісного спілкування, виникає нова роль медіакультури в конструюванні колективної та власної ідентичності, а особливо — національної ідентичності. Варто зазначити, що наймасовішими і всеохоплюючими дискурсами для трансляції групових ідентичностей виступає освітня практика, а також політичний дискурс, який створює механізми для втілення ідентичності

в соціальну реальність.

В означеному контексті вважається недоречним використання слова «віртуальний» («фальшування ідентичності», «конструювання бажаної ідентичності») щодо ідентичності в соціальних мережах Інтернету, адже залучення інформаційних технологій здатне абсолютно змінити саме уявлення про ідентичність. Кожна окрема ідентичність в Інтернет-просторі, хоча і є розміщеною у віртуальній реальності, має достатньо реальні характеристики та наслідки в соціумі.

Важливим для послідовного розкриття детермінант, що зумовлюють поліваріативну інтерпретацію поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі», є звернення до мережевого «тролінгу», який пов'язується з терміном «комунікативна поведінка». Така поведінка притаманна певній групі людей (існують різні особливості комунікативної поведінки, які властиві і малим спільнотам, і великим формуванням). «Тролінг» як продукт мережевого простору з яскраво вираженим провокаційним характером формується на основі суперечливих повідомлень. Феномен тролінгу в глобальному інформаційному просторі є особливою формою комунікації. Він є як механізмом політизації, так і механізмом «накручування» в різних сферах культурного життя. Саме тому вважається, що однією із головних функцій тролінгу виступає маніпулювання свідомістю людей, їх контролювання. Засобами тролінгу розповсюджується «викривлена» інформація в масмедійних комунікаційних системах. Тенденція до насилля, тиску політичної пропаганди пов'язується із інформаційною та культурною травмами споживачів інформації, що постає перешкодою для глибокого осягнення об'єктів та «викидає» людей на рівень зовнішніх подразнень. Суб'єкт стає нездатним на свідому і вільну діяльність. Реальність не існує в об'єктивності емпіризму — вона постає продуктом медіадискурсу, який кодує її, трансформуючи на ідеологію. Заради адекватного сприйняття медіаповідомлень, суб'єкт має навчитися декодувати продукти медіа, розуміти систему виражальних засобів сучасного медіамистецтва.

Розуміння ролі масмедіа, зокрема, соціальних мереж в комунікаційних системах сучасного суспільства визначається глобальними процесами, адже медіакommунікації є тим соціальним стрижнем, в якому взаємодіють міжлюдські стосунки, технологічні відкриття, політичні заходи та культурні прагнення. Входячи у соціокультурний простір, новітні медіатехнології долають традиційні рамки усвідомлення цінностей життя і одночасно змінюють основи культури. Швидкий крок до глобалізації успішно зміщує акценти у культурологічних процесах. Традиційність напрямків успішно змістилася у бік модернізованості новоутворених багатоланкових культурних течій. Культурна еволюція та інформаційні технології стимулюють міжкультурні відмінності. Усіляка глобальність ґрунтується на яскравому «мікро»-прояві, що призводить до концентрації суміші культур, її поліетнічності та різномайття. Саме це спричиняє конвенційні уявлення про культуру і дозволяє позиціонувати явище глобалізації у контексті діяльності інформаційної культури як системи залучення локальних процесів до масштабного творення самих процесів глобалізації.

Отже, симбіоз інформаційної культури і глобалізаційних процесів суспільства несе у собі подвійний суспільний прес, з якого можна здобути як лінійну схему масштабного процесу «плюсів», так і уразливість деяких явищ для окремих соціальних груп.

Висновки.

1. Медіа-простору як інформаційно-комунікаційній системі створення нової реальності (точніше — гіперреальності) властива своя мова, знаки, символи, коди, що виконують поліфункціональну роль у процесі власної репрезентації та завдяки швидкісному розповсюдженню інформації сприяють самоідентифікації й соціалізації певного культурного середовища, формуванню суспільної свідомості особистостей, їх ціннісного досвіду. У глобальному медіа-просторі комунікація набуває рис рушійної сили, яка не лише творить цінності та спонукає до їх розвитку, а й формує культуру людства. Цей «виклик» сучасності затребував саме культурологічної «відповіді», адже

культурологія — наука розімкнених кордонів, що постає інтегратором якісно нового уявлення про людину та її можливості.

2. Культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі є соціокультурним феноменом. Його можна охарактеризувати як «мова в мові», яка можлива лише в межах комунікативних актів, що завжди відбуваються завдяки «живим» діалогам, перетинаючи кордони між «своїм» та «чужим». Досвід «перетину кордонів» у контексті означеного феномену є актом трансгресії, виходом за межі, коли зникає розуміння базових ціннісних орієнтирів та смислів традиційного культурного життя.

3. Поліваріативність інтерпретації поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» зумовлюється наявністю різних провідних ознак (транскультурності, інтегративності, комунікативності, діалогічності тощо) та їх функцій (інформативної, комунікативної, інтермедіальної, аксіологічної, ідеологічної, розважальної, інтеграційної, соціально-адаптаційної тощо), які припускають і навіть вимагають від дискурсивних практик взаємопов'язаності або виключення таких практик, віддзеркалюючи специфіку соціокультурного процесу. Кожна інтерпретація поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» спрямовує акценти на певні ціннісні орієнтири одиничного і унікального з визнанням індивідуальних відмінностей та їх значущості у представленому варіанті означеного феномену.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на розгляд сучасного ракурсу культурологічного дискурсу, спрямованого на динамічні процеси зміщення акцентів із всезагального, що представляє аналіз єдності культур, на цінність одиничного з урахуванням характерних рис епохи глобалізації — подолання поділу на високе та низьке мистецтво, орієнтування на масову аудиторію і невербальну комунікацію, компілятивність, вторинність, гібридність тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Апель, К.-О., 2009. *Дискурс і відповідальність: проблема переходу до постконвенціональної моралі*. Переклад з німецької В. Купліна. Київ: Дух і Літера.
2. Барт, Р., 1989. Мифологии. В кн. Г. К. Косикова, общ. ред. и вступ. ст. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, сс. 45–130.

3. Гуменюк, Т. К., 2001. Трансформація свідомості і постмодерновий світ. *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності*, VI (ч. I), сс. 85–89.
4. Дельоз, Ж. та Гваттари, Ф., 1996. *Капіталізм і шизофренія. Анти-Едип*. Київ: Карме-Сінто.
5. Джеймісон, Ф., 2000. Постмодернізм і суспільство споживання. *Глобалізація, Європейський Союз та Україна: Незалежний культурологічний часопис «І»*, 19, [online]. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jameson.htm>. [дата звернення: 06.01.2022].
6. Кастельс, М., 2007. *Інтернет-галактика. Міркування щодо Інтернету, бізнесу та суспільства*. Київ: Ваклер.
7. Козаренко, О., 2000. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка.
8. Кондрико, А. А., 2011. Сучасні концепції поняттєвої інтерпретації «дискурсу» в соціальній комунікації. Соціальна комунікація і стратегії її розвитку. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского*, 24(63), ч 1, сс. 152–156.
9. Маклюэн, М., 1987. Телевидение. Робкий гигант. *Телевидение вчера, сегодня, завтра*, 7, сс. 7–18.
10. Маркузе, Г., 2003. *Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследования идеологии развитого индустриального общества*. Перевод с английского А. А. Юдиной. Москва: АСТ.
11. Фуко, М., 2003. *Археологія знання*. Переклад з французької В. Шовкуна. Київ: Вид-тво Соломії Павличко «Основи».
12. Чудовська-Кандиба, І., 2008. Вернісаж нарисів глобалізації в українському соціальному дискурсі. У кн. М. Фезерстоун, С. Леш, Р. Робертсон, ред. *Глобальні модерності*. Київ: Ніка-Центр, сс. 10–16.
13. Althusser, L., 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. "Lenin and philosophy and other essays", *Monthly Review Press*. pp. 127–186.
14. Habermas, J., 1996. *Between Facts and Norms. Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Cambridge: MIT Press.

References

1. Apel, K.-O., 2009. *Dyskurs i vidpovidalnist: problema perekhodu do postkonventsionalnoi morali [Discourse and responsibility: the problem of the transition to post-conventional morality]*. Translated from German by V. Kuplin. Kyiv: Dukh i Litera.
2. Bart, R., 1989. Mifologii. In: G. K. Kosikova, ed. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Selected Works: Semiotics. Poetics]*. Moskva: Progress, pp.45–130.
3. Гуменюк, Т. К., 2001. Трансформація свідомості і постмодерновий світ. *Актуальні філософські і культурологічні проблеми сучасності*, VI (ч. I), сс. 85–89.
4. Deloz, Zh. and Gvattari, F., 1996. *Kapitalizm i shyzofreniia. Anty-Edyp [Capitalism and schizophrenia. Anti-Oedipus]*. Kyiv: Karme-Sinto.
5. Dzheimison, F., 2000. Postmodernizm i suspilstvo spozhyvannia. *Hlobalizatsiia, Evropeiskyi Soiuz ta Ukraina: Nezaleznyy kulturolohichnyi chasopys «I»*, 19, [online]. Available <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jameson.htm>. [accessed: 06 January 2022].
6. Kastels, M., 2007. *Internet-halaktyka. Mirkuvannia shchodo Internetu, biznesu ta suspilstva [Internet galaxy. Considerations for the Internet, Business, and Society]*. Kyiv: Vakler.
7. Kozarenko, O., 2000. *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv: Naukove Tovarystvo im. Shevchenka.
8. Kondryko, A. A., 2011. Suchasni kontseptsii poniattievoi interpretatsii «dyskursu» v sotsialnii komunikatsii. Sotsialna komunikatsiia i stratehii yii rozvytku [Modern concepts of conceptual interpretation of "discourse" in social communication. Social communication and strategies for its development]. *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo*, 24(63), p. 1, pp. 152–156.

9. Maklyuen, M., 1987. Televidenie. Robkii gigant [TV. Timid Giant]. *Televidenie vchera, segodnya, zavtra*, 7, pp. 7–18.

10. Markuze, G., 2003. *Eros i tsivilizatsiya. Odnomernyi chelovek : Issledovaniya ideologii razvitogo industrial'nogo obshchestva*. Translated from English by A. A. Yudina. Moskva: AST.

11. Fuko, M., 2003. *Arkheolohiia znannia [Archeology of knowledge]*. Translated from French by V. Shovkun. Kyiv: Vyd-tvo Solomii Pavlychko «Osnovy».

12. Chudovska-Kandyba, I., 2008. Vernisazh narysiv hlobalizatsii v ukrainskomu sotsialnomu dyskursi. In: M. Fezerstoun, S. Lesh, R. Robertson, eds. *Hlobalni modernosti [Global modernities]*. Kyiv: Nika-Tsent, pp. 10–16.

13. Althusser, L., 1971. Ideology and Ideological State Apparatuses. "*Lenin and philosophy and other essays*", *Monthly Review Press*. pp. 127–186.

14. Habermas, J., 1996. *Between Facts and Norms. Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Cambridge: MIT Press.

ADRIANA SKORYK

ORCID iD: 0000-0002-4158-8352

Doctor of Art Criticism, Professor,

Vice-rector for Scintific Work

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

adaskor@ukr.net

POLYVARIABILITY IN INTERPRETATION OF THE CONCEPT "CULTURAL DISCOURSE" IN THE MODERN MEDIA SPACE

The media space is considered as an information and communication system capable to create a new reality (hyper-reality), which is characterized by its own language, signs, symbols, codes, that acquire a multifunctional role in the process of its representation. They also, thanks to the rapid spread of information, contribute to self-identification and socialization of a certain cultural environment, the formation of social consciousness of individuals, their valuable experience. It was found that in the global media space, communication obtains the characteristics of a driving force that not only creates values and encourages their development, but also shapes the culture of humanity. The essence of the concept of "cultural discourse in the modern media space" is highlighted, with the definition of determinants leading to its multivariate interpretation. Emphasis is placed on the mandatory presence of "language within language" in the cultural discourse, which is possible only within the limits of communicative acts in the process of "live" dialogue, crossing the boundaries between "own" and "foreign". The experience of "crossing borders" is analyzed in the context of this phenomenon as an act of transgression with going beyond the boundaries, when the understanding of the basic value orientations and meanings of traditional cultural life disappears. The transcultural, integrative, communicative, dialogic and other leading signs of the multivariate interpretation of the concept of "cultural discourse in the modern media space" are characterized. The main functions of cultural discourse are described (informative, communicative, intermedial, axiological, ideological, entertaining, integrative, and socially adaptive), which assume and even require discursive practices to be interconnected or to exclude such practices, reflecting the specificity of the sociocultural process. It is proven that each interpretation of the concept of "cultural discourse in the modern media space" directs emphasis on certain value orientations of the singular and unique with the recognition of individual differences and their significance in the presented version of the given phenomenon.

Keywords: *culture, cultural discourse, media space, self-identification, socialization, value orientations.*

Стаття надійшла до редакції 14.02.2022

ІННА АНТІПІНА

ORCID iD: 0000-0003-3845-9629

аспірантка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
innaantipina92@gmail.com

ХОР ЯК СКЛАДНИК БРЕНДУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

У статті розглянуто проблему формування бренду хору і визначено його роль в сучасному культурно-мистецькому просторі України. Наголошено, що бренд хору як соціокультурний феномен сучасності недоцільно наділяти статусом «комодифікатора» національної та світової культури, оскільки він виступає її популяризатором і навіть драйвером розвитку. Аргументовано доречність реалізації диригентом і колективом хору брендингових ініціатив з метою підвищення рівня його впізнаваності відносно конкурентів та розширення географії потенційних споживачів культурно-мистецьких послуг (слухацької аудиторії), для яких суспільна затребуваність культурно-мистецького бренду виступає гарантом стабільно високого рівня виконавської майстерності митців. При цьому зазначено, що «брендовість» певного хорового колективу закономірно підвищує рівень вимогливості до нього слухацької аудиторії, позбавляючи можливості припускатись суттєвих помилок без іміджево-репутаційних втрат. Доведено, що формування культурно-мистецьких брендів України здійснюється у відповідності до вихідних положень азійської школи брендингу, оскільки пріоритетним є апелювання до рівня суспільної визнаності слухацькою цільовою аудиторією закладу вищої освіти або навіть певного регіону, в нерозривній єдності з якими бренд позиціонує себе. Висвітлено специфіку диференціації лояльності цільової аудиторії до бренду на когнітивну й емоційну (афективну) з наголошенням на пріоритетності останньої над першою. Окреслено дієві шляхи підвищення рівня лояльності слухацької цільової аудиторії до бренду хору, серед яких чільне місце займає цілеспрямована робота над забезпеченням його впізнаваності з-поміж інших хорів завдяки вдалому позиціонуванню та зрозумілій візуальній айденциці. Правомірність означеної тези вмотивовано завдяки аналізу автентичних рис провідних хорових колективів України, гідних статусу «національний культурно-мистецький бренд», — Національної заслуженої академічної капели «Думка» та Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки. Уточнено основні етапи стратегічного планування як обов'язкової умови успішної реалізації колективом хору брендингових ініціатив. З'ясовано, що бренд хору виконує не тільки ідентифікаційну, а й орієнтувальну-наслідувальну функцію, створюючи умови для самоідентифікації представників цільової аудиторії (слухачів) через «дотичність» до нього.

Ключові слова: бренд хору, культурний бренд, національний бренд, лояльність, музичне мистецтво України.

Постановка проблеми... У сучасному світі постійно підвищується рівень розвитку комунікативних технологій, який супроводжується появою нової лексики і відповідною «модою» на її використання. Зокрема, для

постіндустріального етапу розвитку суспільства вже звичними стали поняття «імідж», «тренд», «бренд» та ряд інших. Останній із вищеперерахованих феноменів класифікується за формою і змістом, отримує нові дефініції: «культурний бренд», «бренд країни», «регіональний бренд», «геокультурний брендинг територій» тощо. З цього приводу І. Юник навіть наголошує, що бренд і брендинг самі по собі є сучасними трендами: «Актуальність багатоаспектного міждисциплінарного дослідження бренду... і інтерпретація поняття «тренд» як наряду цілеспрямованого руху показників, за якого незначні відхилення від загальної тенденції не є свідченням її завершення і навіть інколи можуть додатково привертати увагу цільової аудиторії, надають змогу стверджувати, що бренд... є незаперечним трендом сучасності» (2019, с. 83).

На разі з'являються нові «брендоцентричні» словосполучення: «культурний бренд», «бренд країни», «регіональний бренд», «геокультурний брендинг територій» тощо. Втім, попри динамічно зростаючу частоту фігурування поняття «бренд» у різних телепрограмах та періодиці (в тому числі обумовленого прагненням засвідчити сучасність особистості мовця, але при цьому семантично недоречного), слід наголосити на недостатньому осмисленні багатьма дослідниками змістовності даного поняття, що закономірно призводить до його смислової девальвації.

Будучи первинно об'єктом дослідження переважно у царині маркетингу, з часом поняття «бренд» набуло «надекономічного» характеру. Так, якщо для доіндустріального й індустріального етапів розвитку цивілізації було характерним ототожнення бренду виключно з певними товарами й послугами, то в епоху інформаційного суспільства бренд вийшов за означені рамки, виступаючи атрибутом затребуваності навіть окремих фахівців. Більше того, в сучасному інформаційному просторі для дослідження брендів, які набули власного предметного поля, цілеспрямовано створюються навіть окремі державні інституції. З метою виявлення найбільш характерних рис культурного бренду в рамках створення іміджу хору доцільно розглянути взаємозв'язок

«бренду» та «хорового колективу».

З розвитком сучасних інформаційних технологій все більшого значення набуває цифровий складник культурно-мистецького продукту. Зміни в суспільстві, пов'язані з певними карантинними обмеженнями, змушують різноманітні культурно-мистецькі проекти, такі як театри, музеї, музичні колективи, змінювати формат творчості, шукати нову аудиторію та нові шляхи розвитку. І саме з діджиталізацією творчості пов'язане масштабне переосмислення такого важливого складника мистецтва, як бренд. Питання стосовно можливості й доцільності наділення хору статусом бренду залишається дискусійним. Наразі не здійснено жодного наукового дослідження мистецького бренду, що зумовлює проблематику статті з огляду на актуальність питання брендингу мистецтва. Отже, предметом даного дослідження постає український професійний хоровий колектив, його концертна діяльність та репертуарна політика як елементи бренду. В умовах сучасного процесу глобалізації великого значення набувають національні культурні цінності та архетипи. Сьогодні український мистецький продукт в світовому медіапросторі, презентований на європейській музичних фестивалях та конкурсах, не має чіткого національно орієнтованого брендингу. Саме тому важливо просувати традиції української культури в рамках діяльності професійних колективів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Упродовж віків світоглядні погляди та естетичні уподобання аудиторії постійно змінювалися. Зазвичай, методом впливу були модні тенденції, релігія та наукові відкриття, але з плином часу все більшого значення набуває економічний фактор. При великому розмаїтті сучасних досліджень, присвячених проблематиці брендингу (Білан, 2009; Зозульов, Григоращ, 2010; Коваленко, Мельниченко, 2016; Нагорняк, 2012; Юник, 2019, 2022), питання специфіки формування мистецького бренду виявилось майже невивченим. Так, К. Глущенко (2018) на основі вихідних даних відкритої лекції Любові Кияновської «Культурний бренд проти комплексу меншовартості» актуалізує питання українських культурних

брендів, Олена Мигашко (2020) у публікації «Від закладу культури до культурного бренда» в газеті «Український тиждень» розмірковує про зміни, які відбулися в українських музеях за 2019 рік, спрямовані на оновлення та зміну іміджу, а Олег Чечель (2014) у своїй роботі «Особливості брендингу в діяльності підприємств сфери культури» досліджує брендинг закладів культури з економічної точки зору. Окремі аспекти брендингу в сфері культури досліджувались різноманітними українськими та закордонними науковцями — Д. Аакером (2003, 2008), Е. Йохімштайлером (2003), Г. Гагоортом (2008), О. Марущак, Н. Косар та І. Білик (2010), О. Оленіною (2007) та іншими. Разом з тим, поза увагою дослідників залишилися питання щодо уточнення місця й ролі бренду хору в сучасному культурно-мистецькому просторі України.

Метою дослідження є аналіз професійного хорового колективу як культурно-мистецького бренду з виявленням характерних рис національного українського культурного стилю.

Завдання дослідження:

- 1) визначити роль хору як бренду в сучасному культурно-мистецькому просторі України;
- 2) обґрунтувати доцільність цілеспрямованого формування брендів хорових колективів;
- 3) проаналізувати специфіку формування лояльності слухацької цільової аудиторії до хору як бренду.

Виклад основного матеріалу дослідження... На початковому етапі розвитку брендингу формування бренду як виключно економічного феномену здійснювалось шляхом створення позитивних асоціацій з певною торговельною маркою. Пізніше в концепт бренду почали додаватись асоціації з соціальним статусом, стилем життя й навіть певними субкультурами. З початку 1990-х рр. концепт бренду набув вагомих доповнень у вигляді унікального комплексу цінностей, пріоритетів та особливостей — ідеологію бренду, а також соціальну місію, що виникла як реакція на посилення негативних наслідків розвитку індустріального суспільства. Таким чином, сьогодні «бренд» — це не тільки про

продукт, а й про цінності та ідеї. З цього приводу О. Коваленко та А. Мельниченко зазначають: «... бренд є характеристикою не стільки продукту або послуги, скільки чітко сформульованої і втіленої в життя ідеології, що наступально рекламує і впроваджує в масову свідомість певні життєві установки і принципи. Бренд активно сприяє залученню споживачів до деякої соціальної групи, якій властива ця ідеологія» (2016, с. 10).

Слід зазначити, що глобалізація й універсалізація поняття «бренд» не призвели до його деекономізованості — навпаки, в науковий обіг було введено поняття «капітал бренду» (*brand equity*), під яким слід розуміти здатність носія бренду монетизувати завойовану лояльність цільової аудиторії. Таким чином, сучасний бренд (незалежно від сфери його формування) характеризується наявністю економічного, соціального й культурного капіталів, які суміжно конвертуються в символічний капітал — відомість, визнання соціумом, репутацію, престижність тощо. При цьому І. Юник зазначає, що «... впливовість бренду... має стати одним із дієвих засобів подолання скептичного ставлення “вибагливої” цільової аудиторії до “людинотворчих” соціально-культурних явищ і процесів, які, на жаль, комерційно незатребувані сучасною цивілізацією» (2022, с. 42). Таким чином, бренд як соціокультурний феномен уникає статусу «комодифікатора» національної та світової культури, виступаючи її популяризатором і навіть драйвером розвитку.

В аспекті популяризації культурно-мистецьких брендів видається доцільним врахування вихідних положень диференціації двох класичних шкіл брендингу — західної (англо-американської, європейської) та азійської (східної, японської). В основу західної школи брендингу, родоначальниками якої були США і Великобританія, лягла теорія «вільних брендів», згідно якої товар/послуга мають унікальну й характерну тільки для нього/неї назву та набір відмінних від конкурентів характеристик. Після завоювання лояльності з боку цільової аудиторії означений бренд підлягає максимально можливій «монетизації» (отриманню граничного морального й матеріального зиску), тим самим уможливаючи створення нових брендів. Таким чином, в рамках

означеного підходу кожен із брендів, незалежно від сфери свого існування (суто економічної, культурно-мистецької тощо) є автономною одиницею з власним комплексом конкурентоздатних характеристик і власним сегментом цільової аудиторії. Альтернативна школа брендингу — азійська — обґрунтовує доцільність формування корпоративного бренду, оскільки саме величина і статусність установи виступають показниками конкурентоздатності створеного за їх підтримки бренду (Зозульов, Григоращ, 2010).

Проектуючи означений підхід на специфіку створення й просування бренду хору, простежується пряма кореляція між ефективністю брендингу й рівнем суспільної визнаності слухацькою цільовою аудиторією закладу вищої освіти або навіть певного регіону, в нерозривній єдності з якими бренд хору позиціонує себе. Докази правомірності окресленої позиції знаходимо у дослідженні О. Білана, на думку якого «... для України притаманний азіатський тип створення брендів, тобто компанії насамперед інвестують у бренд на рівні корпорації, а потім на рівні продукту» (Білан, 2009, с. 235).

Культурний бренд — це сукупність усіх якостей, що відрізняють певний культурний об'єкт від інших, це такі вербальні, візуальні та інші елементи, якими споживач може диференціювати приналежність даного культурного продукту до певної країни та нації, навіть не побачивши назви. Брендінг покликаний виявити властиві певному товару, культурному складникові чи цілому народу характерні особливості, які постають його візитівкою з-поміж інших. У сфері бізнесу бренди як торговельні марки одного роду та виду можуть конкурувати один з одним на основі боротьби за споживацький вибір. Натомість, культура втілюється не через торговельні марки з обмеженим колом свого впливу, а через закладені у внутрішньому змісті глибокі сенси, унікальні історії, неповторне поєднання етнічних, загальнонаціональних, історичних, культурних та естетичних особливостей, особистісного й загального. Саме тому мистецький бренд — це, перш за все, продукт виявлення та розвитку унікального творчого колективу серед усього культурно-мистецького простору. І принцип конкурентної ідентичності тут не працює так, як у сфері іміджевих

реалій сфери бізнесу.

З цього приводу принагідною видається екстраполяція вихідних положень теорії про первинний і вторинний імідж на культурний брендинг. Так, у науковій літературі під первинним іміджем розуміють уявлення людей про його носія, яке фіксується при першому знайомстві з ним з онлайн- чи офлайн-форматі. Натомість, вторинний імідж складається у масовій свідомості в процесі конкуренції чи порівняння характеристик декількох брендів між собою (Нагорняк, 2012).

Сучасний український хоровий колектив є важливим елементом у формуванні національного бренду країни та її прямим репрезентантом у світовому культурному просторі. Так, поєднуючи у собі візуальний та аудіоряд, хоровий колектив має унікальну цілісність, що дозволяє розширити функціональність бренду за межі лише одного складника. Згідно з класифікацією, яку пропонує *J.-N. Kapferer* (2013), початково хор виконував лише одну функцію — механічну, але в сучасному світі він вже концентрує у собі набагато ширший функціонал, який доречно розглянути детальніше.

Кожен хоровий колектив як складник музичного бренду України має свої цінності та будує бренд навколо них, створюючи високоякісний мистецький продукт. Ці визначені цінності, які поділяються усіма учасниками колективу, і є запорукою успіху бренду. Саме на них базується стратегія розвитку колективу та його поточна діяльність, саме вони відповідають загальнонаціональним культурним цінностям та факторам, що має визначне соціальне значення для цільової аудиторії. Окрім того, потребують моніторингу і всебічного аналізу такі показники бренду, як впізнаваність, обізнаність про нього цільової аудиторії та ступінь її лояльності.

Важливим фактором для розповсюдження хорової музики є зацікавленість аудиторії у творчості саме певного хору. Зацікавленість проявляється у лояльності до бренду, але при цьому не тотожна виключно задоволенню якістю його послуг. Дієвими шляхами підвищення рівня лояльності цільової аудиторії до бренду хору є:

- цілеспрямована робота над забезпеченням впізнаваності бренду з-поміж інших хорів завдяки вдалому позиціонуванню, зрозумілій візуальній айдентиці та ряду інших атрибутів, які виконують ідентифікаційну функцію;

- активізація бренд-комунікації з цільовою аудиторією з акцентом на турботі бренду про неї та прагненням задоволення їх конкретизованих потреб;

- синхронізація цінностей бренду з аксіологічною системою цільової аудиторії для реалізації запропонованого Стівом Джобсом принципу «*Sell dreams, not products*» («Продавайте мрії, а не продукти»).

Важливим складником бренду хору виступає і репутація означеного співочого колективу, під якою слід розуміти оціночну думку соціуму про нього, сформовану на підставі прямої чи опосередкованої взаємодії (Нагорняк, 2012). Досягнення високого рівня лояльності цільової аудиторії до бренду хору, який має в суспільстві негативну репутацію, видається неможливим.

Для створення і просування в інформаційному просторі культурно-мистецького бренду важливе значення має диференціація лояльності на когнітивну й емоційну (афективну). Перша з них формується виключно на підставі доступної раціональної інформації про бренд і закономірно відноситься до слабких форм лояльності, оскільки при появі кращої бренд-пропозиції цільова аудиторія легко переорієнтовується на послуги бренда-конкурента. У свою чергу, емоційна лояльність заснована на почуттях і відчуттях, які виникають у цільової аудиторії відносно послуг бренду. Така форма лояльності є більш стійкою і в ряді випадків навіть може частково компенсувати ситуативну когнітивну нелояльність до бренду (Кляченко, Зозульов, 2012). Отже, для бренду хору пріоритетнішим постає завоювання емоційної лояльності цільової аудиторії, тоді як наявність когнітивної лояльності виступає фактором її підсилення.

Наголошуючи на незаперечній важливості різногалузевого брендингу, І. Юник зазначає: «Будучи квінтесенцією високо поцінованих цільовою аудиторією чеснот особистості чи організації, ... бренд наділений можливістю проявляти різновекторну рентабельність для: носіїв бренду...; цільової

аудиторії, яка виступає споживачем бренду; локальних соціально-географічних одиниць, які... бренд представляє на національній чи міжнародній арені; держави, в якій сформовано... бренд; цивілізації загалом (2022, сс. 22–23). Таким чином бренд хору недоцільно ототожнювати виключно з прагненням автономного підвищення ним міри затребуваності цільовою аудиторією — брендинг хору постає інструментом підвищення соціальної лояльності і до національної культурно-мистецької сфери, і навіть до країни загалом.

Основними перевагами, які бренд надає своєму носієві (хоровому колективу), є зменшення витрат на рекламування завдяки спрощенню ідентифікації бренд-пропозиції відносно конкурентів та розширення географії потенційних споживачів послуг бренду (слухацької аудиторії). Для слухачів домінуючі переваги від цілеспрямованого брендингу хору полягають у гарантуванні стабільно високої якості виконання музичних творів та отриманні нагоди бути дотичними до сильного загальноновизнаного культурно-мистецького бренду і таким чином самоідентифікуватись у сучасному соціумі. Разом з тим, «брендовість» певного хорового колективу закономірно підвищує рівень вимогливості до нього слухацької аудиторії: незважаючи на отримання від неї певного «кредиту довіри», будь-яка похибка або непослідовна дія може вкрай негативно позначитись на іміджі та репутації колективу (Білан, 2009).

Провідними хоровими колективами України, які за сукупністю унікальних і автентичних рис заслужено наділяються статусом «національний культурно-мистецький бренд», є Національна заслужена академічна капела «Думка» та Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки.

«Думка» створена у 1919 році як Державна українська мандрівна капела саме з метою популяризації української хорової музики у міжнародному масштабі. Це, свого роду, перший приклад професійного брендингу хорового колективу України, створеного для цілеспрямованого підвищення лояльності до української культури. Український народний хор ім. Г. Верьовки, заснований за прикладом «Думки» з просвітницькою місією, теж став

репрезентантом української народної культури у світі. Г. Гагоорт у своїй книзі «Менеджмент мистецтва» принагідно зазначає, що місія бренду має бути унікальною та впізнаваною. Місія провідних хорових колективів України стимулює виконавців, диригентів та композиторів до плідної творчої діяльності і одночасно актуалізує взаємодію із зовнішніми інституціями (зокрема, організаціями, які фінансують культурну діяльність).

Атрибути обох вищезначених хорових колективів як культурно-мистецьких брендів побудовані за принципом впізнаваності. Наприклад, хорова капела «Думка» має логотип, що створений на початку існування колективу і не змінюється вже понад 100 років. Світова впізнаваність бренду «Думки» також забезпечується її «універсалізмом»: завдяки багатому репертуару класичної та народної музики, а також визначним виконавським можливостям колектив має великий досвід співпраці зі артистами різних країн світу. Непересічний вплив на рівень впізнаваності «Думки» та підсилення національного культурно-мистецького бренду має номінація у 2004 році на премію «*GRAMMY*» (США) за краще хорове виконання.

Фактором конкурентоздатності народного хору ім. Г. Верьовки є репрезентація української культури не тільки в площині музично-виконавської діяльності, а й завдяки супроводу українського народного співу автентичними танцями у традиційних національних вбраннях, що сприяє більш цілісному сприйняттю української культури. Таким чином хоровий колектив демонструє високодуховні цінності збереження традицій народу, відновлення інтересу до автентичного мистецтва та синтезу народної творчості з сучасною цифровою культурою. Окреслені цінності виступають основою стратегічної комунікації з цільовою аудиторією бренду хору. Для досягнення кінцевої мети бренд-комунікації система цінностей об'єднується із системою цінностей слухачів, що стає поштовхом до осмислення й усвідомлення музики.

Сьогодні висуває перед керівниками хорових колективів якісно нові вимоги: сучасний диригент хору повинен бути не тільки музикантом-професіоналом, а і менеджером колективу. І саме від рівня сформованості його

знань, умінь та навичок адміністрування залежить розвиток і впізнаваність бренду хору, адже керівник творчого колективу чітко визначає стратегію розвитку, репертуар та проекти, в яких колектив братиме участь.

Європейська практика передбачає наявність обов'язкових складових частин стратегії та самого процесу стратегічного планування, яке здійснюється у три етапи:

1) аналітичний етап завдяки здійсненню внутрішнього і зовнішнього самоаналізу дозволяє констатувати поточний рівень сформованості бренду, ідентифікувавши сильні та слабкі сторони як самого хору, так і інформаційного середовища (зокрема, завдяки використанню *SWOT*-аналізу);

2) планувальний етап уможливорює отримання відповідей на стратегічно важливі для бренду хору запитання («Куди ми йдемо?», «Чи є в нас бачення діяльності колективу?» «Що для нас означає успіх?» «Яким ми хочемо бачити хорівий колектив через 5 чи 10 років?» тощо) завдяки визначенню мети існування колективу, його культурно-мистецької місії та аксіологічної системи;

3) реалізаційний етап, метою якого є повномасштабне втілення стратегії створення і просування бренду хору з використанням максимально можливого комплексу культурних, мистецьких, маркетингових інструментів брендингу (Софій, 2019).

В аспекті вивчення специфіки бренду хору також доцільно наголосити на непересічній важливості не тільки ідентифікаційної, а й орієнтувально-наслідувальної функції означеного феномену, саме завдяки якій він набуває довгострокової важливості для цільової аудиторії. З одного боку, бренд хору уможливорює самоідентифікацію свого носія, з іншого — створює умови для самоідентифікації представників цільової аудиторії бренду (слухачів) через «дотичність» до нього. «Бренд-комунікація часто стає для цільової аудиторії квінтесенцією відчуття самоідентичності, що дозволяє розглядати бренд як засіб самоідентифікації» (Юник, 2022, с. 68).

Висновки.

1. Бренд-хору як соціокультурний феномен унікає статусу

«комодифікатора» національної та світової культури, виступаючи її репрезентатором у світовому інформаційному просторі, популяризатором і навіть драйвером розвитку.

2. Цілеспрямований брендинг хору наділяє свого носія (хоровий колектив) впізнаваністю відносно конкурентів та розширює географію потенційних споживачів культурно-мистецьких послуг бренду (слухацької аудиторії), виступаючи для означеної аудиторії гарантом стабільно високого рівня виконавської майстерності митців і надаючи можливості для самоідентифікації в соціумі.

3. Ефективність цілеспрямованого формування бренду хору прямо корелює зі злагожденістю реалізації брендингових ініціатив диригентом як «менеджером» та іншими членами цього колективу, наділяючи їх усіх відповідальністю за полюс модальності (позитивний чи негативний) іміджу та репутації.

4. Брендинг хору дозволяє інверсивно змінити парадигму сприймання культурно-мистецьких проєктів із класичної конструкції «успішне виконання музичного твору хоровим колективом → лояльність до нього слухачів» на сучасну конструкцію «лояльність до хорового колективу → успішне виконання ним музичного твору», де лояльність слухачів до хору вже не завойовується, а утримується й підсилюється, маючи в своїй основі систему емоційно сфокусованих очікувань з позитивним полюсом модальності.

5. Визнання слухацькою цільовою аудиторією бренду хорового колективу тотожне отриманню ним когнітивної та емоційної лояльності з пріоритетністю останньої над першою. Лояльність до бренду хору формується на передусім основі безкомпромісної задоволеності його виконавською діяльністю і забезпечує повторний вибір його бренд-пропозиції з-поміж альтернативних.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на вивчення специфіки прояву іміджу хорового колективу в соціокультурних умовах сучасності.

Список використаної літератури і джерел

1. Аакер, Д. и Йохимштайлер, Э., 2003. *Бренд-лидерство: новая концепция брендинга*. Перевод с английского Н. В. Кияченко, А. Н. Москвичева и др. Москва: Издательский дом Гребенникова.
2. Аакер, Д., 2008. *Создание сильных брендов*. 2-е изд. Перевод с английского С. А. Старова, Д. Д. Волкова, Л. Д. Загорского. Москва: Издательский дом Гребенникова.
3. Білан, О., 2009. Застосування брендингу: переваги і недоліки. *Вісник НУ «Львівська політехніка»*, 648, сс.231–235.
4. Гагоорт, Г., 2008. *Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль*. Переклад з англійської Б. Шумиловича. Львів: Літопис.
5. Глущенко, К., 2018. Любов Кияновська: культурний бренд проти комплексу меншовартості, *ZBRUC*, [online]. Режим доступу: <<https://zbruc.eu/node/84338>> [дата звернення: 19.01.2022].
6. Зозульов, О. та Григораш, М., 2010. Корпоративний бренд: сутність та особливості. *Маркетинг в Україні*, 2, сс.36–42.
7. Кляченко, І. О. та Зозульов, О. В., 2012. Програми лояльності споживачів до бренду. *Актуальні проблеми економіки та управління: збірник наукових праць молодих вчених*, 6, [online]. Режим доступу: <https://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/12367/1/2012_5_Klyachenko.pdf> [дата звернення: 18.01.2022].
8. Коваленко, О. В. та Мельниченко, А. В., 2016. Брендінг в маркетинговій діяльності. *Проблеми системного підходу в економіці*, 2, сс.126–131.
9. Марущак, О. Я., Косар, Н. С. та Білик, І. І., 2010. Проблеми та особливості формування і розвитку бренду України. *Вісник Національного університету "Львівська політехніка", Логістика*, 690, сс.335–341.
10. Мигашко, О., 2020. Від закладу культури до культурного бренду. *Український тиждень*, [online]. Режим доступу: <<https://tyzhden.ua/Culture/239570>> [дата звернення: 28.01.2022].
11. Нагорняк, Т. Л., 2012. Персона як бренд у політичному полі. Імідж і репутація особистості як складова брендингу територій України. *Наукові праці: науково-методичний журнал. Політологія*, 182(170), сс.66–69.
12. Оленіна, О. Ю., 2007. Особливості брендингу в сфері художньої культури. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності, 20, сс.247–253.
13. Софій, О., 2019. Основні етапи стратегічного планування. *Європейський діалог*, [online]. Режим доступу: <<http://dialog.lviv.ua/osnovni-etapi-strategichnogo-planuvannya>> [дата звернення: 31.01.2022].
14. Чечель, О. М., 2014. Особливості брендингу в діяльності підприємств сфери культури. *Економіка і менеджмент культури*, 1, сс.58–65.
15. Юник, І. Д., 2019. Бренд науково-педагогічного працівника ЗВО як тренд сучасності. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: збірник наукових праць*, 53, сс.75–87.
16. Юник, І. Д., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу: монографія*. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
17. Kapferer, J.-N., 2013. More on luxury anti-laws of marketing. In: Wiedmann K.-P., Hennigs N., eds., *Luxury Marketing. A Challenge for Theory and Practice*. Wiesbaden: Springer Gabler, pp.97–118.

References

1. Aaker, D. and Iokhimshtailer, E., 2003. *Brand-leadership: a new branding concept*. Translated from English by N. V. Kiyachenko, A. N. Moskvichev. Moskva: Izdatel'skii dom Grebennikova.

2. Aaker, D., 2008. *Sozdanie sil'nykh brendov* [Building Strong Brands]. 2nd ed. Translated from English by S. A. Starov, D. D. Volkov, L. D. Zagorskii. Moskva: Izdatel'skii dom Grebennikova.
3. Bilan, O., 2009. Zastosuvannia brendynhu: perevahy i nedoliky [Application of branding: advantages and disadvantages]. *Visnyk NU «Lvivska politekhnik»*, 648, pp.231–235.
4. Hahoort, H., 2008. *Menedzhment mystetstva. Pidpriumnytskyi styl* [Art management. The entrepreneurial style]. Translated from English by B. Shumylovych. Lviv: Litopys.
5. Hlushchenko, K., 2018. Lyubov Kiyanovska: a cultural brand against the inferiority complex, *ZBRUC*, [online]. Available at: <<https://zbruc.eu/node/84338>> [accessed: 19 January 2022].
6. Zozulov, O. and Hryhorash, M., 2010. Korporatyvnyi brend: sutnist ta osoblyvosti [Corporate brand: essence and features]. *Marketynh v Ukraini*, 2, pp.36–42.
7. Kliachenko, I. O. and Zozulov, O. V., 2012. Consumer brand loyalty programs. *Aktualni problemy ekonomiky ta upravlinnia: zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh*, 6, [online]. Available at: <https://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/12367/1/2012_5_Klyachenko.pdf> [accessed: 18 January 2022].
8. Kovalenko, O. V. and Melnychenko, A. V., 2016. Brendynh v marketynhovii diialnosti [Branding in marketing activities]. *Problemy systemnoho pidkhodu v ekonomitsi*, 2, pp.126–131.
9. Marushchak, O. Ya., Kosar, N. S. and Bilyk, I. I., 2010. Problemy ta osoblyvosti formuvannia i rozvytku brendu Ukrainy [Problems and features of the formation and development of the brand of Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Lvivska politekhnik", Lohistyka*, 690, pp.335–341.
10. Myhashko, O., 2020. From a cultural institution to a cultural brand. *Ukrainskyi tyzhden*, [online]. Available at: <<https://tyzhden.ua/Culture/239570>> [accessed: 28 January 2022].
11. Nahorniak, T. L., 2012. Persona yak brend u politychnomu poli. Imidzh i reputatsiia osobystosti yak skladova brendynhu terytorii Ukrainy [A person as a brand in the political field. Image and reputation personality as a component of the branding of the territories of Ukraine]. *Naukovi pratsi: nauково-metodychnyi zhurnal. Politolohiia*, 182(170), pp.66–69.
12. Olenina, O. Yu., 2007. Osoblyvosti brendynhu v sferi khudozhnoi kultury [Features of branding in the field of artistic culture]. *Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti*, 20, pp.247–253.
13. Sofii, O., 2019. The main stages of strategic planning. *Yevropeyskyi dialog*, [online]. Available at: <<http://dialog.lviv.ua/osnovni-etapi-strategichnogo-planuvannya>> [accessed: 31 January 2022].
14. Chechel, O. M., 2014. Osoblyvosti brendynhu v diialnosti pidpriumstv sfery kultury [Features of branding in the activities of cultural enterprises]. *Ekonomika i menedzhment kultury*, 1, pp.58–65.
15. Yunyk, I. D., 2019. Brend naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka ZVO yak trend suchasnosti [University professor's brand as a trend of modernity]. *Zasoby navchalnoi ta naukovodoslidnoi roboty: zbirnyk naukovykh prats*, 53, pp.75–87.
16. Yunyk, I. D., 2022. *Brend naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka vyshu: monohrafiia* [University professor's brand: monograph]. Kam'ianets-Podilskyi: Aksioma.
17. Kapferer, J.-N., 2013. More on luxury anti-laws of marketing. In: Wiedmann K.-P., Hennigs N., eds., *Luxury Marketing. A Challenge for Theory and Practice*. Wiesbaden: Springer Gabler, pp.97–118.

INNA ANTIPINA

ORCID iD: 0000-0003-3845-9629

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

CHOIR AS A COMPONENT OF UKRAINIAN MUSICAL ART BRAND: SOCIO-CULTURAL DIMENSION

The article examines the problem of forming a choir brand, in which its role in the modern cultural and artistic space of Ukraine is determined. The author emphasizes that the brand of the choir is a socio-cultural phenomenon of modernity, it is not appropriate to give it the status of a commodification of national and world culture, since it acts as its popularizer and even a driver of development. The appropriateness of implementation of branding initiatives by the conductor and choir team is argued with the aim of increasing its level of recognition relative to competitors as well as to expand the geography of potential consumers of cultural and artistic services (audience). For them, the public demand for a cultural and artistic brand acts as a guarantor of a consistently high level of artist performance. At the same time, it is noted that the "branding" of a certain choir naturally increases the level as well as the demandingness of the listening audience, depriving them of the opportunity to make significant mistakes without image and reputational losses. The formation of cultural artistic brands of Ukraine is carried out in accordance with the original provisions of the Asian school of branding, since the priority is to appeal to the level of social recognition of target audience of a higher education institution or even a certain region, in inseparable unity with which the brand positions itself. The loyalty of the target audience to the brand is highlighted on the cognitive and emotional (affective) component with an emphasis on the priority of the latter over the former. Effective ways to increase the level of loyalty of the listening target audience to the choir brand are outlined, among which purposeful work on ensuring its recognition among other choirs due to successful positioning and a clear visual identity occupies a prominent place. The legality of the stated thesis is justified thanks to the analysis of the authentic features of the leading choral collectives of Ukraine, worthy of the status of "national cultural and artistic brand", - the National Merited Academic Chapel "Dumka" and the Grigory Veriovka National Merited Academic Ukrainian Choir of Ukraine. The main stages of strategic planning are clarified as a necessary condition for the successful implementation of branding initiatives by the chorus team. It was found that the brand of the choir performs not only an identification, but also an orientation-imitation function, creating conditions for self-identification of the representatives of the target audience (listeners) through "tangibility" to it.

Keywords: choir brand, cultural brand, national brand, loyalty, musical art of Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 04.02.2022

УДК 78.071.4:78.071.1(477)Сільванський]:[78:378.4(477-25)НМАУ
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546

ЮРІЙ ЗУБАЙ

ORCID iD: 0000-0003-1475-8368

аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
(Київ, Україна)
gorgettafil@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

МИКОЛИ СІЛЬВАНСЬКОГО

ЯК УНІКАЛЬНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МИТЦЯ

Проаналізовано культуролого-педагогічну діяльність Миколи Йосиповича Сільванського на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії імені П. І. Чайковського. Висвітлено факти творчої біографії митця на основі вивчення матеріалів Центрального архіву-музею літератури і мистецтв України, архівів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також інтерв'ю колег, студентів та родичів М. Сільванського. З'ясовано, що композиторська творчість Миколи Йосиповича склала основу культуролого-педагогічної діяльності митця, адже його твори й досі активно виконуються як професійними піаністами, так і студентами консерваторій на різних етапах навчання гри на фортепіано. Виявлено особистісні якості митця, котрі є важливими для комплексної характеристики його культуролого-педагогічної діяльності. Окреслено риси його індивідуального виконавського стилю, як піаніста романтичного спрямування (про що свідчать концертні програми віднайдених архівних афіш). Описано репертуарну політику М. Сільванського у класі загального та спеціалізованого фортепіано, а також її нерозривний взаємозв'язок з його сценічно-виконавською діяльністю та композиторською творчістю. Обґрунтовано чинники формування дидактичних принципів навчання студентів гри на фортепіано, провідним серед яких був принцип практичного показу найефективніших методів досягнення бажаних результатів (запозичений у Я. Флієра під час навчання у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського). Доведено, що ціле покоління студентів-композиторів, навчаючись у Миколи Йосиповича в класі загального фортепіано, сформували художньо-естетичні цінності, які стали провідними у їх подальшій творчій діяльності і вплинули на розвиток української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть. Наголошено на потребі подальшого вивчення й осмислення значення творчої діяльності М. Сільванського для кращого розуміння ролі митця в розвитку української музичної культури.

Ключові слова: культурологічна діяльність, педагогічна діяльність, композиторська творчість, Микола Сільванський, Київська консерваторія імені П. І. Чайковського.

Постановка проблеми... Постаті кафедри загального фортепіано Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, їх діяльність, на жаль, залишаються ніби «в тіні» досліджень музикознавців. Це пов'язано з тим, що викладачі даного напрямку музичної педагогіки не мають прямих послідовників (навчають студентів, для яких фортепіано не є основним фахом). Майже всю

історію розвитку означеної консерваторії паралельно з кафедрою спеціалізованого фортепіано кафедра загального фортепіано успішно функціонувала, виконуючи надзвичайно важливу роль у вихованні всебічно розвинутого музиканта — засобами навчання гри на фортепіано допомогти майбутнім фахівцям досягти поставленої мети, розширити загальномузичний кругозір та на доступно можливому рівні оволодіти майстерністю гри на фортепіано. Історію кафедри загального фортепіано творили непересічні митці — Надія Огієвська, Юхим Толпін, Наталія Холодна, Павло Батюшков та інші. Безумовно, список талановитих фахівців дуже великий, адже на цій кафедрі успішно функціонував і функціонує високопрофесійний колектив. Підтвердженням висунутої тези є широка музично-виконавська діяльність педагогів, численні лауреатства студентів (особливо композиторів на конкурсах професійних піаністів).

На кафедрі загального фортепіано працював і один із яскравих та різнобічних особистостей — Микола Сільванський. Дослідження його культуролого-педагогічної діяльності й досі залишається своєрідною «білою плямою» у формуванні цілісної картини творчого шляху митця. Натомість, він працював на цій кафедрі понад 30 років. Його діяльність не обмежувалась лише музичною педагогікою. Він був блискучим піаністом романтичного спрямування, хоча для широкого загалу музикантів він більше відомий як «дитячий композитор». Саме тому особливої актуальності набуває вивчення культуролого-педагогічного аспекту творчої біографії Миколи Сільванського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Виконавському аналізу окремих фортепіанних творів для дітей Миколи Сільванського присвячено праці Т. Борисенко (2018), Ж. Колодуб (2014), О. Суховерської (2014), З. Юзюк (2006) та інших науковців. Зокрема, Т. Борисенко (2018) зроблено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр композитора, у працях О. Суховерської (2014) та З. Юзюк (2006) зосереджено увагу на виконавських аспектах знакових фортепіанних циклів для дітей Миколи Сільванського, а в статті Ж. Колодуб (2014) описано враження від співпраці і спілкування з митцем. В окремих з цих

праць допущено суттєві неточності в біографічних даних композитора, а музично-педагогічна діяльність, котра мала в собі паралельно ще і культурологічну спрямованість, констатується лише самим фактом.

Отже, аспект життєтворчості Миколи Сільванського є малодослідженим, що негативно відображається на фаховій підготовці майбутніх культурологів. Особлива цінність таких досліджень вбачається у вивченні музично-педагогічного та культурологічного досвіду митця як цілісного явища, яке всебічно відображає унікальність його постаті.

Мета дослідження — висвітлити культуролого-педагогічну діяльність Миколи Сільванського як унікальний аспект творчої біографії митця. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

1) розглянути малодосліджені факти творчої біографії Миколи Сільванського в аспектах його педагогічної, композиторської та музично-виконавської діяльності як піаніста;

2) проаналізувати культуролого-педагогічну діяльність Миколи Сільванського на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано у Київській консерваторії, опираючись на архівні матеріали Національної музичної академії імені П. І. Чайковського та Центрального державного архіву літератури і мистецтв;

3) визначити принципи репертуарної політики в класі загального фортепіано Миколи Сільванського та прослідкувати їх взаємозв'язок з його музично-виконавською та композиторською діяльністю.

Виклад основного матеріалу дослідження... У своїй автобіографії М. Сільванський згадує, що у 7 років він почав навчатись гри на фортепіано у Р. Чеснокової. Подальшу серйозну музичну освіту, у сфері фортепіанного виконавства, він здобував у робітфаці при Харківському музично-драматичному інституті (1933-1934), а згодом при Ленінградській консерваторії (1934-1936, клас В. Нільсена). Натомість, ключову роль у вихованні митця як піаніста-педагога відіграв Я. Флієр, у якого він навчався в Московській консерваторії імені П. І. Чайковського (1938-1944). Вперше М. Сільванський

почув про видатного піаніста Я. Флієра ще у 1935 році, коли у Ленінграді проходив Другий всесоюзний конкурс піаністів. Саме на цьому конкурсі одним із найяскравіших учасників був учень К. Ігумнова — Я. Флієр. Уся музична спільнота міста обговорювала його блискучий виступ, талант і темперамент. Ці жваві обговорення не минули й М. Сільванського. Однак почути гру Я. Флієра йому вдалося лише в 1937 році. Саме після цього, як пізніше згадував М. Сільванський, він поставив собі за мету навчатись у класі Я. Флієра. Разом з тим, М. Сільванський ще не знав, що його молодий кумир не викладає у консерваторії (Я. Флієр був лише на три роки старший від М. Сільванського). Проте, коли восени 1938 року до Ленінградської консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова на державні іспити приїхав професор К. Ігумнов, студент М. Сільванський набрався сміливості та звернувся до нього з проханням «прослухатись». Наступного дня, прослухавши М. Сільванського й схвально оцінивши його виконавський рівень, К. Ігумнов пообіцяв посприяти переведенню М. Сільванського до Московської консерваторії імені П. І. Чайковського, де його педагогом став Я. Флієр. Таким чином і розпочалася співпраця М. Сільванського та Я. Флієра як студента та педагога у стінах Московської консерваторії імені П. І. Чайковського (Флієр, 1983).

Варто відзначити, що важливим є факт тогочасного творчого оточення М. Сільванського у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського, адже його одногрупниками стали такі видатні піаністи як С. Ріхтер, А. Каплан, Л. Зюзін та інші музиканти, котрі в майбутньому внесли значний вклад у фортепіанному виконавстві. Серед викладачів фортепіанного факультету в ті часи були такі непересічні особистості як Г. Нейгауз, С. Фейнберг та О. Гольденвейзер, Я. Зак та інші.

Від Я. Флієра М. Сільванський «перейняв і творчо засвоїв» значні «віртуозні вміння», майстерність глибоко осмисленого інтонування, майстерність масштабного втілення авторського задуму й «розвороту» думки. Захоплений грою і особистістю Я. Флієра, М. Сільванський також протягом всього життя пронесе палку любов до музики композиторів-романтиків.

Віднайдені афіші свідчать, що як і Я. Флієр, Микола Йосипович з великим успіхом неодноразово виконував Сонату сі мінор Ф. Ліста та Третій фортепіанний концерт С. Рахманінова.

Згадуючи навчання в класі Я. Флієра, М. Сільванський вирізняв риси свого педагога, які були для нього визначальними: «В часи мого навчання Я. Флієр не мав достатнього педагогічного досвіду, заняття носили стихійно-емоційний характер, але навіть в ті роки у нього виявлявся значний педагогічний дар. Він безпомилково оцінював недоліки та достоїнства своїх підопічних і міг влучно підібрати відповідний репертуар для виправлення недоліків, а у потрібних випадках навпаки виграшну програму для екзаменів» (Архів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, фонд 389). Значний вплив на М. Сільванського мала і сама особистість Я. Флієра, який до кінця його життя був не лише «Вчителем-наставником», а й у подальшому і великим другом. До речі, син Миколи Йосиповича, піаніст Сергій Сільванський теж пізніше переймав досвід Я. Флієра (С. Сільванський навчався в асистентурі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського в Я. Флієра).

Таким чином, становлення М. Сільванського як педагога-піаніста, відбувалось під впливом кількох виконавських шкіл. Саме це надало йому змогу в майбутньому у своїй концертній та педагогічній практиці органічно поєднувати найцінніші та найвагоміші риси кожної із цих фортепіанних шкіл. Виконавській діяльності М. Сільванський віддав значну частину свого життя, але особливо активно його піаністична кар'єра розквітла й поглибилась під час роботи у Харківській філармонії в 1945 – 1954 роках. За ці роки він став одним із провідних солістів-піаністів Харкова. Афіші знайдені в архівних документах свідчать про широкий репертуар піаніста. Він з успіхом виконував твори Л. Бетховена, Ф. Шопена, О. Скрябіна, М. Глінки та інших видатних композиторів, хоча в центрі його уваги перебували улюблені твори Ф. Ліста та С. Рахманінова. У Харківській філармонії М. Сільванський виконував не лише твори інших композиторів, а й виступав з сольними концертами з власних творів.

Одночасно з музично-виконавською практикою поширювалась і

поглиблювалась педагогічна діяльність М. Сільванського. Свій шлях піаніста-педагога він розпочав у 1947 році в Харківському музичному училищі, а пізніше продовжував його у Харківській музичній десятирічці. У 1954 році М. Сільванський переїхав до Києва. Його запрошують як педагога до Київської музичної школи-десятирічки імені М. Лисенка (1954-1955). В одній із статей в газету, написану самим М. Сільванським, він згадує свого учня того періоду — Володимира Бистрякова — пізніше українського піаніста, композитора, заслуженого артиста України, лауреата Конкурсу піаністів імені Бедржиха Сметани (1971). Там же відбулись історичні зустрічі з однокурсником С. Ріхтером, коли той відвідував Київ та виступав перед учнями десятирічки (Архів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, фонд 389). При кожному наступному приїзді С. Ріхтера до Києва М. Сільванський завжди бував на його концертах. Учням тих років запам'яталася гра молодого викладача Миколи Йосиповича на щорічному звітному концерті школи у філармонії, де він виконував сольо цілий відділ, а саме «Тарантелу» та «Спогад про мазурку» М. Глінки, «Пісню без слів» і «Російське скерцо» П. Чайковського, «Втіху» й «Сонату-фантазію по прочитанню Данте» Ф. Ліста. Цей факт свідчить, що попри насичену педагогічну діяльність М. Сільванський підтримував «виконавсько-піаністичну форму».

Однак, найбільшого розквіту та реалізації його педагогічна майстерність навчання гри на фортепіано набула у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського, де він плідно працював 30 років (1955-1985) на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано (1964 — доцент, 1969 — професор). За роки педагогічної праці в консерваторії у Миколи Йосиповича по класу загального фортепіано закінчило більше ніж півтори сотні студентів (в основному композитори і музикознавці). Побіжно ним було зроблено значний внесок у роботу фортепіанного факультету, який він очолював 2 роки (1969–1971), та кафедри спеціального фортепіано у 1970-х роках. Зокрема, по класу спеціального фортепіано у нього закінчив С. Кирилов (1976) — нині Заслужений артист Росії, диригент Ставропольського муніципального оркестру.

Саме завдячуючи Миколі Йосиповичу в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (по його запрошенню) почав працювати В. Топілін. Показово, що син М. Сільванського — піаніст С. Сільванський навчався в ній саме у класі видатного піаніста та педагога В. Топіліна, після смерті якого Микола Йосипович сприяв щоби його син продовжував подальше вдосконалення виконавської майстерності в асистентурі Московської консерваторії імені П. І. Чайковського у класі Я. Флієра. З В. Топіліним М. Сільванського поєднували творчі та дружні зв'язки. Зокрема, як згадував О. Вітовський (2013), перше виконання своїх прелюдій Микола Йосипович «довірів» саме В. Топіліну, а сам В. Топілін (за спогадами його студентів) неодноразово запрошував М. Сільванського для прослуховування своїх вихованців.

Ще одним близьким другом-колегою Миколи Йосиповича в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського став Ісаак Беркович (він також викладав на кафедрі спеціалізованого фортепіано в означеній консерваторії). М. Сільванський неодноразово писав рецензії на твори І. Берковича. Відомо також, що 15 та 16 лютого 1958 року у Харкові відбулися зустрічі з композиторами-педагогами І. Берковичем та М. Сільванським. У перший вечір вони виконували свої твори, де І. Беркович акомпанував перший («Піонерський») концерт М. Сільванському. Наступного дня композитори проводили майстер-класи з ученицями місцевих шкіл. Сам М. Сільванський нерідко включав твори І. Берковича до репертуару своїх студентів.

У Миколи Йосиповича в класі загального фортепіано навчались диригент і відомий цимбаліст Олександр Незовибатько, диригент Сергій Мацюян, композитори Віталій Пацера, Ігор Щербаков, Олег Ківа, Ірина Кириліна, Юрій Шевченко, Сергій Бедусенко, Леонід Чепелянський, Ігор Корнілевич, музикознавиці Світлана Коробецька та Олена Таранченко й інші непересічні музиканти (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, фонд 968).

Спогади студентів Миколи Йосиповича можуть скласти концептуально-

аналітичну основу для розуміння палітри педагогічної та культурологічної діяльності митця. Його колишні студенти з вдячністю згадують свого педагога, як неординарну особистість. Зокрема, відомий сучасний український композитор, Заслужений діяч мистецтв України, голова спілки композиторів України, професор кафедри композиції Ігор Щербаков вказує на провідні методико-педагогічні принципи М. Сільванського. На його думку, в класі Миколи Йосиповича першочергове значення надавалось роботі над звуком: «Педагог заглиблювався в саму суть фортепіанного звуковидобування, давав поради котрі стосувались гнучкості та плавності рук. Він підкреслював, що звук залежить не лише від пальців, а має йти наче від самої спини і аж до кінцівок пальців. Як він казав — «Від п'ятого пальця до останнього хребта»¹. За переконаннями І. Щербакова, лише зрозумівши і досягнувши цього виконавець може «виробити справжній звук». Не меншу увагу М. Сільванський надавав постановці руки і кисті: «М. Сільванський не любив, коли його студенти ставили руки “яблучком” (максимально заокруглена форма), а радив “розкривати” руку. Микола Йосипович безпосередньо і спокійно міг зауважити — Це звучить, а це — не звучить»². Як згадує І. Щербаков, М. Сільванський велику увагу надавав моториці пальців і рук. Також звертав увагу на динамічне нюансування: «Для нього *pp* і *ppp* — це дуже велика різниця. Він наголошував, що на будь-якому нюансі звук має бути осмисленим. Відчувалось, що у своїй методиці викладання Микола Йосипович опирався на традиції школи гри Московської консерваторії імені П. І. Чайковського. Для нього головним була у фортепіанному виконавстві — не техніка як самоціль, а саме продуманість форми твору і звуку»³. Важливо, що М. Сільванський поважаючи своїх студентів, особливо композиторів, ніколи не заставляв їх багато займатись за фортепіано, адже розумів, що це не основна спеціальність. Натомість, під час занять професор викладався сповна і цього ж вимагав від своїх студентів.

¹ Інтерв'ю Ю. Зубая з І. Щербаковим. 21.01.2021 р.

² Інтерв'ю Ю. Зубая з І. Щербаковим. 21.01.2021 р.

³ Там само.

Сергій Сільванський наголошував у своєму інтерв'ю, що Миколу Йосиповича неодноразово запрошували перейти викладачем на кафедру спеціального фортепіано, але він відмовлявся, оскільки йому як піаністу-композитору було дуже цікаво навчати грі на фортепіано композиторів. М. Сільванський вважав, що вони глибше і цікавіше входили в образ твору, ніж студенти інших спеціальностей, тому що усвідомлювали його з композиторських позицій. Йому дуже цікаво було спілкуватись із композиторами, котрих він навчав, а молоді студенти-композитори ділились своїми напрацюваннями з ним та «проходили» на заняттях свої власні твори. Зокрема, на одному із концертів класу М. Сільванського Л. Чепелянський виконував власні дві поеми та «Східний ескіз», І. Щербаков упродовж навчання в консерваторії неодноразово в різні періоди брав в роботу з Миколою Йосиповичем свою сонату для фортепіано тощо⁴.

Робота зі студентами в класі Миколи Йосиповича виходила далеко за рамки спілкування виключно за інструментом. На зібраннях класу він обговорював з ними події міжнародного життя, в індивідуальних бесідах — не лише історію фортепіанного виконавства, піаністів минулого та сучасності, а й літературу, кіно, театр⁵. Будучи вже досвідченим педагогом М. Сільванський щедро ділився досвідом з колегами. Наприклад, Ж. Колодуб згадує, що могла будь-коли підійти до Миколи Йосиповича та отримати слухну пораду (Колодуб, 2014).

Микола Йосипович своїми особистісними та професійними якостями запам'ятався далеко не лише своїм студентами і колегам по кафедрі. Валерій Козлов, котрий в період роботи М. Сільванського був студентом-піаністом та молодим педагогом кафедри спеціального фортепіано, згадує: «Микола Йосипович, насамперед, був блискучим піаністом, я пам'ятаю, як він мені продемонстрував у своєму виконанні «Блискучі вогні» Ф. Ліста, які у його виконанні просто справляли феєричне враження. Будучи деканом, він був дуже

⁴ Інтерв'ю Ю. Зубая з С. Сільванським. 15.03.2021 р.

⁵ Інтерв'ю Ю. Зубая з О. Таранченко. 26.01.2021 р.

добрим по відношенню до студентів, завжди чудово розумів різні життєві ситуації, мені пощастило спілкуватись з М. Сільванським навіть у нього на дачі, так як тоді його син був моїм товаришем. І варто відмітити, що навіть у неформальному спілкуванні було очевидно, що він дуже ерудована постать»⁶.

На кафедрі загального фортепіано і досі з особливим пієтетом пам'ятають М. Сільванського, ще й тому що його діяльність на кафедрі полягала не лише в педагогічній роботі зі студентами. Наприклад, для Кіри Шамаєвої і Наталії Холодної він свого часу зробив перекладення гімну із «Мідного вершника» Р. Глієра, у технічно складному викладі, коли вони попросили про це за для ансамблевого виступу на одному із концертів. М. Сільванський неодноразово виступав як соліст на концертах педагогів кафедри, де знайомив слухачів із власними новими творами, творами сучасних українських композиторів та композиціями світової фортепіанної класики⁷. Паралельно із педагогічною діяльністю він розробляв репертуар для курсу загального та спеціального фортепіано в консерваторії (про це згадував сам М. Сільванський у своїх звітах). Репертуар загального фортепіано для середніх та вищих навчальних закладів це особлива, на жаль, до цього часу мало розроблена галузь, адже він має поєднувати технічну невиваженість, але при тому образність, цікаву молодому ерудованому музиканту. М. Сільванський як педагог, котрий навчав гри на фортепіано і учнів (Київська, Харківська десятирічка), і юних виконавців (Харківське музичне училище), і молодих музикантів у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського, як ніхто розумів специфічні потреби певного етапу навчання та певної сфери виховання музиканта. До прикладу, сучасна композиторка Алла Загайкевич, будучи студенткою, теж виконувала по спеціалізованому фортепіано такий масштабний твір М. Сільванського, як «Пригоди барона Мюнхгаузена»⁸.

Загалом фортепіанні твори М. Сільванського різноманітні не лише за рівнем складності, а й за формою і стилістикою. У його творчості є як і п'єси

⁶ Інтерв'ю Ю. Зубая з В. Козловим. 05.02.2021 р.

⁷ Інтерв'ю Ю. Зубая з К. Шамаєвою. 23.09.2020 р.

⁸ Інтерв'ю Ю. Зубая з К. Шамаєвою. 23.09.2020 р.

мініатюри, так і віртуозні концертні етюди, цикли п'єс, сонати та навіть концерти для фортепіано з оркестром. М. Сільванський, поряд з колегою І. Берковичем стояли у витоків жанру дитячого фортепіанного концерту. М. Сільванський з п'яти своїх фортепіанних концертів два написав для виконання дітьми (№1 — «Піонерський» та №2 — «Легкий»).

Композиторську освіту М. Сільванський здобув у Харкові. Прагнення до творчої самореалізації у цій сфері привели його до класу композиції одного з провідних професорів Харківської школи — В. Барабашова. Перші твори М. Сільванський почав писати у 1950 році (дві рапсодії та «Піонерська сюїта» в семи частинах для фортепіано) — їх виконання було позначено значним успіхом. В архівних документах збереглося чимало схвальних відгуків та рецензій на його твори. Творчість М. Сільванського високо оцінювали Л. Ревуцький, А. Штогаренко, І. Беркович, М. Канерштейн та інші митці музичного мистецтва. Композиторська спадщина М. Сільванського доволі різноманітна. Панорама жанрів його творчості охоплює: симфонічну музику (Симфонія ля мажор, Симфонічні поеми), балети («Незвичайний день», «Мальчиш-кибальчиш»), інструментальні концерти (п'ять концертів та Концертино для фортепіано, Концертино для альту, Концерт-поему для віолончелі, Концерти для баяна, бандури, труби тощо), пісні, романси, музику до радіопостановок. Значне місце займає фортепіанна музика — прелюдії, сонати, сюїти, скерцо, ансамблі та чимало інших творів.

«Репертуарна політика» — це один із ключів до розуміння культуролого-педагогічного методу М. Сільванського. У процесі навчання гри на фортепіано репертуар студентів перегукувався з його власним репертуаром. Перевага надавалась романтичній музиці, хоча нерідко Микола Йосипович включав і музику ХХ століття, і власні твори в репертуар студентів, а також твори своїх колег (І. Берковича, Ж. Колодуб). Колишні студенти М. Сільванського згадують, що часто на першому курсі він любляв давати їм в ансамблі Концертино Д. Шостаковича. Цей твір він сам неодноразово виконував та як згадують сучасники — це було ледве не вдвічі швидше основного темпу,

настільки його віртуозність вражала слухачів. Отже, його композиторський талант, виконавські нахили і вподобання гармонійно поєднались у його культуролого-педагогічній діяльності.

Висновки.

1. Розгляд малодосліджених фактів творчої біографії Миколи Сільванського засвідчив, що його культуролого-педагогічний досвід сприяв підвищенню успішної методичної роботи як кафедр загального та спеціалізованого фортепіано, так і фортепіанного факультету Київської консерваторії імені П. І. Чайковського загалом. Ціле покоління студентів-композиторів, навчаючись у Миколи Йосиповича в класі загального фортепіано, сформували художньо-естетичні цінності, які стали провідними у подальшій їх творчій діяльності і вплинули на розвиток української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть.

2. Композиторська творчість Миколи Сільванського склала основу культуролого-педагогічної діяльності митця. Його твори й досі активно виконуються як професійними піаністами, так і студентами консерваторій на різних етапах навчання гри на фортепіано, адже він глибоко розумів психологічні особливості та виконавські потреби кожного з них. Чимало фортепіанних опусів композитора стали надбанням «дитячого репертуару», оскільки їх програмністю він чудово синтезував образи «світу дитинства» та «культури дитинства».

3. Репертуарна політика у класі Миколи Сільванського мала нерозривний взаємозв'язок з його сценічно-виконавською діяльністю та композиторською творчістю. Студенти класу Миколи Йосиповича нерідко «брали в роботу» твори, над якими працював сам автор — композитор М. Сільванський. Чудовий піанізм митця надавав йому змогу майстерно використовувати дидактичні принципи навчання їх гри на фортепіано. Саме тому провідним із них був принцип практичного показу найефективніших методів досягнення бажаних результатів.

Перспективи подальших досліджень... Звичайно, висвітлена

інформація не в повному обсязі розкриває постать Миколи Сільванського як корифея Київської консерваторії імені П. І. Чайковського, адже потребують більш ретельного розгляду систематизовані факти його біографії стосовно специфіки формування методологічної основи культуролого-педагогічної діяльності митця, а також впливу означеного феномену на розвиток української фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Список використаної літератури і джерел

1. Борисенко, Т. В., 2018. Стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського. *Мистецтвознавчі записки*, 39, сс.274–283.
2. Витовский, А. Ю., 2013. Любишь музыку — играй! У кн.: *Памяти учителя, В. В. Топилина (1908–1970). К 100-летию со дня рождения*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.220–225.
3. Колодуб, Ж., 2014. Микола Йосипович Сільванський. Дослідження. Досвід. Спогади. Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. М. В. Лисенка. *Збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького складу КССМШ ім. Лисенка*, 10, сс.46–47.
4. *Сільванський Микола Йосипович (1916–1985 рр.), український композитор, піаніст і педагог*. (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Київ. Ф. 968 Оп. 1. Інв. №3/3144).
5. *Сільванський, М. (1955–1985)*. (Архів Національної музичної академії України. Київ. Ф. 389. Оп. 1).
6. Суховерська, О. А., 2014. Фортепіанний цикл М. Сільванського “Пригоди Барона Мюнхгаузена” у жанрово-стильовому та виконавському аспектах. *Мистецтвознавчі записки*, 25, сс.63–69.
7. Флиер, Я., 1983. *Статьи, воспоминания, интерв'ю*. Москва: Советский Композитор.
8. Юзюк, З., 2006. «24 дитячі п'єси для фортепіано» М. Сільванського у дитячому педагогічному репертуарі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*, 2, сс.79–84.

References

1. Borysenko, T. V., 2018. Stylistychnyi analiz fortepiannykh miniatiur Mykoly Sylvanskoho [Stylistic analysis of piano miniatures by Mykola Silvansky]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, pp.274–283.
2. Vitovskii, A. Yu., 2013. Lyubish' muzyku — igraï! In: *Pamyati uchitelya, V. V. Topilina (1908–1970). K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [In memory of the teacher V. V. Topilin (1908–1970). To the 100th anniversary of the birth]. Kiiiv: Natsional'na muzichna akademiya Ukraïni imeni P. I. Chaikovs'kogo, pp.220–225.
3. Kolodub, Zh., 2014. Mykola Yosypovych Silvanskyi. Doslidzhennia. Dosvid. Spohady. Kyivska serednia spetsializovana muzychna shkola-internat im. M. V. Lysenka [Mykola Yosypovych Silvanskyi. Research. Experience. Memoirs. Kyiv Secondary Specialized Music Boarding School named after M. V. Lysenko]. *Zbirnyk naukovykh i naukovo-metodychnykh prats profesorsko-vykladatskoho skladu KSSMSh im. Lysenka*, 10, pp.46–47.
4. *Mykola Yosypovych Silvanskyi (1916–1985), Ukrainian composer, pianist and teacher*. (Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. Kyiv. F. 968 Op. 1. Inv. No. 3/3144).
5. *Silvansky, M. (1955–1985)*. (Archive of the National Music Academy of Ukraine. Kyiv. F. 389. Op. 1).

6. Sukhoverska, O. A., 2014. Fortepianni tsykl M. Sylvanskoho "Pryhody Barona Miunkhhauzena" u zhanrovo-stylovomu ta vykonavskomu aspektakh [M. Silvansky's piano cycle "The Adventures of Baron Munchausen" in genre-style and performance aspects]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 25, pp.63–69.

7. Flier, Ya., 1983. *Stat'i, vospominaniya, interv'yu* [Articles, memoirs, interviews]. Moskva: Sovetskii Kompozitor.

8. Yuziuk, Z., 2006. «24 dytiachi p'iesy dlia fortepiano» M. Silvanskoho u dytiachomu pedahohichnomu repertuari [24 children's pieces for piano by M. Silvansky in the children's pedagogical repertoire]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Mystetstvoznavstvo*, 2, pp.79–84.

YURI ZUBAY

ORCID iD: 0000-0003-1475-8368

*Postgraduate student at the Department of Theory and History of
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
gorgettafil@gmail.com*

MYKOLA SYLVANSKY'S CULTURAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES AS A UNIQUE ASPECT OF HIS CREATIVE BIOGRAPHY

The article focuses on the cultural and pedagogical activity of Mykola Yosypovich Silvanskyi at the general and specialized piano department at the P. I. Tchaikovsky Kyiv Conservatory. The facts of his creative biography are presented on the basis of the studied materials that are stored in the Central Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine also in the archive of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Knowledges have also been gained due to the interviews with colleagues, students and relatives of M. Silvanskyi. Mykola Yosypovich's compositional work formed the basis of the cultural-pedagogical activity of the artist, because his works are still actively performed both by professional pianists and by students of conservatories at various stages of learning to play the piano. The personal qualities of the artist, which are described in the article, are important for the comprehensive characterization of his cultural and pedagogical activity. The features of his individual performance style are outlined as the features of a pianist with a romantic orientation (this is evidenced by concert programs found in archival posters). The repertoire policy of M. Silvanskyi in the class of general and specialized piano is described, as well as its inextricable relationship with his stage performance and compositional work. The study determines the factors that form the didactic principles of teaching students to play the piano, leading among which was the principle of practical demonstration of the most effective methods aimed at achieving the desired results (borrowed from Ya. Flier during his studies at the P. I. Tchaikovsky Moscow Conservatory). It is proven that a whole generation of student composers, studying with Mykola Yosypovich in the general piano class, formed artistic and aesthetic values that became leading in their further creative activity and influenced the development of Ukrainian piano music of the late 20th and early 21st centuries. The need for further study and understanding of the significance of M. Silvanskyi's creative activity for a better understanding of the artist's role in the development of Ukrainian musical culture is emphasized.

Keywords: *cultural activity, pedagogical activity, composer's creativity, Mykola Silvanskyi, P. I. Tchaikovsky Kyiv Conservatory.*

Стаття надійшла до редакції 25.02.2022

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78:378.4НМАУ:37.014.25]:[78.06:659.127](477)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266547

ВІКТОР БОНДАРЧУК
ORCID iD: 0000-0003-2796-6676
доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної роботи
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
art2603@ukr.net

МІЖНАРОДНА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК ВЕКТОР РОЗВИТКУ БРЕНДУ ВИШУ

Розглянуто специфіку культуротворення у ХХІ столітті, яка характеризується певною уніфікацією внаслідок потужних тенденцій глобалізації й альтерглобалізації, а також інтенсивністю й динамічністю комунікативних процесів на основі взаємозбагачення і взаємозапозичення культурних стратегій і практик. Висвітлено проблеми сучасної мистецької освіти в Україні. Актуалізовано потребу в брендингу мистецьких вишів як інституцій, що надають змогу молоді здобувати професійну підготовку відповідно до вимог чинного законодавства та постійно виборюють право бути в рейтингу потенційних і конкурентних суб'єктів освітньої діяльності. Уточнено багатовекторність мистецької освітньої парадигми, завдяки якій формуються сучасні траєкторії розвитку конкурентоздатного бренду вишу. Описано пріоритетні напрями міжнародної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З'ясовано, що відсутність чіткого розуміння природи і структури брендингу мистецької освіти призводить до втрати й знецінення значної кількості принципів положень у процесі цілеспрямованого розвитку бренду вишу. Окреслено кобрендингові ініціативи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, спрямовані на побудову системних партнерських відносин з іншими інституціями у вигляді міжнародних паритетних культурно-мистецьких діалогів, які за змістово-формотворчими ознаками всебічно відповідають запитам сучасності. Обґрунтовано й деталізовано чотирьохвекторну модель міжнародного партнерства Академії, в якій перший вектор передбачає взаємодію з пріоритизацією освітнього складника, другий — націлений на партнерство з домінуванням культурно-мистецького спрямування, третій — уможливорює укладання міжінституційних угод з окремим акцентом на синергійність наукової співпраці, а четвертий — має універсальний характер і зорієнтований на співпрацю з глобальними міжнародними організаціями на кшталт ЮНЕСКО та ООН.

Ключові слова: мистецька освіта, заклад вищої освіти, міжнародна діяльність, бренд вишу, брендинг, освітнє середовище.

Постановка проблеми... Перспективи і стабільність розвитку культурології та мистецтвознавства залежать від багатьох факторів, серед яких: постійне оновлення нормативного забезпечення та потреби на ринку надання освітніх послуг у галузях культури й мистецтва, тенденції розвитку культурно-мистецького середовища, оновлення процедури сертифікації освітніх програм з їх інтеграцією у сферу міжнародного партнерства та розробка пілотних проєктів тощо. Все це вимагає управлінської майстерності й оперативності, покликаних збалансувати означені процеси, вибудувати траєкторію їх руху та передбачити ймовірність можливих відхилень.

Складність зазначеного полягає ще й у тому, що освітній простір у XXI столітті помітно оновлюється, в його контекст вписуються нові значення, розкриваючи усталені смисли в оновленому, зміненому сучасною риторикою інформаційному розумінні. У багатьох випадках контент українського освітнього середовища не є гнучким щодо нинішніх вимог, його зміст не зазнає системного оновлення сучасними наративами, щоб формувати сталі механізми протидії викликам сьогодення і ризикам знецінення освітньої суб'єктності. Зокрема, міжнародне партнерство як перспективний вектор формування брендів мистецьких вишів взагалі перебуває в ембріональному стані, закономірно потребує негайної актуалізації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Освітнє середовище, зокрема мистецьке, — унікальне за своєю природою, особливостями організації навчального процесу, реалізацією статутних вимог, досягненням предметних результатів навчання тощо. Його дослідження належить до компетенції багатьох органів державної влади, громадських організацій і закладів освіти. Відтак, особливості й перспективи розвитку Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського висвітлено у працях Т. Андрущенко, О. Сапіги (2022), Т. Гусарчук, М. Копиці, О. Малозьомової (2013), А. Лаценка (2004), М. Тимошенка (2020) та інших науковців. Особливості формування бренду закладу вищої освіти були об'єктом вивчення О. Білана (2009), А. Варібрусової (2021), І. Юника (2022), D. Collis & C. Montgomery (2008) та інших дослідників

означеного феномену. Оперуючи їх вихідними положеннями, І. Юником доведено: «... в освітній сфері домінуючою є хибна думка про те, що бренд установи є обов'язковим атрибутом вишів з великою історичною спадщиною. Хоча наявність у закладу вищої освіти поцінованого цільовою аудиторією минулого позитивно позначається на його репутації і створює потенціал для формування бренду, втім, на відміну від репутації, бренд не з'являється стихійно, а формується лише цілеспрямовано, тому ототожнювати бренд вишу з його історією недоцільно» (2022, с. 43). Отже, особливої актуальності набувають питання щодо уточнення специфіки міжнародної діяльності та партнерства мистецьких вишів, а також їх ролі в цілеспрямованому розвитку освітнього бренду установи, які поки що залишаються маловивченими.

Мета статті — охарактеризувати міжнародну діяльність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як вектор розвитку бренду вишу в контексті сучасних культурно-мистецьких і освітніх процесів. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) проаналізувати специфіку брендингу мистецької освіти в соціокультурних умовах сучасності;
- 2) розглянути основні механізми взаємозбагачення закладів вищої мистецької освіти та їх інтернаціоналізації;
- 3) описати чотирьохвекторну модель міжнародного партнерства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Виклад основного матеріалу дослідження... Протягом більш як століття Київська консерваторія (нині — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) формувала міжнародну платформу партнерства з провідними інституціями світу. Це стало результатом розуміння, осмислення вітчизняних мистецьких традицій і сприйняття вже сьогодні їх суб'єктності в європейському середовищі та світовому просторі (Стратегія розвитку державного підприємства «Український державний центр міжнародної освіти» на 2021–2025 роки). Чітко визначена стратегія міжнародної діяльності Академії стала важливим механізмом реалізації не

тільки внутрішньої, а й зовнішньої політики навчального закладу (Стратегія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). У ній закладено основу освітніх, наукових і культурно-мистецьких процесів, які визначають діяльність Академії, її освітній суверенітет і правовий статус у світовому діалозі. Такі пріоритети становлять основу культурної дипломатії, захищають інформаційну автономність освітньої, наукової і мистецької діяльності закладу вищої освіти.

Потреба у здійсненні культурної дипломатії зумовлена сучасними суспільними викликами і, як зазначає віце-президент з питань регіонального розвитку Т. Демкура, «В українському суспільстві вже сформовано запит на політику культурної дипломатії» (2017, с. 23). Важливо, що проблема культурної дипломатії активно артикулюється не тільки в окремих країнах, а й у міждержавних об'єднаннях, зокрема в ЄС. Вона актуалізована в діяльності державного апарату України і президента Володимира Зеленського, оскільки порушувалась ним на загальних дебатах під час 76-ї сесії Генеральної асамблеї ООН. Сучасні підходи щодо презентації України на міжнародній арені засобами культури і налагодження міжкультурних зв'язків також обговорювались на Міжнародному форумі культурної дипломатії 23 вересня 2021 року. Перша заступниця міністра закордонних справ України Еміне Джапарова з цього приводу наголошувала, що позиціонування України засобами культурної дипломатії — це завдання на майбутнє. Таким чином, освіта і культура мають стати сферами суспільного примирення, порозуміння, перспектив і пріоритетів. В одному зі своїх інтерв'ю Укрінформу директор Українського інституту В. Шейко зазначив: «Щоб бути поміченими, в кожній країні необхідно забезпечити критичну масу присутності України» (2019). Цього можливо досягти різними методами і дипломатичними прийомами, але культурний вектор залишається серед них провідним. Комунікативний мистецький простір надає можливість Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського розширювати партнерство, відповідно — залучати комерційних і соціальних лідерів, реалізуючи не тільки освітні, а й

міжінституційні та міжнародні програми державного рівня. Завдяки механізмам інтеграції таких програм, Академія формує і впроваджує платформи національних і міжнародних, державних та приватних інвестицій не лише у фінансову діяльність вишу, а передусім у збагачення його інтелектуального потенціалу, освітніх і наукових перспектив. Таким чином, міжнародна діяльність мистецького закладу вищої освіти постає одним із провідних векторів розвитку його бренду на національному й світовому рівнях.

До пріоритетних напрямів міжнародної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського доцільно віднести:

- підвищення ефективності міжнародного співробітництва шляхом участі Академії у проєктах міжнародних організацій і співтовариств;
- участь у програмах двостороннього й багатостороннього міжнародного обміну студентами, аспірантами, докторантами та науково-педагогічними працівниками;
- сприяння академічній мобільності науково-педагогічних працівників і здобувачів вищої освіти;
- проведення міжнародних наукових конференцій, семінарів та симпозіумів;
- участь у міжнародних освітніх і культурних програмах;
- відрядження за кордон науково-педагогічних працівників для роботи відповідно до укладених угод між Академією та іноземними закладами вищої освіти;
- залучення науково-педагогічних працівників іноземних закладів вищої освіти до роботи в Академії;
- створення спільних освітніх і наукових програм Академії з іноземними закладами вищої освіти;
- здійснення освітньої діяльності Академії щодо навчання іноземців та осіб без громадянства;

- розширення експорту освітньо-наукового і мистецького секторів Академії для іноземних держав з метою налагодження зв'язків та лобіювання українських інтересів.

Як державний заклад України IV рівня акредитації Національна музична академія України імені П. І. Чайковського відповідно до статуту діяльності послідовно втілює державну політику у сфері мистецької освіти. Враховуючи необхідність перманентного оновлення освітнього середовища і підвищення рівня активності здобувачів освіти та науково-педагогічних працівників, у вищій важливого значення набуває програма навчання, стажування, обміну студентами, аспірантами, викладачами за кордоном в рамках програм Європейського Союзу, зокрема Еразмус+, програма стипендій імені Фулбрайта, стипендіальні програми ДААД для навчання і науково-дослідної роботи в Німеччині, стипендії урядів і навчальних закладів інших країн. Так, програма ЄС «Еразмус+» впроваджена в освітній простір закладу вищої освіти 2019 року. Завдяки підтримці Національного Еразмус+ офісу в Україні ця модель успішно втілюється відповідно до сертифікованих освітньо-професійних та освітньо-наукових програм першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів вищої освіти за спеціальностями «Музичне мистецтво» (за всіма спеціалізаціями), «Сценічне мистецтво» та «Культурологія». Беручи за основу базові принципи Національного Еразмус+ офісу в Україні і дотримуючись стратегії Українського державного центру міжнародної освіти, Академія має на меті популяризацію української мистецької освіти за кордоном через міжнародне партнерство у сфері академічних обмінів та ефективну взаємодію з випускниками-іноземцями й випускниками-українцями, які працюють за кордоном, що утверджує імідж вишу в світовому просторі (Стратегія розвитку державного підприємства «Український державний центр міжнародної освіти» на 2021-2025 роки). У свою чергу, саме імідж як елемент емоційно-сфокусованих очікувань цільової аудиторії постає одним із провідних структурних елементів конкурентоздатного бренду. Доказом означеного твердження слугує теза, що імідж «... проявляється в упередженій

стереотипності сприймання цільовою аудиторією “особистісно-іміджевої” інформації про носія бренду і чинить зворотний позитивний або негативний вплив на імідж як вишу фахівця, так і професії загалом на національному та міжнародному рівнях» (Юник, 2022, с. 209).

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського перебуває сьогодні у постійному пошуку можливостей та інструментарію досягнення визначених брендингових цілей. Головним індикатором системного, структурованого і прогнозованого втілення обраної моделі розвитку бренду вишу є розробка і практичне впровадження нормативно-регулюючих документів. Це досягається завдяки оперативній комунікації з усіма учасниками освітнього процесу, державними органами виконавчої влади, дипломатичним корпусом і міжнародними партнерами. Вивчаючи, аналізуючи й узагальнюючи рекомендації і досвід всіх сторін, Академія успішно вибудувала засади міжнародного партнерства з потужними суб'єктами освітньої й культурно-мистецької діяльності Європи, серед яких: Консерваторія імені Ніно Рота в Монополі та Консерваторія імені Джузеппе Тартіні в Трієсті (Італія), Вища консерваторія міста Віго (Іспанія), Університет Аристотеля в Салоніках (Греція), Фрайбурзький Університет музики (Німеччина). Про ефективність програми міжнародної академічної мобільності свідчить набутий студентами досвід, зафіксований у результатах навчання та їх фахових компетентностях. Більше того, реалізується інвестиційний проєкт з метою здобуття майданчика для апробації здатностей студентів та отримання новітнього інформаційного середовища, яке транслює національні традиції європейській цільовій аудиторії.

Основоположним структурним елементом будь-якого бренду постає потенціал, ефективна реалізація якого повинна супроводжуватись неперервним кількісним накопиченням і якісним удосконаленням. За дослідженнями D. J. Collis & C. A. Montgomery (2008), пріоритетним критерієм оцінювання важливості потенціалу є міра складності імітації його конструктів як обернено пропорційна величина їх придатності до копіювання конкурентами. Саме тому

основу міжнародної програми Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського становить оновлення змісту освіти з визначенням проміжних цілей зростання унікального й автентичного потенціалу вишу. Колектив Академії ставить за мету створити монолітні культурно-мистецькі проекти, завдяки кількості й оригінальності яких зміцніє суб'єктність шляхом поширення ідеї, її сприйняття і осмислення. Слід наголосити, що описані ініціативи втілюються в умовах синергійної співпраці зі здобувачами вищої освіти. Наприклад, за участю студентів означеного закладу вищої освіти вже реалізовано декілька пілотних міжнародних оркестрових проєктів: Міжнародний молодіжний оркестр «*I, CULTURE Orchestra*» (Польща); Міжнародний молодіжний оркестр імені Густава Малера (Австрія); Молодіжний симфонічний оркестр України; Молодіжний оркестр міжнародного фестивалю в Цинандалі (Грузія); Міжнародний молодіжний оркестр «*Neue Philharmonie München*» (Німеччина); Міжнародний проєкт «Оркестр Цеман», заснований музичними академіями країн Центральноєвропейської ініціативи.

Концептуалізуючи програму міжнародного партнерства в академічному середовищі, засновано міжнародні конкурси і фестивалі, зокрема: відкритий конкурс скрипалів імені Богодара Которовича, міжнародний конкурс піаністів премії фірми «*C. Bechstein*», міжнародний конкурс «Золотий саксофон», щорічний міжнародний конкурс премії фірми «*Yamaha*», міжнародний фестиваль «Італійське бароко», міжнародний фестиваль «Європейська весна в Академії», міжнародний фестиваль «Київ-Музик-Фест», міжнародний проєкт «Музичні діалоги», міжнародний проєкт «Нова музика в Україні», міжнародний конкурс-фестиваль арфового мистецтва імені В. Полтаревої, міжнародний фестиваль саксофонного мистецтва «Браво, Сакс!» тощо. Вищеперераховані проєкти втілені завдяки укладеним міжінституційним угодам, які можна умовно класифікувати на чотири групи.

Перша із означених груп містить угоди, націлені на взаємодію з пріоритизацією освітнього складника, а саме: угода з мистецькою школою

«Східні мистецтва» (штаб-квартира Інституту Конфуція, Ханбан, КНР); угода про співробітництво у сфері культури, мистецтва й освіти — з транснаціональним освітнім альянсом «Один пояс — один шлях»; меморандум із впровадження в навчальний процес Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського програми з інтерактивних методів здобуття освіти, зокрема дистанційного опанування фахових нормативних дисциплін — з китайською асоціацією «*MEDIA LAB*»; договори про співпрацю з Єреванською державною консерваторією імені Комітаса (Вірменія), Гданською музичною академією імені Станіслава Монюшко (Польща), Музичною академією імені Ференца Ліста (Угорщина), Державною консерваторією традиційної музики м. Ізмір та Університетом Еге (Туреччина); договір про співробітництво з розробок і прогнозування нових освітніх технологій у вищій освіті — з Європейським університетом; меморандуми про співпрацю з реклами освітніх послуг і залучення іноземних студентів для навчання — з Інститутом міжнародної освіти і ТОВ «Тяньті Текнолоджі Девелопмент» (Пекін); угода про співробітництво у сфері освітньої діяльності — з Київським міжнародним університетом; угода про партнерські відносини — з Консерваторією імені Ніколо Паччіні в м. Барі (Італія); договір про співпрацю в частині культурно-мистецької та освітньої діяльності — з Національною Консерваторією Узбекистану; угода про співпрацю — з Азербайджанською національною консерваторією; договір про співпрацю, партнерство у сфері музичної освіти і виконавській діяльності — з Університетом «Магідол» (Таїланд); угода про партнерські відносини з Консерваторією імені Клаудіо Монтеверді (м. Кремона, Італія) тощо.

Друга група міжінституційних угод передбачає партнерство Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з іншими організаціями завдяки домінуванню культурно-мистецького вектора. До неї входять: меморандум про налагодження партнерських відносин у сфері музичного мистецтва в частині популяризації й реалізації музичного інструментарію — з компанією *Bosendorfer*; угода про міжнародне партнерство в популяризації

китайської культури в Україні — з Музичним центром Конфуція; меморандум про культурно-мистецьке співробітництво — з Лондонською академією музичного і драматичного мистецтва; договір про співпрацю з організації і проведення конкурсів — з громадською організацією «Монтессорі центр конкурси»; договір про культурно-мистецьке співробітництво — з Університетом м. Бадр (Єгипет); договір про співпрацю з обміну досвідом і співпрацю у сфері мистецтва і виконавства — з Консерваторією музики Йон Сью То при Національному Університеті Сингапуру тощо.

До третьої групи міжінституційних угод за участю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського доцільно віднести документи з окремим акцентом на синергійність наукової співпраці, а саме: порозуміння про співробітництво в науковій сфері, культурі, мистецтві і концертній діяльності — з Краківською музичною академією (Польща); угода про культурно-мистецьке і наукове партнерство — з Королівською Академією мистецтв м. Монс (Бельгія); меморандум про партнерство в частині співпраці і партнерства у сфері виконавської і наукової діяльності, розвитку творчого потенціалу і вивчення культури обох держав, сприяння загальній культурній конвергенції — з Швейцарською асоціацією Галіціана Скола Канторум тощо.

Четверта група міжінституційних угод має універсальний характер і зорієнтована на співпрацю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з глобальними міжнародними організаціями. До таких документів відноситься угода з Центром ЮНЕСКО в Болоньї (Італія) та Фондацією ООН з метою сталого розвитку.

Метою чотиристороннього договору про культурно-мистецьке і наукове співробітництво, який укладено між Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського, Українським католицьким університетом, Цюрихським Університетом (Швейцарія) та Українсько-швейцарською асоціацією «*HALICIANA SCHOLA CANTORUM*», є опрацювання й дослідження латинської української музичної спадщини із залученням європейських фахівців для обміну досвідом зі студентами та дослідниками в Україні, а також

для організації наукових публікацій, презентацій і перформансів. Саме з огляду на полівекторне значення означеного документу і мультисуб'єктність йому надано «позагруповий» статус.

Вищеописана чотирьохвекторна модель партнерства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського актуалізує нові ідеї, зміни й оновлення не тільки в самому вищі, а у всій системі вищої мистецької освіти України. Окрім того, вона закономірно засвідчує, що освіта і культура сьогодні вимагають уваги не тільки суспільства, здобувачів освіти, адміністрації закладів вищої освіти, а й органів державного управління, оскільки вони стали зоною реформ, апробацій, і, відповідно, зоною ризику.

У сучасному суспільстві все частіше порушується питання про сутність поняття реформи, яке зазвичай передбачає докорінну зміну усталених принципів, законів і процесів. Визнання необхідності «реформувати сучасність» вимагає розуміння, що сучасність — це результат історичного розвитку людства, тому результати поточного реформування закономірно стануть відправною точкою для всіх майбутніх суспільних трансформацій. Сумніви і зауваження виникають переважно внаслідок формального підходу до обґрунтування доцільності реформаційного процесу. Натомість, відповідальне ставлення інституцій до проведення реформ передбачає обов'язкову постановку мети, конкретних завдань та прогнозування очікуваних результатів з метою вчасної фіксації необхідності скоригувати процес реформування. Реформа завжди є викликом — собі, суспільству, державі, системі тощо. З цього приводу О. Білан (2009) принагідно зазначає, що брендинг, як і процес реформування, повинен характеризуватись прогностичністю і максимальною передбачуваністю для цільової аудиторії, яка прагне бачити у бренді вищу втілення надійності. Саме тому реформи в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського передбачають застосування таких механізмів і категорій, як освітній аудит, освітній суверенітет, освітній імунітет та освітня суб'єктність. Означена логічна послідовність потребує постійного інспектування і сертифікації системи забезпечення якості вищої освіти,

моніторингу й оцінювання якості навчального процесу на всіх його етапах, а також вчасного виявлення проблемних зон і формування механізмів для їх усунення. Лише дотримання таких пріоритетів дозволяє освітнім реформам забезпечувати гармонійне оновлення мистецького вишу, набуття ним нових можливостей і перспектив.

В умовах висококонкурентного освітнього ринку взаємовигідним для мистецьких вишів постає спільний брендинг (кобрендинг), який наділяє учасників не тільки культуротворчими, а й економічними та адміністративними перевагами відносно «самостійних» конкурентів. Так, на думку А. Варібрусової (2021), кобрендинг є новітньою формою налагодження співробітництва й синхронізації каналів бренд-комунікації з цільовою аудиторією, здатною до проявів синергійності. Саме тому міжнародна діяльність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського не обмежується проведенням окремих тематичних заходів, оскільки вони розпорошуються у вирі інших подій та активності у сфері мистецької, наукової, освітньої і громадської діяльності. На разі вже недостатньо односторонніх зусиль закладу вищої освіти в пошуку міжнародних партнерів та формування комунікативних моделей у вигляді монологу — мистецький виш цілеспрямовано змінює траєкторії руху й розвитку в напрямі побудови системних партнерських відносин у вигляді міжнародних паритетних культурно-мистецьких діалогів, породжених потребами часу й, відтак, поцінованих суспільством.

Висновки.

1. Актуальною проблемою сучасної мистецької освіти постає відсутність чіткого розуміння природи і структури її брендингу, чим пояснюється втрата й знецінення значної кількості принципових положень у процесі цілеспрямованого розвитку бренду вишу. З огляду на складність і багатовекторність мистецької освітньої парадигми, до її реформування мають бути залучені органи державного управління, інституції, які здійснюють моніторинг і сертифікацію закладів вищої освіти, а також всі суб'єкти

мистецького середовища, які активно формують сучасні траєкторії розвитку їх бренду.

2. Культурний обмін освітніми програмами і мистецькими проєктами — важливий механізм взаємозбагачення закладів вищої освіти та їх інтернаціоналізації, а міждисциплінарність і полілог в освітньому процесі, узгоджений з умовами внутрішніх і міжнародних академічних обмінів, становлять умову повноцінного сучасного навчання здобувачів вищої мистецької освіти.

3. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського реалізує чотирьохвекторну модель міжнародного партнерства, де перший вектор націлений на взаємодію з пріоритизацією освітнього складника, другий — передбачає партнерство з домінуванням культурно-мистецького спрямування, третій — уможливорює укладання міжінституційних угод з окремим акцентом на синергійність наукової співпраці, а четвертий — має універсальний характер і зорієнтований на співпрацю з глобальними міжнародними організаціями.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі простежуються у структурній гармонізації міжнародної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також у створенні кафедри ЮНЕСКО. Враховуючи значення культурної дипломатії, роль мистецтва і освіти у підсиленні міжнародно визнаного бренду Академії, основним завданням цієї кафедри вбачається промоція українських національних ідей у сфері культури, освіти й мистецтва. Кафедра ЮНЕСКО має стати центром консолідації зусиль Академії та міжнародних вишів-партнерів, транслуючи досягнення національної мистецької освіти в європейському і світовому просторах.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, Т. та Сапіга, О., 2022. Культурологічний дискурс у формуванні духовно-естетичної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), сс.61–75

2. Варібрусова, А. С., 2021. *Формування національного бренду в умовах глобальної конкуренції*. Дис. д-ра філософії. Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет».
3. Демкура, Т. В., 2017. Посланці культурної дипломатії. *Культурологічний альманах: Випуск 5. Культурна дипломатія: стратегія, моделі, напрями*, сс.23–26.
4. Лащенко, А. П., 2004. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної культури України імені П. І. Чайковського*. Київ: Музична Україна.
5. Малозьомова, О. І., Копиця, М. Д. та Гусарчук, Т. В., 2013. Київська консерваторія. Етапи історії. У кн.: В. Рожок, ред. *Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років*. Київ: Музична Україна, сс.12–277.
6. Стратегія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Strategiya-NMAU.pdf/>> [дата звернення: 10.01.2022].
7. Стратегія розвитку державного підприємства «Український державний центр міжнародної освіти» на 2021-2025 роки, 2020, [online]. Режим доступу: <<https://studyinukraine.gov.ua/strategiya/>> [дата звернення: 10.01.2022].
8. Тимошенко, М., 2020. Моделі конструювання біографії в контексті неокласичного дискурсу. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 4(49), сс.9–22.
9. Шейко, В., 2019. Україна не має показувати себе як жертву, наша суб'єктність не визначається лише війною, [online]. Режим доступу: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2821137-volodimir-sejko-generalnij-direktor-ukrainskogo-institutu.html>> [дата звернення: 10.01.2022].
10. Юник, І., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу: монографія*. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
11. Collis, D. and Montgomery, C., 2008. Competing on resources. *Harvard Business Review*, pp.140–150.

References

1. Andrushchenko, T. and Sapiha, O., 2022. Kulturolohichnyi dyskurs u formuvanni dukhovno-estetychnoi kultury [Cultural discourse in the formation of spiritual and aesthetic culture]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(54), pp.61–75
2. Varibusova, A. S., 2021. *Formation of a national brand in conditions of global competition*. Ph.D. in Art History. Thesis. State higher educational institution "Uzhgorod National University".
3. Demkura, T. V., 2017. Poslantsi kulturnoi dyplomatii [Ambassadors of cultural diplomacy]. *Kulturolohichnyi almanakh: Vypusk 5. Kulturna dyplomatiia: stratehiia, modeli, napriamy*, pp.23–26.
4. Lashchenko, A. P., 2004. *Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: Istoriia ta suchasnist: Do 90 richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Academy of the Musical Elite of Ukraine: History and Modernity: To the 90th Anniversary of the National Musical Culture of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
5. Malozomova, O. I., Kopytsia, M. D. and Husarchuk, T. V., 2013. Kyivska konservatoriia. Etapy istorii. In: V. Rozhok, ed. *Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho 100 rokiv* [The National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky is 100 years old]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.12–277.
6. Strategy of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Strategiya-NMAU.pdf/>> [accessed: 10 January 2022].

7. Development strategy of the state enterprise "Ukrainian State Center of International Education" for 2021–2025, 2020, [online]. Available at: <<https://studyinukraine.gov.ua/strategiya/>> [accessed: 10 January 2022].

8. Tymoshenko, M., 2020. Modeli konstruiuvannia biohrafii v konteksti neoklasychnoho dyskursu [Models of biography construction in the context of neoclassical discourse]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), pp.9–22.

9. Sheiko, V., 2019. Ukraine should not present itself as a victim, our subjectivity is not defined only by war, [online]. Available at: <<https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2821137-volodimir-sejko-generalnij-direktor-ukrainskogo-institutu.html>> [accessed: 10 January 2022].

10. Yunyk, I., 2022. *Brend naukovo-pedahohichnoho pratsivnyka vyshu: monohrafiia* [University professor's brand: monograph]. Kam'ianets-Podilskyi: Aksioma.

11. Collis, D. and Montgomery, C., 2008. Competing on resources. *Harvard Business Review*, pp.140–150.

VIKTOR BONDARCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

Doctor of Art Criticism, Professor,

Vice-rector for Academic Work

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

art2603@ukr.net

INTERNATIONAL ACTIVITY

OF P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE

AS A VECTOR OF BRAND DEVELOPMENT

OF A HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

The specificity of cultural creation in the 21st century is considered in terms of certain unification, which is characterized by powerful trends towards globalization and alter-globalization, as well as the intensity and dynamism of communicative processes that affect the mutual enrichment and mutual borrowing of various cultural strategies and practices. The article highlights the problems of modern art education in Ukraine. There is an updated need for branding art universities as institutions that enable young people to obtain professional training in accordance with the requirements of current legislation and constantly fight for the right to be in the rating of potential and competitive subjects in the educational activity. The multi-vector nature of the artistic educational paradigm, thanks to which modern trajectories of the development of a competitive higher education brand are formed, are described in the article. The priority directions of the international activity of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine are highlighted as those that ensure competitiveness. It was found that the lack of a clear understanding of the nature and structure of art education branding leads to the loss and devaluation of a significant number of principles in the process of purposeful development of the higher education brand. The co-branding initiatives of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine are outlined, aimed at building systemic partnerships with other institutions in the form of international parity cultural and artistic dialogues, which in terms of content and design comprehensively meet the demands of modernity. The four-vector model of the Academy's international partnership is substantiated and detailed, in which the first vector involves interaction with the prioritization of the educational component, the second is aimed at partnership with the

dominance of the cultural and artistic direction, the third enables the conclusion of inter-institutional agreements with a particular emphasis on the synergy of scientific cooperation, and the fourth has universal in nature and oriented towards cooperation with global international organizations such as UNESCO and the UN.

Keywords: *art education, higher education institution, international activity, higher education brand, branding, educational environment.*

Стаття надійшла до редакції 10.02.2022

УДК 78.071.2:78.091]:159.944.4

DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266548

ДМИТРО ЮНИК

ORCID iD: 0000-0003-2930-238X

доктор педагогічних наук,

професор кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

d.yunyk@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА НАДІЙНІСТЬ МУЗИКАНТІВ У КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК НАУКОВИЙ ФЕНОМЕН

Проаналізовано сутність поняття «виконавська стабільність музикантів у концертно-сценічній діяльності». З'ясовано, що воно відображає не безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту музичного твору, а повторення попередньої її реалізації навіть з допущенням великої кількості тих самих помилок. Аргументовано доцільність ототожнення у сучасній науці безпомилковості виконання будь-якої професійної діяльності суб'єктів зі змістом поняття «надійність». Розглянуто виконавську надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності в контексті семантично наближених понять «психологічна надійність», «функціональна надійність» і «структурна надійність анатомо-морфозних систем особистості». Охарактеризовано виконавську надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності з позицій генетики та генезису. Доведено, що означений феномен є не вродженою, а сформованою властивістю музикантів-виконавців, яка не тільки забезпечує появу у них спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створює сприятливі умови для злагодженості перебігу когнітивних процесів, спрямованих на безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту і на успішну реалізацію уявно створеної варіативно-образної моделі музичного твору під час прилюдного виступу. Описано основні ознаки якісно-сформованої виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності, до яких віднесено: домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення», «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-страх», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»); стабільність безпомилкової звукової реалізації авторського нотного тексту музичного твору; злагодженість відтворення автоматизованих виконавських дій як складників виконавських навичок; безвідмовність роботи упродовж необхідного часу інтелектуальної, слухової, емоційно-вольової та моторної сфер особистості; безупинне виконання регулятивних функцій у процесі музично-виконавської діяльності; наявність «мотиваційного оптимуму», за якого створюються сприятливі умови для реалізації творчо-інтерпретаційних бажань; раптову мобілізацію резервних сил організму для створення емоційної стійкості у період появи надмірної дії стресорів.

Ключові слова: музиканти-виконавці, сценічна діяльність, виконавська стабільність музикантів, виконавська надійність музикантів, естрадне хвилювання, музичне сприйняття.

Постановка проблеми... Музиканти-виконавці завжди прагнули якісно доносити до слухачів у концертному залі змістово-формотворче наповнення

інтерпретації музичних творів. В умовах наявності розвинених інформаційно-комп'ютерних технологій на межі ХХ–ХХІ століть, які забезпечують безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту у будь-яких швидко-темпових показниках та варіантах динамічної гучності, підвищуються вимоги до рівня виконавської надійності музикантів-інтерпретаторів у концертно-сценічній діяльності. Митці-інтерпретатори, на відміну від аудіотехніки, не захищені від дії руйнівних видів естрадного хвилювання («хвилювання-остраху», «хвилювання-паніки», та «хвилювання-апатії»). Поява навіть одного руйнівного виду естрадного хвилювання у музикантів-виконавців під час концертно-сценічної діяльності може негативно вплинути на:

- перебіг їх когнітивних процесів (уваги, мислення, пам'яті, уяви та уявлення);
- діяльність їх емоційно-вольової сфери;
- злагоженість відтворення задалегідь сформованих виконавських навичок тощо.

Саме тому потребує ретельного розгляду така виконавська властивість музикантів, котра в змозі не тільки забезпечити безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту, а й створити сприятливі умови для злагоженого перебігу когнітивних процесів, спрямованих на успішне здійснення фахівцями творчо-інтерпретаційної діяльності під час прилюдних виступів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Сучасне мистецтвознавство поповнилося у ХХ та ХХІ століттях великою кількістю наукових і методичних праць, де розглядалися різноманітні проблеми концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців. Зокрема, оперуючи осмисленням власного педагогічного та/або концертно-виконавського досвіду, А. Бірмак (1973), Й. Гат (1967), К. Мартінсен (1966), І. Назаров (1966), Г. Нейгауз (2001), С. Савшинський (2001) та інші визначні педагоги і виконавці дійшли висновку, що:

- кульмінацією всієї виконавської діяльності музикантів є прилюдні виступи (заліки, экзамени, концерти, конкурси тощо), котрі в порівнянні з інтерпретацією у звичних умовах вимагають від них більшої емоційної, інтелектуальної, вольової, слухової та фізичної віддачі;

- кожен прилюдний виступ музикантів супроводжується естрадним хвилюванням.

Аргументація дієвості цих тез простежується в роботах Л. Бочкарьова (1989), Н. Гребенюк (2000), М. Давидова (1997), Л. Котової (2000), О. Матвєєвої (2006), Ю. Цагареллі (1989), Т. Юник (1996) та інших науковців. У зазначених працях розглядаються різні види естрадного хвилювання музикантів-виконавців, які можна класифікувати на дві групи — спонукальну та руйнівну. До спонукальних видів естрадного хвилювання доцільно віднести «хвилювання-піднесення» і «хвилювання в образі», а до руйнівних — «хвилювання-острах», «хвилювання-паніку» та «хвилювання-апатію». Звичайно, не всі види естрадного хвилювання однаково відображаються на сценічному самопочутті музикантів-виконавців. Стосовно спонукальних видів естрадного хвилювання Я. Флієр висловився так: «... естрадне виконавство переживається як безпосередній творчий акт, в якому музичний образ родиться наче заново, знаходить нові риси, котрі з'являються лише на естраді... Для мене естрада — це початок дійсної творчості. Вона мене захоплює, на естраді я можу шукати і знаходити такі речі, які... не можу віднайти вдома» (Віцинський, 1948, сс. 103–104). Разом з тим, за дослідженням означених авторів, поява у музикантів-виконавців руйнівних видів естрадного хвилювання в процесі концертно-сценічної діяльності може звести нанівець результативність відтворення навіть якісно засвоєного матеріалу. Причиною виникнення будь-якого виду естрадного хвилювання є прилюдність та підсумковість форми звітності, адже вони створюють емоціогенну ситуацію, що підсилюється специфікою музично-виконавського процесу, якому властивий режим безперервної діяльності. Емоціогенна ситуація, перш за все, ускладнює відтворення засвоєної інформації (Бочкарьов, 1989; Гребенюк, 2000;

Котова, 2000; Матвєєва, 2006; Цагареллі, 1989; Юник, 1996 та ін.).

Саме тому простежується потреба у комплексному розгляді такої властивості музикантів-виконавців, котра забезпечує появу у них тільки спонукальних видів естрадного хвилювання, чим створює сприятливі умови для їх успішної концертно-сценічної діяльності.

Мета дослідження полягає у розкритті сутності поняття «виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності», яка не тільки забезпечує появу у них спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створює сприятливі умови як для безпомилкової звукової реалізації авторського нотного тексту, так і для успішного відтворення варіативної творчо-інтерпретаційної складової їх концертно-сценічної діяльності. Досягнення мети вимагало вирішення певних завдань, а саме:

- 1) проаналізувати зміст поняття «надійність» в контексті тотожних понять у різних галузях професійної діяльності суб'єктів;
- 2) обґрунтувати зміст поняття «виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності» з позицій генетики та генезису;
- 3) визначити основні ознаки виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження... Проблеми концертно-сценічної діяльності музикантів турбували не одне покоління науковців. У їх працях і в практичній діяльності піаністів, баяністів, скрипалів, вокалістів та інших музикантів-виконавців безпомилкова звукова реалізація авторського нотного тексту пов'язується з такою особистісною властивістю, як «виконавська стабільність». Втім, у сучасній науці стабільність (*stabiles*) трактується як «...сталість, незмінність, тривалість збереження певного постійного стану або рівня» (Шапар, 1995, с. 500). Відповідно до наукової інтерпретації змісту цього поняття, виконавська стабільність музикантів має відображати не безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту, а повторення попередньої її реалізації навіть з допущенням великої кількості тих самих помилок. Разом з тим, слід зазначити, що на початку XXI століття

виконавська стабільність музикантів досліджується у двох її видах — статичному та динамічному, взаємодія яких забезпечує не тільки сталість синхронної саморегуляції внутрішніх параметрів означеного феномену, а й «... збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів та ... надійність відтворення виконавських навичок як у звичних, так і в сценічних умовах діяльності» (Ян І, 2021, с. 102).

Отже, безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту як у звичних, так і в більш емоціогенних умовах, до яких відносяться сценічні виступи музикантів з огляду на їх прилюдність, підсумковість форми звітності та специфіку музично-виконавського процесу, котрому властивий режим безперервної діяльності, необхідно пов'язувати з іншою властивістю, аніж виконавська стабільність. У сучасній науці безпомилкова діяльність пов'язується з поняттям «надійність» — *reliability*, яке В. Шапар (1995) охарактеризував як показник безпомилкової сталості за повторного прояву будь-яких динамічних ознак, що підлягають вимірюванню. Підтвердження вірогідності даного підходу до визначення змісту поняття «надійність» простежується у дослідженнях М. Амосова (1983), І. Зулаєва (1995) та інших науковців.

Поняття «виконавська надійність музикантів» вперше зустрічається у докторській дисертації Ю. Цагареллі (1989). Незважаючи на те, що було відсутнім наукове обґрунтування його змісту, структури, основних ознак та критеріїв їх оцінювання, деякі започатковані автором ідеї набули розвитку в експериментальних дослідженнях сучасності. Зокрема, вже Т. Юник (1996), удосконалюючи методіку запам'ятовування музичного тексту студентом-піаністом, довела, що надійність відтворення ним запам'ятованого матеріалу зростає за умови довільного заучування методом повторення чи образного уявлення усього матеріалу по фрагментах, в яких кількість інформаційних одиниць не перебільшує обсяг короткострокової пам'яті інтерпретатора. Л. Котовою (2000) вивчався процес розвитку виконавської надійності

музикантів-інструменталістів завдяки вдосконаленню лише одного її складника — емоційної стійкості. За її переконаннями, рівень виконавської надійності музикантів-інструменталістів прямо пропорційний рівню їх емоційної стійкості, яка сприяє створенню умов для успішної діяльності при негативному впливі різноманітних стресорів. О. Матвеева (2010) розглядала виконавську надійність вокалістів з позицій залежності означеного феномену від діяльності їх емоційної сфери. Вона дійшла висновку, що виконавська надійність вокалістів підвищується, якщо у процесі сценічних виступів інтенсивність емоційної наповненості кожної інтонації не «виходить» за межі оптимуму, а розбіжність між бажаними та реальними результатами діяльності не викликає когнітивного дисонансу.

У наукових дослідженнях кінця ХХ – початку ХХІ століть простежується застосування трьох понять, сутність яких можна ототожнювати з виконавською надійністю музикантів у концертно-сценічній діяльності, а саме: «надійність», «психологічна надійність» та «професійна надійність».

Ґрунтовний виклад змісту поняття «надійність» здійснено А. Ганюшкіним (1972), С. Дудіним (1995), В. Плахтієнко (1982), К. Фірсовим (1996) та іншими психологами. Зокрема, А. Ганюшкін та В. Плахтієнко розглядали означений феномен як інтегральну якість будь-якої системи, що дозволяє їй залишатися збереженою в екстремальних умовах, ефективно і стабільно виконувати свої функції. Екстремальні умови (від «*extremus*» — крайні, граничні по відношенню до нормальних), за їх переконаннями, вимагають від індивідів прояву всього діапазону психофізіологічних резервних можливостей організму з метою досягнення бажаного (безпомилкового) результату (Ганюшкін, 1972; Плахтієнко, 1982). К. Фірсов (1996) охарактеризував поняття «надійність» як властивість суб'єктів безвідмовно діяти упродовж відповідного часу. Здатність до збереження потрібної працездатності упродовж бажаного часового інтервалу він пов'язував з такими ознаками діяльності, як:

- якість і безвідмовність роботи когнітивної та фізіологічної сфер суб'єктів;

- тривалість готовності суб'єктів;
- час оновлення працездатності суб'єктів за її тимчасової втрати;
- стабільна точність та швидкість виконання дій.

С. Дудін (1995) розглядав «надійність» у безпосередньому взаємозв'язку з інтенсивністю дії психічних факторів та зовнішніх обставин. Саме тому особливе значення він надавав завадостійкості особистості. Прояв психічного складника завадостійкості дослідник вбачав у особливо-актуальних здібностях і вмінні досягати мети завдяки ставленню відповідних задач у процесі дії стресорів певних обставин, а особистісного — у потенційних здібностях досягати мети під час аналогічної дії таких же стресорів. Він наголошував на тому, що актуальні здібності, вдосконалюючись у процесі професійної діяльності, поступово переходять у «структуру особистості» та стають потенційними і, навпаки, стаючи потенційними, вони визначають актуальні здібності на рівні «надійності» як психічного стану.

Аналізуючи вищевикладені ідеї щодо змісту поняття «надійність» і моделюючи їх у теорію та методику музичного виконавства, гіпотетично можна зазначити, що виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності — це їх інтегральна властивість, спрямована на забезпечення ефективної і стабільної роботи всієї психофізіологічної системи інтерпретаційного апарату упродовж потрібного часу як у звичних, так і в екстремальних умовах діяльності. Основними її ознаками мають бути:

- стабільність безпомилкової звукової реалізації авторського нотного тексту в будь-яких умовах діяльності;
- наявність резервних можливостей особистості для забезпечення безвідмовної роботи виконавського апарату упродовж бажаного часового інтервалу;
- висока якість відтворення виконавських дій.

Звичайно, вищевикладені ознаки виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності не в змозі досконало віддзеркалити ступінь сформованості їх здатності до прояву завадостійкості під час дії стресорів. Саме

тому вони потребують не лише змістового та кількісного уточнення, а й ієрархічної мікрорівневої та макрорівневої класифікації. Вивчення результативного аспекту означеного феномену збагачується новим змістовим наповненням завдяки аналізу тотожних понять «психологічна надійність» і «професіональна надійність».

Поява інтересу до змісту означених понять («психологічна надійність» і «професіональна надійність») простежується в працях Л. Грибкової (1986), В. Небиліцина (1966), В. Плахтієнка (1982) та інших авторів, котрі поняття «психологічна надійність» трактували ширше, ніж «психічна надійність», оскільки у першому понятті враховується дія не тільки свідомої, а й позасвідомої сфер психіки.

У процесі концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців також приймають участь обидві сфери психіки, про що свідчать переконання С. Савшинського (1968) стосовно автоматизації виконавських дій. З цього приводу він писав, що, будучи усвідомлено сконструйованими, вони тільки в результаті багаторазових повторень починають здійснюватися позасвідомо і автоматизовано. Підтвердження такої позиції простежується в працях Й. Гата (1967), М. Давидова (1997), К. Мартінсена (1966), І. Назарова (1966), Г. Нейгауза (1987) та інших визначних педагогів і видатних музикантів-виконавців. Саме тому науковий доробок сутності виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності доречніше розглядати в площині «психологічної», а не «психічної надійності».

Найбільш ґрунтовний аналіз змісту поняття «психологічна надійність» особистості простежується в дослідженнях К. Фірсова (1986). Він розглядав її як складну системну якість індивідів, формування якої обумовлюється специфікою трудової діяльності та їх індивідуальними особливостями, що «дозволяє» ефективно й безвідмовно виконувати завдання протягом заданого часу в певних умовах. Означений феномен К. Фірсовим пов'язується з довгостроковою терплячістю (витримкою) до напруги й перенапруги, реакцією на непередбачені подразники та стійкістю до дії зовнішніх стресорів.

Аргументація аксіомічності вищевикладених ідей простежується при вивченні змісту виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності в контексті поняття «професіональна надійність». Ґрунтовний виклад її сутності зроблено С. Шерстньовим (1994), котрий поняття «професіональна надійність» характеризує як системну властивість, що сприяє підтримці стабільної діяльності, особливо точності (безпомилковості) виконання не лише окремих операцій, а й усієї сукупності фахових функцій загалом. Практичне застосування вихідних положень цієї психологічної теорії найбільш повно простежується у спортивній діяльності. Їх аналіз має неабияке значення для всебічного вивчення змісту виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності, адже процесам як спортивної, так і музично-виконавської діяльності властива наявність прилюдної та підсумкової форм звітності, а також підвищеної емоціогенності умов. Натомість, між ними є і певні відмінності. Зокрема, межа між ефективністю, результативністю і надійністю хоч умовно, але все ж існує лише у спортивній діяльності. Поняття «ефективність» найчастіше застосовується у випадку відсутності можливості однозначного, чіткого й точного визначення помилковості та результативності дій і часто оцінюється за відповідною цифровою шкалою. Звичайно, такі методики є прийнятними для виконавської діяльності музикантів при мікропідхідному вивченні досліджуваного феномену. Втім, у макрорівневій площині (коли необхідно чітко розмежувати всі дії на безпомилкові та хибні) доречніше застосовувати ймовірнісний підхід. Виконавську надійність музикантів, як і спортсменів, оцінювати за цифровою шкалою недоречно, оскільки у спорті безпомилкові, ефективні та надійні дії не завжди можуть бути результативними, а у концертно-сценічній виконавській діяльності музикантів ці показники постійно відображають ідентичність означеного поняття. Принятною для теорії та методики музичного виконавства може бути теза, висунута Л. Грибковою (1986), стосовно оцінювання надійності спортсменів за двома параметрами — результативністю навчально-тренувальної діяльності (макрорівневий аспект) та комплексом індивідуальних особливостей

спортсменів, які дозволяють їм найбільш успішно й безпомилково діяти в підвищених емоціогенних умовах (мікрорівневий аспект). За переконаннями дослідниці, ці параметри хоч і різняться між собою, проте все ж є взаємопов'язаними, оскільки особистісні властивості індивідів впливають на прояв надійності, яка, у свою чергу, перевіряється лише в діяльності. Натомість, поява інтересу до вивчення сутності поняття «професіональна надійність» у психології спортивної діяльності стимулюється потребою в досконалому розумінні не лише методики оцінювання означеного феномену, а і його структурно-функціональної моделі. Зазначеній властивості присвячено праці С. Козлова (1995), С. Пояркова (1997), К. Фірсова (1996) та інших авторів. Зокрема, С. Козлов ототожнював її з емоційною стійкістю організму в напружених та звичних умовах діяльності (1995). Звичайно, у такому тлумаченні поняття недооцінюється значення результативності діяльності підготовчого періоду у формуванні змагального. С. Поярков (1997) та К. Фірсов (1996) під поняттям «професіональна надійність» розуміли той ступінь технічної підготовки та технічної стійкості до впливу стресорів змагальних обставин, який дозволяє спортсменам на виступах демонструвати результати, не гірші від раніше заданого рівня.

Взяти за аксіому зазначену сутність поняття «професіональна надійність» і гіпотетично перенести її в теорію та методику музичного виконавства вбачається недоречним, оскільки у спортсменів воно пов'язується лише із зовнішніми факторами впливу змагальних обставин на результативність діяльності. Поза увагою науковців залишилися семантичні, психічні та загальнофізичні стани суб'єктів, які, без сумніву, відіграють важливу роль у виконавському процесі музикантів. Окрім цього, неможливо погодитися зі звуженням змісту «професіональної надійності» тільки до «технічної підготовки» та «технічної стійкості», оскільки за такої трактовки провідне значення у ньому надається не майстерності спортсменів, а техніці виконання. Звичайно, виконавська техніка суб'єктів у будь-якій сфері діяльності — це результат розвитку знань, умінь та навичок, які є складниками фахової

майстерності. Проте, за вказівками Б. Ломова (1991), її відхилення (майстерності) неминуче призведе до оскудіння самого поняття «професіональна надійність». Саме тому нам більше імпонують наукові позиції В. Сіліна (1969) стосовно сутності «професіональної надійності» спортсменів, під якою розуміється стійкість результатів діяльності на тренуваннях та змаганнях з можливим допущенням у подібних ситуаціях малої кількості помилок.

Таким чином, простежується необхідність у творчому гіпотетичному моделюванні тільки деяких вихідних положень вищевикладеної сутності понять «психологічна надійність» і «професіональна надійність» у теорію та методику музичного виконавства з причин неприпустимості появи навіть малої кількості помилок у звуковій реалізації авторського нотного тексту під час прилюдних виступів. Втім, ідеї щодо досягнення індивідуумами високого рівня психологічної та професіональної надійності є слушними для теорії й методики музичного виконавства і заслуговують на статус аксіоми, адже вони підтверджуються в аспекті спроможності музикантів-інтерпретаторів удосконалювати будь-які власні творчо-виконавські властивості. Також не викликає сумніву теза стосовно віднесення до основних ознак виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності їх технічної підготовки. В ієрархічній побудові загальної системи означеного феномену вона може розширити коло внутрішніх показників загальної професійної підготовленості фахівців до концертно-сценічної діяльності.

На особливу увагу заслуговує системний підхід В. Плахтієнка (1982) в обґрунтуванні змісту надійності діяльності спортсменів, де вона характеризується як складна інтегральна якість, що включає в себе «психологічну надійність», «функціональну надійність організму» і «структурну надійність анатомо-морфозних систем особистості». Перший складник спрямовується на підтримку стабільності та ефективності діяльності під час тренувань і відповідальних змагань, другий і третій — скеровуються на забезпечення ефективного подолання фізичних і психологічних навантажень у

підвищених емоціогенних умовах діяльності. До основних ознак надійності діяльності спортсменів віднесено здібності щодо використання інформації для прийняття рішень у будь-яких ситуаціях. Ці ознаки В. Плахтієнко ототожнював з «моральною надійністю» та «інформаційною надійністю». Першу з них він пов'язував із підвищенням активності особистості під час найбільш значущих внутрішньодержавних чи міжнародних змагань завдяки особливому відчуттю відповідальності за тих, чий інтереси відстоюються, а другу — зі сприйманням необхідної інформації та прийняттям на її основі оптимальних рішень в емоціогенних умовах діяльності.

Звичайно, гіпотетичне моделювання основних ознак тотожних понять («психологічна надійність», «професіональна надійність», «функціональна надійність організму» і «структурна надійність анатомо-морфозних систем особистості») у виконавську надійність музикантів з урахуванням специфіки їх концертно-сценічної діяльності є найбільш перспективним шляхом визначення змісту означеного феномену. Незалежно від того, що ідеї стосовно особистісної спрямованості на сприйняття необхідної інформації (в «інформаційній надійності») та особливого відчуття відповідальності за «школу» під час найбільш значущих для індивідів виступів (у «моральній надійності») вважаються слушними, все ж залишається незрозумілою аргументація В. Плахтієнка (1982) стосовно віднесення психічних процесів до рівня функціональної надійності, а психічних станів — до рівня інформаційної надійності.

Висновки.

1. Зміст поняття «виконавська стабільність музикантів у концертно-сценічній діяльності» відображає не безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту музичного твору, а повторення попередньої її реалізації навіть з допущенням великої кількості тих самих помилок. У сучасній науці безпомилковість виконання будь-якої професійної діяльності пов'язується з поняттям «надійність», зміст якого підтверджується і в тотожних йому поняттях — «психологічна надійність», «функціональна надійність» і

«структурна надійність анатомо-морфозних систем особистості».

2. Виконавську надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності можна охарактеризувати як не вроджену, а сформовану (набуту) властивість, яка не тільки забезпечує появу у фахівців спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створює сприятливі умови для злагоженості перебігу когнітивних процесів, спрямованих на безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту і на успішну реалізацію уявно створеної варіативно-образної моделі музичного твору під час прилюдного виступу.

3. Основними ознаками якісно-сформованої виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності є:

- домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення», «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-острах», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»);

- стабільність безпомилкової звукової реалізації авторського нотного тексту музичного твору;

- злагоженість відтворення автоматизованих виконавських дій (виконавських навичок);

- безвідмовність роботи упродовж необхідного часу інтелектуальної, слухової, емоційно-вольової та моторної сфер особистості;

- безупинне виконання регулятивних функцій процесом музично-виконавської діяльності;

- наявність «мотиваційного оптимуму», за якого створюються сприятливі умови для реалізації творчо-інтерпретаційних бажань;

- раптова мобілізація резервних сил організму для створення емоційної стійкості у період появи надмірної дії стресорів.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для вивчення структурних компонентів виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та критеріїв їх оцінювання.

Список використаної літератури і джерел

1. Амосов, Н. М., 1983. *Природа человека*. Киев: Наукова думка.
2. Бирмак, А. В., 1973. *О художественной технике пианиста (опыт психофизиологического анализа и методы работы)*. Москва: Музыка.
3. Бочкарёв, Л. Л., 1989. *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченко.
4. Вицинский, А. В., 1948. *Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением*. Дисс. канд. пед. наук. Ленинград.
5. Ганюшкин, А. Д., 1972. *Исследование состояния психической готовности человека к деятельности в экстремальных условиях (на материале спортивной гимнастики)*. Дисс. канд. психол. наук. Ленинград.
6. Гат, Й., 1967. *Техника фортепианной игры*. 3 изд. Москва: Музыка. Будапешт: Корвина.
7. Гребенюк, Н. Є., 2000. *Вокально-виконавська творчість*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Грибкова, Л. П., 1986. *Влияние личностных особенностей гимнасток на надёжность спортивной деятельности*. Дисс. канд. психол. наук. Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова.
9. Давидов, М. А., 1997. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
10. Дудин, С. М., 1995. *Произвольная психическая саморегуляция как средство повышения надёжности наводчика орудия танка*. Дисс. канд. психол. наук. Московский Военный университет.
11. Зулаев, И. И., 1995. *Факторы, определяющие соревновательную надёжность тяжелоатлетов, и методы оценки их влияния*. Дисс. канд. пед. наук. Московская государственная академия физической культуры.
12. Козлов, С. А., 1995. *Психологическая устойчивость операторов РЛС и пути её формирования в процессе специальной подготовки*. Дисс. канд. психол. наук. Военная академия воздушно-космической обороны имени Маршала Советского Союза Г. К. Жукова.
13. Котова, Л. М., 2000. Оптимум збудливості як регулятивна функція емоційної стійкості музикантів-інструменталістів. *Наука і сучасність*, 2(1), сс.101–107.
14. Ломов, Б. Ф., 1991. *Вопросы общей, педагогической и инженерной психологии*. Москва: Педагогика.
15. Мартинсен, К. А., 1966. *Индивидуальная фортепианная техника (на основе звуоттворческой воли)*. Перевод с немецкого В. Л. Михелиса. Москва: Музыка.
16. Матвеева, О. В., 2006. Вокально-виконавська надійність фахівців у контексті теорій інформаційно-емоційного стресу. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету*, 2, сс.117–121.
17. Назаров, И., 1966. *Основы музыкально-исполнительской техники и методы её совершенствования*. Москва–Ленинград: Музыка.
18. Небылицын, В. Д., 1966. *Основные свойства нервной системы человека*. Москва: Просвещение.
19. Нейгауз, Г. Г., 1987. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка.
20. Плахтиенко, В. А., 1982. *Психологические основы повышения надёжности в спортивной деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинград.
21. Поярков, С. Ю., 1997. *Формирование профессиональной надёжности правоохранительной деятельности сотрудников органов внутренних дел МВД России*. Дисс. канд. пед. наук. Санкт-Петербургский военный институт внутренних войск МВД России.
22. Савшинский, С. И., 1968. *Работа пианиста над техникой*. Ленинград: Музыка.
23. Силин, В. И., 1969. *Определение и регулирование нервно-психических*

напряжений у гимнастов до и вовремя соревнований: психологические вопросы тренировки и готовность спортсменов к соревнованию. *Физкультура и спорт*, сс.68–77.

24. Фирсов, К. В., 1996. *Психическая надёжность лётного состава*. Дисс. канд. психол. наук. Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова.

25. Цагарелли, Ю. А., 1989. *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинградский государственный университет.

26. Шапар, В. Б., 2005. *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор.

27. Шерстнёв, С. Ю., 1994. *Повышение специальной выносливости и надёжности игровой деятельности высококвалифицированных волейболистов*. Дисс. канд. пед. наук. Санкт-Петербург.

28. Юник, Т. І., 1996. *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів*. Дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.

29. Ян, І., 2021. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.

References

1. Amosov, N. M., 1983. *Priroda cheloveka* [The nature of human]. Kiev: Naukova dumka.
2. Birmak, A. V., 1973. *O khudozhestvennoi tekhnike pianista (opyt psikhofiziologicheskogo analiza i metody raboty)* [On the pianist's artistic technique (the experience of psychophysiological analysis and methods of work)]. Moskva: Muzyka.
3. Bochkarev, L. L., 1989. *Psychological mechanisms of musical experience*. Doctor of Psychology. Thesis. Kyiv State University of the T. G. Shevchenko.
4. Vitsinskii, A. V., 1948. *Psychological analysis of the pianist's work on a piece of music*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Leningrad.
5. Ganyushkin, A. D., 1972. *Study of the state of a person's mental readiness for activities in extreme conditions (based on the material of gymnastics)*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Leningrad.
6. Gat, I., 1967. *Tekhnika fortepiannoi igry* [The piano technique]. 3rd ed. Moskva: Muzyka. Budapesht: Korvina.
7. Hrebeniuk, N. Ye., 2000. *Improving the method of memorizing musical text as a means of developing the performance skills of piano students*. Doctor of Art History. Thesis. Kyiv State Institute of Culture.
8. Gribkova, L. P., 1986. *Influence of personal characteristics of gymnasts on the reliability of sports activities*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Leningrad State University A. A. Zhdanova.
9. Davydov, M. A., 1997. *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
10. Dudin, S. M., 1995. *Arbitrary mental self-regulation as a means of increasing the reliability of the tank gunner*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow Military University.
11. Zulaev, I. I., 1995. *Factors that determine the competitive reliability of weightlifters, and methods for assessing their influence*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Moscow State Academy of Physical Culture.
12. Kozlov, S. A., 1995. *Psychological stability of radar operators and ways of its formation in the process of special training*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Military Academy of Aerospace Defense named after Marshal of the Soviet Union G. K. Zhukov.
13. Kotova, L. M., 2000. *Optyimum zbudlyvosti yak rehuliatyvna funktsiia emotsiinoi stiikosti muzykantiv-instrumentalistiv* [Optimum excitability as a regulatory function of emotional stability of instrumental musicians]. *Nauka i suchasnist*, 2(1), pp.101–107.
14. Lomov, B. F., 1991. *Voprosy obshchei, pedagogicheskoi i inzhenernoi psikhologii*

- [Questions of general, pedagogical and engineering psychology]. Moskva: Pedagogika.
15. Martinsen, K. A., 1966. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika (na osnove zvukotvorcheskoi voli)* [Individual piano technique (based on sound creative will)]. Translated from German by V. L. Michelis. Moskva: Muzyka.
16. Matvieieva, O. V., 2006. Vokalno-vykonavska nadiinist fakhivtsiv u konteksti teorii informatsiino-emotsiinoho stresu [Vocal performance reliability of specialists in the context of theories of informational and emotional stress]. *Zbirnyk naukovykh prats Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*, 2, pp.117–121.
17. Nazarov, I., 1966. *Osnovy muzykal'no-ispolnitel'skoi tekhniki i metody ee sovershenstvovaniya* [Fundamentals of musical performance technique and methods for its improvement]. Moskva–Leningrad: Muzyka.
18. Nebylitsyn, V. D., 1966. *Osnovnye svoistva nervnoi sistemy cheloveka* [The basic properties of the human nervous system]. Moskva: Prosveshchenie.
19. Neigauz, G. G., 1987. *Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moskva: Muzyka.
20. Plakhtienko, V. A., 1982. *Psychological foundations for increasing reliability in sports activities*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad.
21. Poyarkov, S. Yu., 1997. *Formation of professional reliability of law enforcement activities of employees of the internal affairs bodies of the Ministry of Internal Affairs of Russia*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Saint-Petersburg Military Institute of Internal Troops of the Ministry of Internal Affairs of Russia.
22. Savshinskii, S. I., 1968. *Rabota pianista nad tekhnikai* [Pianist's work on technique]. Leningrad: Muzyka.
23. Silin, V. I., 1969. *Opreделение i regulirovanie nervno-psikhicheskikh napryazhenii u gimnastov do i vovremya sorevnovaniy: psikhologicheskie voprosy trenirovki i gotovnost' sportsmenov k sorevnovaniyu* [Determination and regulation of neuropsychic stress in gymnasts before and during competitions: psychological issues of training and athletes' readiness for competition]. *Fizkul'tura i sport*, pp.68–77.
24. Firsov, K. V., 1996. *Mental reliability of the flight crew*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow State University named after M. V. Lomonosov.
25. Tsagarelli, Yu. A., 1989. *Psychology of musical and performing activity*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad State University.
26. Shapar, V. B., 2005. *Suchasnyi tlumachnyi psykhologichnyi slovnyk* [Modern explanatory psychological dictionary]. Kharkiv: Prapor.
27. Sherstnev, S. Yu., 1994. *Increasing the special endurance and reliability of the gaming activity of highly qualified volleyball players*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Saint-Petersburg.
28. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
29. Yan, I., 2021. *Vykonavska stabilnist pianistiv yak mystetstvoznavskiy fenomen* [Performance stability of pianists as an art history phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.91–105.

DMYTRO YUNYK

ORCID iD: 0000-0003-2930-238X

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor at the Department of Theory and History of Music Performance

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

d.yunyk@gmail.com

PERFORMANCE RELIABILITY OF MUSICIANS IN CONCERT AND STAGE ACTIVITY AS A SCIENTIFIC PHENOMENON

The author analyzed the essence of the concept "performance stability of musicians in concert and stage activities". It was found that it does not reflect the error-free sound realization of the author's musical text, but the repetition of its previous realization, even with the admission of a large number of the same mistakes. The expediency of identifying in modern science the infallibility of performing any professional activity of subjects with the meaning of the concept of "reliability" is argued. The performance reliability of musicians in concert and stage activities is considered in the context of the semantically close concepts of "psychological reliability", "functional reliability" and "structural reliability of anatomic-morphological systems of the personality". Performance reliability of musicians in concert and stage activities is characterized from the standpoint of genetics and genesis. The author has proved that the specified phenomenon is not an innate, but a formed property of musicians-performers, which not only ensures the emergence of stimulating types of pop excitement in them, but also creates favorable conditions for the coherence of the course of cognitive processes aimed at the error-free sound realization of the author's musical text and successful implementation of an imaginatively created variational-figurative model of a musical work during a public performance. The main signs of qualitatively formed performance reliability of musicians in concert and stage activities are described, which include: the dominance of stimulating types of pop excitement ("excitement-exaltation", "excitement in image") over destructive ones ("excitement-fear", "excitement-panic" and "excitement-apathy"); stability of error-free sound realization of the author's music note text of a musical work; consistency of reproduction of automated executive actions as components of executive skills; uninterrupted work for the required time in the intellectual, auditory, emotional-volitional and motor spheres of the personality; non-stop performance of regulatory functions in the process of musical performance; the presence of a "motivational optimum", under which favorable conditions are created for the realization of creative and interpretive desires; sudden mobilization of the body's reserve forces to create emotional stability during the period of excessive stressors.

Keywords: *musicians-performers, stage activity, performance stability of musicians, performance reliability of musicians, pop excitement, musical perception.*

Стаття надійшла до редакції 16.02.2022

УДК 785.7:780.643.2]:781.2:78.071.1(477)Рунчак
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266549

МИХАЙЛО МИМРИК

ORCID iD: 0000-0002-3963-9210

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Заслужений артист України,
проректор з виховної, творчої роботи та міжнародних зв'язків
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
mymrykmr@ukr.net

САКСОФОН

У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ В. РУНЧАКА: ТЕМБРОВО-ВИРАЖАЛЬНІ ТА ТЕХНІЧНО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Проаналізовано концептуальні аспекти використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака, які ґрунтуються на комплексі ідейних та образно-значенневих парадигм і репрезентують духовно-філософські пошуки митця. З'ясовано, що не випадковим у цьому сенсі стає звернення композитора до давніх пластів культури, історичних стилів минулого. Розглянуто характерні особливості збагачення інтертекстуального змісту камерно-інструментальних творів В. Рунчака завдяки застосуванню нетрадиційних та модифікованих виконавських засобів і прийомів гри на саксофоні. Визначено чинники утворення уявного художньо-виконавського образу у процесі сценічної інтерпретації кожного програмного музичного твору, які відображаються в авторських текстових вставках та коментарях. Описано специфіку використання В. Рунчаком темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента. Доведено, що нетрадиційні та модифіковані виконавські засоби і прийоми гри на саксофоні митець використовує виключно як композиційно-фактурний вивірений «хід», а не як «прийом заради прийому». Обґрунтовано специфічні засоби реалізації елементів інших композиторських систем в авторській мові з урахуванням історично та фактологічно зумовленої онтологічної значущості, спрямованої на: створення в уяві слухача «керованих автором» образів, ідей та почуттів; розширення стильової атрибутики і залучення широкої палітри нових або оновлених технологічних прийомів, полістилістичних принципів, класичних та романтичних жанрових інваріантів; творчі пошуки умовно співіснуючих двох протилежних жанрово-формоутворювальних чинників — умовний діалог між жанровими класичними, історично складеними прототипами та авторськими формотворчими новаціями й жанровими парадоксами; застосування сучасних композиторських технік — алеаторики, кластерного моделювання, пластової поліфонії, сонористики тощо.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, творчість В. Рунчака, саксофон, тембр, темброве забарвлення звука, нетрадиційні та модифіковані темброво-виражальні засоби.

Постановка проблеми... За багатовіковий період розвитку камерно-інструментального виконавства відбувся вибір технічних і колористичних прийомів, які згодом органічно вплелися в процес композиторського мислення.

Виникнувши спочатку як окремо взятий експеримент, ці «музичні новинки» згодом перетворилися на постійний атрибут тієї чи іншої виконавської школи. Одні прийоми зберігалися, інші відсіювалися, наслідуючи своєрідну «моду» на певну барву звучання інструментального ансамблю, оркестру або окремого інструмента. Як результат багаторічного відбору, сьогодні склалися темброво-звукові моделі, включені в єдине неподільне ціле структури мислення не тільки композиторів, а й виконавців.

Аналітичні розвідки камерно-інструментальної творчості В. Рунчака, у творах якого саксофон постає знаковим інструментом для втілення композиторських концепцій, свідчать про широчінь використання темброво-виражальних та технічно-виконавських можливостей означеного інструмента. Форми сучасної інструментальної творчості композитора постійно видозмінюються. Рушійним чинником цього процесу став пошук інноваційних темброво-кolorистичних ефектів, віднайдення яких призвело як до концептуального ускладнення авторської музичної мови, так і до ускладнення її виконавської реалізації технічно-виражальними засобами. Саме тому потребує ретельного вивчення використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Сучасні тенденції виконавства на духових інструментах розкрито у працях В. Апатського (2003, 2006), Р. Вовка (2005), М. Крупця (2002, 2003, 2004, 2006), М. Шапошникової (1985) та інших визначних митців музичного мистецтва. Розлого охарактеризовано творчий метод В. Рунчака у монографії А. Сташевського (2004) на основі аналітичного есе «баянної творчості». Контент музично-виражальних можливостей саксофона в інструментальній творчості В. Рунчака висвітлено у публікації М. Мимрика та І. Савчука (2017), де доведено, що розкрити їх широкий спектр здатен лише той саксофоніст, який виявляє творче ставлення до аплікатури свого інструмента. Разом з тим, специфіка використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-

інструментальній творчості В. Рунчака з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента поки що залишилась поза увагою науковців. Її висвітлення сприяло б зростанню творчих досягнень композиторів, оскільки завдяки цій інформації вони зі знанням «справи» доцільно використовували б нетрадиційні виражальні засоби саксофона у своїх камерно-інструментальних творах, чим ще більше спонукали б саксофоністів до оволодіння всім розмаїттям інноваційних технічно-виконавських прийомів для досягнення звукових ефектів.

Мета статті — висвітлити специфіку використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента. Відповідно до сформульованої мети були поставлені такі **завдання:**

- проаналізувати концептуальні аспекти використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака;

- охарактеризувати нетрадиційні та модифіковані виконавські засоби і прийоми гри на саксофоні, якими насажені камерно-інструментальні композиції В. Рунчака;

- визначити контекстуальну спрямованість застосування В. Рунчаком інноваційних прийомів гри на саксофоні у камерно-інструментальних творах митця.

Виклад основного матеріалу дослідження... У музичному мистецтві другої половини ХХ століття простежується тенденція до урізноманітненості стильових пошуків, напрямків та течій композиторської творчості. Інструментальні форми у творчості композиторів зазнають значних змін. Як наслідок, у композиторських пошуках на ниві інструментальної музики простежуються експерименти з нетрадиційними ансамблевими складами, де поєднуються, на перший погляд, «не співзвучні» інструменти. Ці дослідження композиторів з тембральними поєднаннями спричинили утворення вільних і

сміливих форм, що нині сприймаються «за норму». Саме такими характеристиками позначені творчі пошуки В. Рунчака в аспекті камерно-інструментальної творчості з використанням саксофона.

«*Hosi'anna — музикантам, яких немає з нами..., вже і ще*» для двох саксофонів, ударних та фортепіано. Твір є етапним у творчості композитора. Він має успіх у слухачів завдяки програмності та епатажності авторського задуму, що наснажений багатоплановим інтертекстуальним контекстом. Символічно, що твір написано для трьох виконавців, причому кожен з них експериментує виконавськими прийомами звуковидобування на своєму інструменті, зокрема: саксофоніст грає одночасно на двох саксофонах та співає під час гри; піаніст експериментує з різними прийомами гри на препарованому роялі; ударник грає на *splash, piatto chiodafo, 3-х bongos, 3-х tom-toms, 2-х temple blocks, 2-х tamburo di legno, 2-х cow-bells, flessatono, vibrafon, campanelli, marimba, 2-х смичках від контрабаса* — загалом на одинадцяти інструментах.

Композитор оригінально структурує основні формотворчі одиниці. Твір будується на двох контрастних тематичних зернах. З одного боку, ритмічна тема в ударних, з якої розпочинається твір, з іншого — повільна тема у партії саксофона та фортепіано. Упродовж твору ці тематичні утворення взаємодіють, чим динамізують загальну драматургію твору. Формотворчий та інтонаційний аналіз музичного твору уможливив здійснення певних узагальнень. Насамперед, це стосується інноваційних прийомів гри, які є свідченням активних пошуків композитора у сфері темброво-сонорного мислення. До означених новацій слід віднести:

- гру смичком від контрабаса на ударних інструментах;
- гру паличками на струнах рояля у вказаному ритмі та орієнтовній звуковисотності;
- точні ритмічні удари клавіатурною кришкою рояля з педаллю тощо;
- гру на 2-х саксофонах одночасно одним виконавцем;
- інструментальну імпровізацію, яка може містити будь-які тихі шумові, звукові, темброві й інші ефекти на одній ноті;

- одноразову гру і спів;
- тихий шепіт;
- гру «на зубах» тощо.

Отже, загалом твір наснажений новаторством в аспектах темброво-виражальних та технічно-виконавських композиторських рішень, експериментами у сфері формотворення, збагаченого сценічними елементами, тобто вербальною реалізацією концепції. Закономірно, що провокативність як специфічний спосіб функціонування митця у просторі художнього задуму є основним принципом для створення переконливої інтерпретації.

Слід зазначити, що ударні інструменти посідають особливе місце у творчості В. Рунчака, свідченням чого став значний спектр ударних інструментів, вживаних композитором у «*Hosi'anna...*». Більше того — вони стають повноправними учасниками драматургічної конструкції його багатьох творів, відіграючи головні темброво-драматургічні ролі. Підвищення драматургічної значущості темброво-сонорного аспектів у творі сприяє наділенню їх певними семантичними значеннями. Зокрема, «ударні тембри» часто є носіями певної містичної таємничості і світла, гри життя зі смертю тощо. Тут простежується досить характерна для творчості В. Рунчака тенденція щодо об'єднання інструментів у темброві групи, де інструментальна взаємодія формує так звані «темброво-сонорний тип драматургії твору». Такий авторський підхід уможливорює отримання тембрових мікстів. У «*Hosi'anna...*» перша темброва група представлена інструментами з певною висотою та дзвінким і виразним звуковим забарвленням, інша — шумова та низька за діапазоном. Взаємодіючи, групи інструментів утворюють своєрідні звукові поля, сонорні пласти-звучності різного тембру і складу. До того ж, характерною інструментальною якістю твору є залучення ударних тембрів від інструментів, які за природою не є ударними. Зокрема, це стосується партій саксофона та фортепіано, де завдяки використанню особливих артикуляційних, штрихових і динамічних прийомів вони збагачують «неінтоновані» шумо-ударні темброві пласти.

SAX (tet a tet) для двох саксофонів. Задум цього інструментального дуету репрезентує філософську концепцію гри. У цьому контексті важливими є авторські рефлексії з приводу інтерпретації цього камерного твору. Варіанти назви полотна, де композитор використовує принцип філософської риторики, подані у коментарях, схоластично формують значеннєвий контекст твору. Це:

- «Що може бути гірше одного?» для двох саксофонів;
- «Інтелектуальний вальс» для двох саксофонів.

Заслуговують на особливу увагу зазначення автора, що виконавці можуть запропонувати також свої назви цього твору, де включно із театралізуванням дійства здатні привнести у концепцію сценічної інтерпретації власні гумор, сатиру, сарказм, іронію тощо. Театралізування як принцип мистецького синтезу у творі стає головною обов'язковою авторською вимогою. Ця театральна налаштованість пошуків композитора і визначає комплекс засобів музичної виражальності, що обирає автор для реалізації заявлених ідей. Очевидно, цей творчий підхід свідчить про те, що інструментальний жанр, його здатність до змін та експериментування для В. Рунчака є важливим компонентом втілення концепції.

На рівні музичного тексту для виконавців композитор пропонує нову систему репрезентації образної сфери й звертається до ресурсів як уже апробованих технічних прийомів (кластерів, гліссандо, філігранної роботи з регістровими можливостями), так і нових (акордових послідовностей, акордових трелей без певної звуковисотності, проте у точно заданій метричній формулі тощо). Слід зазначити, що композитор максимально ефективно використовує ресурси інструментів щодо стереофонічності звучання — перенесення звукових пластів від одного інструмента до іншого. Своєрідними цезурами внутрішнього суперечливого діалогу є *glissando* та *vorschlag*. Загалом музична драматургія розвивається наскрізно, а у кінці твору «виливається» у потужне оркестрове звучання. Третя частина є певним протиставленням до поліфонічного розвитку першого розділу форми. На акордовому згущенні побудовано комунікативний діалог: від протиставлення до згоди. Паралельне

звучання нав'язливого ритму та *sforzandissimo* щільних акордових структур справляє враження екзальтованості. При цьому акордовий натиск неначе збиває з думки, привносить ефект непевності в собі, неспроможності віднайти опору.

Отже, вибудовується досить логічна драматургічна схема всього твору, де кожен з розділів тричастинної форми несе конкретне знакове навантаження:

I частина — поліфонічний показ діалога (ц. 2–6) двох саксофонів (двох ідей);

II частина — перші зіткнення (*vorschlags, sforzando, glissando*, ц. 3–10) — протистояння та переродження ідей;

III частина — народження нової сутності та її утвердження (акордові структури, ц. 11).

У запропонованій схемі відображено головні формотворчі чинники побудови тричастинної форми. В. Рунчак неначе конструює головні формоутворюючі чинники за аналогією з діалектичним принципом появи/народження нової ідеї. Загалом, принципи формотворчої побудови камерного дуету *SAX (tet a tet)* опираються на типізовані образно-інтонаційні комплекси, тематичні згустки, що є сконденсованими як з інтонаційної точки зору, так і з конфліктно-образної. Досить агресивний характер твору вибудовується на співіснуванні двох образних сфер — агресивно-екзальтованої та лірично-інтровертної. Щодо останнього, ці тематичні утворення окреслюють зону лірики, зосереджених роздумів, часто мелодизовані.

Синтез у творі — арена драматичного зіткнення контрастних та конфліктних за природою інтонаційних сфер. Тут автор використовує так зване «вторгнення» — епізоди стороннього тематичного матеріалу, що сприймаються як протистояння «зовнішнього світу з внутрішнім». Найчастіше саме скерцозність стає органічною формою вираження цього конфліктного зіткнення. Реприза камерного дуету *SAX (tet a tet)* — це кульмінаційний розділ, у якому автор неначе нагадує про основні образно-інтонаційні сфери в динамізованому та переосмисленому річищі.

«*Contra spem spero*» для квартету саксофонів¹. Твір продовжує серію авторських концептів на ниві глибоко філософських та духовних текстів. Використаний В. Рунчаком крилатий латинський вислів, глибоко занурений у простір української культури, пов'язаний з однойменним твором Лесі Українки², котра, незважаючи на зловісні «осінні хмари» намагалася жити і творити. З цього приводу Т. Прокопович зазначив: «Зі столітньої відстані Володимир Рунчак дав саксофонному квартету латинське гасло, яке, певна річ, несе емоційно-змістовне навантаження. Проте камерно-інструментальний ансамбль звільнений від сюжетно-образної конкретики. Натомість меморіальний контекст стає важливим композиційно-драматургічним чинником розгортання музичного матеріалу. Ймовірно, звідси — специфічне жанрове рішення, яке підсилює епітафіяльний характер “*Contra spem spero*” В. Рунчака» (2021, с. 27).

Стосовно формотворчих особливостей задуму «*Contra spem spero*» слід зазначити, що важливими елементами у побудові цілісності твору є використання модифікованих підходів розгортання музичного матеріалу, які властиві для поліфонічних та сонатно-симфонічної форм. Ця особливість виявляється в потужних нагнітаннях і спадах музичних драматургічних хвиль, постійному переключенні різних типів фактури, трансформаційних перетвореннях основних інтонаційних зерен твору. Інтонаційна сконденсованість тематичного матеріалу простежується вже на початку композиції протиставленням потужного хорального шеститактового викладу епізодів *solo* саксофона (ц. 1), що має аналогії з драматургією барочного концерту. Автор звертається також і до барокової риторики, використовуючи *passus duriusculus*, *circulatio*. До того ж вертикальні конструкції щедро насажені контрапунктами хроматичних і тритонових ходів. У цих авторських інтенціях до барокових елементів простежується семантична багатоманітність,

¹ З лат. дослівно — без надії сподіваюся.

² «*Contra spem spero!*» — вірш Лесі Українки. Його вперше надруковано у «На крилах пісень» — першій поетичній збірці Лесі Українки, що вийшла друком у Львові на початку 1893 року.

спрямована на розкодування покаяльної проблематики. Як зазначає Т. Прокопович, «... у відтворенні трагедійно-елегійної сфери своєрідно вжито субтонове звучання саксофонів, яке викликає можливу алюзію на античні траурні церемонії, що супроводжувалися грою на авлосі» (2021, с. 28). Цьому сприяють і обрані моделі драматургічного розгортання, і тембральна персоніфікація інструментів та використання неофольклорних інтонаційних згустків тематизму твору. Стосовно хоралу, то перший з його пластів утворює своєрідну оркестрову педаль, а у верхніх голосах відбувається проведення основних тематичних утворень. Ритмо-формула першого низхідного тематичного зерна привносить напругу. Секундова інтонаційна характерність побудови надає потужного енергетичного імпульсу для подальшого розвитку. Ця контрастна побудова — *Andante con dolore, rubato* — є центом психологічної напруги, самозаглиблення, пошуку одвічних істин. На відміну від хорального першого елемента, другий — інтонаційно згладжений (*legato*) з рисами імпровізаційності. Ці два тематичних начала, які вирости з одного інтонаційного зерна, неначе «розривають» тему, чим створюються широкі можливості для її інтонаційних трансформацій.

Окремо слід виділити використання В. Рунчаком темброво-виражальних і теситурних можливостей саксофона. Темброво-регістрова диференціація квартетного саксофонного виконавства (саксофон-сопрано, саксофон-альт, саксофон-тенор, саксофон-баритон) створює особливу фонічну цільність та тембральну багатоманітність. У цьому творі автор використовує низку технічних прийомів на саксофоні, які було ним апробовано у попередніх інструментальних полотнах за участю означеного музичного інструмента. Набір сучасних виражальних засобів досить широкий — *tremolando*, хроматичний *cluster*, сонори, *glissando* та шумові ефекти. Усе це виконавське розмаїття засобів та способів гри на інструменті спрямоване на розкриття авторського задуму і є максимально ефективним з позицій сценічного втілення. Важливим формоутворювальним компонентом є оркестровий підхід до інтерпретації тематичних елементів, їх теситурного трактування. У цьому контексті

композитор максимально ефективно використовує можливості саксофонного складу задля збагачення смислового та драматургічного ефектів. Інтерпретаційні можливості задуму В. Рунчака ємно узагальнено в авторській програмності кожного полотна, в авторських текстових вставках та коментарях партитури. Переконаливість інтерпретації залежить від уміння виконавця заглибитися у цей контекст, адже авторський інтонаційний словник є «...досить цільною й вивіреною системою, кожний елемент якої майже у всіх випадках стає носієм певної музично-образної ідеї... Це стосується таких засобів, як обмежена алеаторика, кластер, пластова поліфонія, сонористика тощо. Зазвичай і специфічно саксофонні прийоми композитор використовує виключно цілеспрямовано й обґрунтовано — він ніколи не застосовує “прийом заради прийому” — це завжди композиційно й фактурно вивірений хід ... Показовим для композитора є ставлення до цитування та стилізації (специфіки реалізації елементів інших систем у контексті авторської мови), що виявляється в певній символізації використаних цитат або інтонаційних натяків, за якими автор закріплює цілісні образні сфери. Ці образні сфери орієнтують слухача на історично та фактологічно зумовлену онтологічну значущість, викликають в його особистій пам'яті керовані автором думки й почуття, змушують його замислитись над ідеями, що декларує автор...» (Сташевський, 2004, с. 55).

Отже, В. Рунчак збагачує камерно-інструментальні твори використанням темброво-виражальних можливостей саксофона, розширює їх стильову атрибутику залученням широкої палітри нових або оновлених технологічних прийомів, полістилістичних принципів, класичних та романтичних жанрових інваріантів, інтерпретованих через найсучасніші композиторські технології.

Висновки.

1. Концептуальні аспекти використання темброво-виражальних можливостей саксофона у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака ґрунтуються на комплексі ідейних та образно-значенневих парадигм, які репрезентують його духовно-філософські пошуки. Невипадковим у цьому сенсі стає звернення композитора до давніх пластів культури, історичних стилів

минулого.

2. Камерно-інструментальні твори В. Рунчака збагачуються глибоким інтертекстуальним змістом завдяки застосуванню нетрадиційних та модифікованих виконавських засобів і прийомів гри на саксофоні. Програмність кожного твору відображається в авторських текстових вставках та коментарях, які виступають чинниками утворення уявного інтерпретаційного образу.

3. В. Рунчаком майстерно використовуються темброво-виражальні можливості саксофона у камерно-інструментальній творчості з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента. Специфічні прийоми гри на саксофонні композитор використовує виключно як композиційно-фактурний вивірений «хід». Він ніколи не застосовує «прийом заради прийому». Цитування та стилізація як специфічні засоби реалізації елементів інших систем у контексті авторської мови мають історично та фактологічно зумовлену онтологічну значущість, спрямовану на:

- створення в уяві слухача «керованих автором» образів, ідей та почуттів;
- розширення стильової атрибутики та залучення широкої палітри нових або оновлених технологічних прийомів, полістилістичних принципів, класичних та романтичних жанрових інваріантів;
- творчі пошуки умовно співіснуючих двох протилежних жанрово-формоутворювальних чинників — умовний діалог між жанровими класичними, історично складеними прототипами та авторськими формотворчими новаціями й жанровими парадоксами;
- застосування сучасних композиторських технік — алеаторики, кластерного моделювання, пластової поліфонії, сонористики 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 поглибленого вивчення як камерно-інструментальної творчості В. Рунчака, так і специфіки використання ним темброво-виражальних можливостей саксофона з урахуванням технічно-виконавської спроможності означеного інструмента, адже саксофоністи мають

уважно слідкувати за всіма новаціями в означеній сфері, своєчасно опановувати їх (як у практичному, так і в теоретичному аспектах), розробляти відповідні методики оволодіння ними тощо.

Список використаної літератури та джерел

1. Апатський, В., 2003. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. *Мистецтвознавство України*, 3, сс.106–110.
2. Апатский, В., 2006. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебник*. Киев: НМАУ.
3. 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.
4. Крупей, М. В., 2002. Дихальний ритм в музиці для саксофону доби романтизму. У кн.: І. М. Юдкіна, ред. *Метроритм-1: колективна монографія*. Київ: НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського, сс.76–79.
5. Крупей, М. В., 2003. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 26(9), сс.269–284.
6. Крупей, М. В., 2004. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 40(10), сс.36–47.
7. Крупей, М. В., 2006. *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.
8. Мимрик, М. Р. та Савчук, І. Б., 2017. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*, 17, сс.159–179.
9. Прокопович, Т. Ю., 2021. «Contra spem spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 13, сс.26–30.
10. Сташевський, А. Я., 2004. *Володимир Рунчак – «Музика про життя...»*. Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
11. Шапошникова, М., 1985. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*, 80, сс.22–38.

References

1. Apatskyi, V., 2003. Vykorystannia tekhnichnykh zasobiv u suchasni vitchyzniani metodytsi navchannia na dukhovykh instrumentakh [The use of technical means in the modern domestic method of teaching wind instruments]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 3, pp.106–110.
2. Apatskii, V., 2006. *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: uchebnik* [Fundamentals of Theory and Methods of Brass Musical Performing Arts: textbook]. Kiev: NMAU.
3. Vovk, R., 2005. Optymizatsiia aplikatur yak diievyi zasib vyrishennia zavdan tembrovodynamichnoi rivnosti zvukoriadu ta paltsevoi tekhniky klarnetysta [Optimization of applicators as an effective means of solving the problems of timbre-dynamic equality of the scale and finger technique of the clarinetist]. *Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii*, 18, pp.89–97.
4. Krupей, M. V., 2002. Dykhalnyi rytm v muzytsi dlia saksofonu doby romantyzmu. In.: I. M. Yudkina, ed. *Metrorytm-1: kolektyvna monohrafiia* [Metrorhythm-1: collective monograph].

Kyiv: NAN Ukrainy, Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M.T. Rylskoho, pp.76–79.

5. Krupei, M. V., 2003. Saksofon v konteksti rozvytku muzychnoho vykonavstva [Saxophone in the context of the development of musical performance]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 26(9), pp.269–284.

6. Krupei, M. V., 2004. Osnovni teoretychno-tekhnolohichni aspekty formuvannia vykonavskoi maisternosti saksofonista [The main theoretical and technological aspects of the formation of a saxophonist's performance skills]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 40(10), pp.36–47.

7. Krupei, M. V., 2006. *Stylistic foundations of the formation of saxophonist's performance skills (in the context of musical creativity of the 19th and 20th centuries)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova.

8. Mymryk, M. R. and Savchuk, I. B., 2017. Kontent muzychno-vyrazhalnykh mozhlyvostei saksofona v suchasni ukrainskii kamerno-instrumentalnii muzytsi [The content of the musical and expressive possibilities of the saxophone in modern Ukrainian chamber and instrumental music]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 17, pp.159–179.

9. Prokopovych, T. Yu., 2021. «Contra spem spero» Volodymyra Runchaka: zhanrovo-stylistychnyi aspekt ["Contra spem spero" by Volodymyr Runchak: genre and stylistic aspect.]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 13, pp.26–30.

10. Stashevskiy, A. Ya., 2004. *Volodymyr Runchak – «Muzyka pro zhyttia...»*. *Analychne ese baiannoï tvorchosti. Monohrafichne doslidzhennia* [Volodymyr Runchak - "Music about life..." Analytical essay of bayan creativity. Monographic study]. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia.

11. Shaposhnikova, M., 1985. K probleme stanovleniia otechestvennoi shkoly igry na saksofone [To 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.

MYKHAILO MYMRYK

ORCID iD: 0000-0002-3963-9210

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,

Honored Artist of Ukraine,

Vice-rector for Educational, Creative Work and International Relations

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

mymrykmr@ukr.net

SAXOPHONE IN V. RUNCHAK'S CHAMBER

AND INSTRUMENTAL CREATIVITY: TIMBRE-EXPRESSIVE

AND TECHNICAL-PERFORMANCE ASPECTS

The conceptual aspects of using the saxophone's timbre and expressive capabilities in V. Runchak's chamber-instrumental work are characterized from the point of view of a comprehensive analysis of ideological and figurative paradigms that reflect and represent the artist's spiritual and philosophical searches. It has been found that the composer's appeal to ancient layers of culture, historical styles of the past is not accidental in this sense. The characteristic features of the enrichment of the intertextual content of V. Runchak's chamber-instrumental works are explained by the skillful use of non-traditional and modified performance devices and techniques of playing the saxophone. The factors of the formation of an imaginary artistic and performing image in the process of stage interpretation are determined in each

program musical work. They appear in author text inserts and comments. The specifics of V. Runchak's use of the saxophone's timbre and expressive capabilities in chamber-instrumental creativity are described, taking into account the technical and performance capabilities of the specified instrument. It has been proven that the artist uses non-traditional and modified performance devices and techniques of playing the saxophone exclusively as a compositional and textural calibrated "movement", and not as a "invention for the sake of invention". The specific means of implementing elements of other compositional systems in the author's language are substantiated, taking into account the historically and factually determined ontological significance, aimed at: creating in the listener's imagination "author-controlled" images, ideas and feelings; expansion of stylistic attributes and involvement of a wide range of new or updated technological techniques, polystylistic principles, classical and romantic genre invariants; creative search for conditionally coexisting two opposite genre-forming factors — conditional dialogue between genre classical, historically composed prototypes and author's form-creating innovations and genre paradoxes; application of modern compositional techniques — aleatorics, cluster modeling, layered polyphony, sonoristics, etc.

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

Стаття надійшла до редакції 28.01.2022

УДК 780.614.333.087.1:78.071.1(477)Левкович
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266550

АНДРІЙ ТУЧАПЕЦЬ

ORCID iD: 0000-0002-9112-7263

Заслужений артист України,

доцент кафедри струнно-смичкових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

tuchapets@ukr.net

АЛЬТОВІ ТВОРИ ОЛЕКСАНДРА ЛЕВКОВИЧА:

КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Розглянуто композиційно-драматургічні особливості інтерпретації альтових творів Олександра Левковича з урахуванням його індивідуального композиторського стилю. Виявлено повну відсутність музикознавчих досліджень, присвячених означеній проблемі. Досліджено історичний аспект створення композитором альтових творів з їх подальшою концертною інтерпретацією. Підкреслено та обґрунтовано їх виняткове значення як для доробку самого композитора, так і для альтового репертуару музикантів-виконавців загалом. З'ясовано, що у творчості Олександра Левковича простежується особливе ставлення до альту як сольного інструмента. Проаналізовано альтові твори композитора з позицій співзвучної зі світоглядом митця філософсько-самозаглибленої семантики тембрового звучання означеного інструмента. Встановлено, що для цього інструмента Олександр Левкович створював музичні твори практично у всі періоди своєї композиторської діяльності. Проведено паралель між композиційно-драматургічними особливостями його альтових творів і альтовими творами інших композиторів, зокрема Д. Шостаковича. Визначено предметність прояву композиторського мислення Олександра Левковича у процесі створення альтових творів. Засвідчено унікальність його композиторського мислення та яскраво виражену нестандартну індивідуальність, які проявляються як у композиційно-формотворчій структурі альтових творів, так і в інтонаційно-мелодичних особливостях їх звучання. Доведено, що основу композиційно-драматургічних особливостей інтерпретації альтових творів Олександра Левковича складають глибокі філософські роздуми митця, тенденції наближення звучання інструмента до людського голосу, а також його приглушений і меланхолійний тембр, який є співзвучним із композиторським світовідчуттям — найбільш прийнятним для його музичного висловлювання. Запроектовано перспективні напрями подальших досліджень проблеми специфіки інтерпретації альтових творів Олександра Левковича з урахуванням його індивідуального композиторського стилю.

Ключові слова: альт, композиційно-драматургічні особливості інтерпретації музичних творів, альтові твори О. Левковича, Альтова соната Д. Шостаковича, еміграція, українська інструментальна музика.

Постановка проблеми... У сучасній українській академічній музиці постать композитора Олександра Левковича вирізняється своєю нетиповістю, адже його творчий шлях не надто вписується у звичні для більшості

вітчизняних митців біографічні кліше. Будучи одним із найвідоміших вітчизняних композиторів в Україні, особливо у період з 1985 по 1990 рік (Луніна, 2015), лауреатом престижної премії імені Миколи Островського (1989 рік), він все одно прийняв рішення виїхати з України, незважаючи на різні кар'єрні «блага», які цілком ймовірно чекали на нього у майбутньому. Його погляди на мистецтво взагалі та свій власний композиторський доробок зокрема вирізняються своєю «несучасністю» — вони ідеалістичні, повністю позбавлені матеріальної, меркантильної складової, яка, на превеликий жаль, вже давно стала невід'ємною частиною сучасного мистецтва. «Бути особистістю — на мій погляд, найважливіше для композитора, як і для будь-якої творчої людини. Ніколи не варто забувати, що для художника усі суспільні явища не мають особливого значення» (Луніна, 2015, с. 431).

Олександр Левкович народився у селі Ємецьк Архангельської області 26 січня 1952 року в родині музикантів. Згодом Левковичі переїхали на територію України в місто Луцьк, де майбутній композитор навчався спочатку в музичному училищі, а після закінчення першого курсу Дезидерій Задор

¹, який був направлений зі Львова куратором на училищні іспити, запросив Олександра Левковича до Львівської десятирічки. У ній майбутній композитор провчився до 1971 року і після закінчення вступив до Львівської консерваторії. Там Олександр Левкович почергово опанував дві спеціальності — піаніста (клас Л. Крих) та композитора (клас В. Флиса). Після завершення навчання у 1980 році він працював у Черкасах — викладав у музичній школі та був завідувачем музичної частини театру ляльок. У 1985 році Олександр Левкович переїхав до Києва, де його твори доволі часто виконувались. У 1990 році він виїхав до Ізраїлю, а з 1993 року оселився у Торонто (Канада).

Список творів, написаних композитором, на сьогоднішній день є доволі вагомим. Він включає в себе вокально-інструментальні твори (серед них камерні кантати для баритона і камерного оркестру; Симфонія «Моя Україна»

¹ Задор Дезидерій Євгенійович (1912–1985) — піаніст, диригент, композитор, фольклорист, педагог. З 1963 року викладав у Львівській консерваторії.

для фольк-сопрано, баритона та симфонічного оркестру, 1986 рік), оркестрову музику (наприклад, Симфонія для 16 струнних «Дитинство ніколи не повернеться», 1985 рік), сонати, концерти та п'єси для різних інструментів (Соната для альту і фортепіано, 1985 рік; «Бразиліана №1» для кларнета і струнних інструментів, 2000 рік; Концерт для фортепіано і струнного оркестру, 2008 рік). Серед відомих виконавців творів композитора, а також його аранжувань — альтист Юрій Башмет, кларнетист Юліан Мілкіс, скрипаль Філіп Хіршхорн, віолончелісти Олександр Князєв, Дмитро Яблонський та інші.

У 1993 році в Торонто Олександр Левкович потрапив «у поле зору» всесвітньо відомого диригента Генадія Рождественського, який замовив йому «Елегію печалі» — масштабний твір для оркестру, двох солістів (ними мали бути син диригента — скрипаль Олександр Рождественський та дружина диригента — піаністка Вікторія Постнікова). Крім того, на початку кожної з 5 частин твору сам Г. Рождественський мав декламувати вірші В. Набокова та Й. Бродського. Він планував здійснити виконання «Елегії» разом із Стокгольмським філармонійним оркестром, який тоді очолював на церемонії нагородження Нобелівських лауреатів. Втім, незадовго до прем'єри твору Г. Рождественський звільнився з посади диригента цього колективу, на жаль, так і не виконавши цей твір. «Елегія печалі» була виконана лише у 2001 році в Києві за участю Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під управлінням народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка В. Матюхіна.

Будучи причетним до інтерпретації творів композитора в якості учасника «Київської камерати» та в якості соліста, А. Тучапець виконав та записав практично всі відомі на сьогоднішній день сольні альтові твори Олександра Левковича, список яких включає: «Скерцино» для альту і фортепіано; Сонату для альту і фортепіано; «Колискову» для альту і струнного оркестру; «Розмову з водолієм» для альту і струнного оркестру тощо. Крім того, А. Тучапець також брав участь у виконаннях та записах ансамблевих творів, серед яких вокально-інструментальний цикл «Нічна музика», «Фантазія» для скрипки, альту і

струнних, «Траурна музика» для скрипки, віолончелі, альту і струнних, Концерт для альту, віолончелі, контрабаса та оркестру. Цілком природньо, що цей досвід став поштовхом до більш ретельного дослідження творчості Олександра Левковича, зокрема його альтової музики. Звичайно, вищенаведений список альтових творів композитора та їх безсумнівна художня цінність говорять про значний внесок Олександра Левковича у надважливу справу поповнення та осучаснення сольного альтового репертуару. Незважаючи на це, композиційно-драматургічні особливості інтерпретації його творів як в українському, так і в зарубіжному музикознавстві поки що залишились поза увагою науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... На початку XXI століття композиторська творчість Олександра Левковича привернула увагу не тільки музикантів-виконавців, а й теоретиків, композиторів та науковців. Зокрема, В. Грабовський у статті «Левкович Олександр Олександрович» виклав як біографічні дані митця, так і стрижневі віхи його життєво-творчого шляху (Велика українська енциклопедія, 2016). На жаль, єдиним джерелом, де розкривається творча особистість композитора, є книга провідної української музикознавиці, кандидата мистецтвознавства А. Луніної (2015). У цій книзі «Композитор в дзеркалі сучасності» окремий розділ присвячено Олександру Левковичу. Його викладено у форматі інтерв'ю з композитором. Вагому значущість в усвідомленні його творчого індивідуального стилю відіграє інформація з персонального сайту самого Олександра Левковича та з власної комунікації музикантів-виконавців і композитора у процесі роботи над творами митця. Все це і складає методологічну основу дослідження композиційно-драматургічних особливостей інтерпретації його творів.

Мета дослідження — висвітлити композиційно-драматургічні особливості інтерпретації альтових творів Олександра Левковича з урахуванням його індивідуального авторського стилю. Для поставленої мети необхідно було вирішити наступні **завдання**:

1) розглянути історичний аспект створення Олександром Левковичем альтових творів з подальшою їх концертною інтерпретацією;

2) проаналізувати альтові твори Олександра Левковича з позицій співзвучної зі світоглядом митця філософсько-самозаглибленої семантики тембрового звучання означеного інструмента;

3) визначити предметність прояву унікального композиторського мислення Олександра Левковича у процесі створення альтових творів.

Викладення основного матеріалу дослідження... Композиторська творчість для сольного альту Олександра Левковича розпочинається зі «Скерцино», яке було написано у 1983 році для Всеукраїнського конкурсу альтистів. Ця зовсім невеличка (тривалістю буквально декілька хвилин) п'єса, у жвавому русі, витримана у квазі-джазовій стилістиці, створює атмосферу невимушеного музикування. За своїм образним змістом вона наближається до відомих «Чотирьох портретів» Даріуса Мійо для альту і фортепіано, створених у 1943 році, зокрема другої та четвертої п'єс циклу. Джазовість «Скерцино» підкреслюється синкопованими ритмами, перемінними розмірами (6/4, 4/4, 3/4, 5/4), глісандо у 36–37-му тактах альтової партії. Партія фортепіано є абсолютно самодостатньою, нічим не поступаючись за своїм художнім значенням альтовій, ритмічно «цементує» форму твору.

В українському та навіть світовому сольному альтовому репертуарі гостро відчувається нестача творів саме малої форми, які є незамінною частиною репертуару кожного соліста. Відтак, своїм невеличким «Скерцино» композитор вносить потужну лепту у нагальну справу заповнення цієї прогалини. У 2017 році Андрій Тучапець разом із піаністом (заслуженим артистом України Дмитром Таванцем) здійснили студійний відеозапис даного твору на замовлення Олександра Левковича, який сьогодні є у вільному доступі на каналі композитора в «YouTube».

У 1985 році композитор створює Сонату для альту і фортепіано, присвячену пам'яті Дмитра Шостаковича. Звернення до даного жанру та інструментального складу містить очевидну алюзію на останній твір Д. Шостаковича — також Сонату для альту і фортепіано, написану композитором незадовго до смерті у 1975 році. Альтова соната Д. Шостаковича

є особливим, знаковим твором у композиторському доробку, свого роду музичним прощанням Майстра з життям. За влучним висловом М. Кугеля, означений твір це: «Прощання, прощення, прохання прощення та умиротворення композитора, який йде від людей без жорстокості та зла» (2009, с. 82). Соната для альту і фортепіано Д. Шостаковича стала одним із популярних творів серед вітчизняних та зарубіжних виконавців. Звичайно, з моменту її «появи» практично всі композитори, які планують створювати твори для даного інструмента у цьому жанрі, в першу чергу ретельно вивчають Сонату Д. Шостаковича. Втім, яскрава самобутність, а разом із тим «чіпкість» музичної мови Майстра нерідко можуть зіграти злий жарт з ними, що виявляється у втраті свого власного авторського «почерку» та в появі величезної кількості копій, які значно поступаються оригіналу. На цьому аспекті, зокрема, наголошує і сам Олександр Левкович, говорячи про Д. Шостаковича в інтерв'ю А. Луніній: «Коли тепер слухаю його музику, розумію, що нічого кращого за неї не написано. У молодості Шостаковича буквально ненавидів, тому що всі композитори мого покоління поголовно були захоплені його творчістю. Всі писали “під Шостаковича” і слухати ці епігонські речі було просто неможливо. Тому і музика цього майстра викликала певне відторгнення. Тепер же по-іншому дивишся на творчість генія, у якого будь-яка нота на своєму місці. З роками прийшло розуміння, що це такий самий класик, як Бетховен» (2015, с. 404).

Соната Олександра Левковича складається з трьох частин — *Sostenuto*, *Andantino*; *Allegretto*; *Andante*. З позицій форми та драматургії циклу спостерігаються певні спільні риси з Д. Шостаковичем, де простежується аналогічна темпова послідовність частин (повільно-швидко-повільно) з подібним образним наповненням. Втім, Альтова соната Олександра Левковича є абсолютно самодостатнім твором, хоча і містить певні музичні натяки на адресата. Так, наприклад, знаменита монограма Д. Шостаковича — *DSCH*, хоча й жодного разу не наводиться у її повному варіанті Олександром Левковичем, але «блукання» навколо нот цього мотиву, неначе тінь композитора, присутнє у

кожній частині Сонати.

Перша частина — *Sostenuto, Andantino* — є доволі короткою за звучанням (≈ 4 хвилини). По формі вона поділена на три розділи, які навіть у композиторській партитурі відокремлені один від одного подвійними тактовими рисками. Разом із тим, єдність форми зберігається — розділи плавно переходять від одного до іншого, щоправда спостерігається тенденція до поступової динамізації музичного розвитку. Таким чином, першу частину Сонати можна трактувати як вступ, який готує нас до драматичних колізій другої.

Перший розділ (такти 1–14) починається з квінти «*mi–ci*» у партії фортепіано. З квінт «*pizzicato*», тільки в альтовій партії, розпочинає свою Сонату і Д. Шостакович. Квінта асоціюється з настроюванням струнно-смичкового інструмента, а «асоціація настроювання інструмента із зародженням життя та музики зустрічається доволі часто» (Кугель, 2009, с. 83). Другий розділ (такти 15–36) продовжує драматургічну лінію першого, але у дещо пожвавленому русі та підводить нас до третього — *Andantino* (такти 37–67, тобто до кінця частини), який є значно динамізованішим та драматизованішим порівняно з двома першими. Цього ефекту композитор досягає, головним чином, за рахунок застосування прийому остинато у фортепіанній партії. З 62 такту відбувається поступове уповільнення, виписане як агогічно (*poco ritenuto*), так і метроритмічно, починаючи з 63 такту. Частина завершується ферматним «зависанням» на ноті *mi–бемоль* контроктави у фортепіанній партії — короткій зупинці перед драматичними подіями другої частини.

Якщо роль фортепіано у першій частині Сонати для альту і фортепіано Олександра Левковича можна визначити як «цементуючу» (перш за все в плані ритму) та колористичну, то альту належить головна роль — мелодична, представлена лініями широкого дихання, які, неначе філософські роздуми, неквапливо розгортаються на тлі фортепіанної партії.

Друга частина Сонати для альту і фортепіано Олександра Левковича подібна до токати (*Allegretto*). Вона є справжнім драматичним центром циклу та найдовшою за тривалістю (≈9 хвилин). За формою ця частина твору наближена до рондо, у якому рефрен, з позицій образного змісту, є уособленням злої, бездушної, механістичної сили, що все руйнує на своєму шляху. Даного ефекту композитор досягає, головним чином, знову ж таки застосовуючи прийом остинато у фортепіанній та частково альтовій партії. Два епізоди (такти 34–84 та 121–202), навпаки, є втіленням «людського початку», емоційним відгуком на агресію рефрену, що реалізується переважно в альтовій і частково у фортепіанній партії за рахунок зміни фактури, коротких мелодичних мотивів із низхідними, «квазі-плачовими» інтонаціями. Причому другий епізод навіть містить невеличку каденцію сольного альту, яка розпочинається з 176 такту — свого роду, монологу ліричного героя.

Слід зазначити, що багато сторінок, подібних за образним змістом до другої частини означеної Сонати, є і у творчому доробку Д. Шостаковича. Втім, у творах Д. Шостаковича вони є більш емоційно зваженими, у них відчувається холодний математичний розрахунок. Натомість, механістичність Олександра Левковича є більш неприборканою та стоїть ближче до аналогічних сторінок музики Б. Бартока та І. Стравінського. Вочевидь, це можна пояснити тим, що навчальний процес на кафедрі композиції у Львівській консерваторії, де навчався Олександр Левкович, був більше орієнтованим на зарубіжні зразки, у тому числі й вищезазваних композиторів.

Цикл завершує третя частина — *Andante* (тривалість ≈5 хвилин) — свого роду епілог, навіть епітафія, мелодична лінія якої (представлена у партії альту) розгортається на фоні остинатних траурних акордів фортепіано. Її мелодика сповнена різноманітних «зависань», завдяки паузам та ферматам, якими насичений нотний текст. Соната для альту і фортепіано Олександра Левковича завершується на самотній ноті *ре-бемоль* альту соло, яка поступово затухає, ніби розчиняючись у вічності.

Перше виконання твору відбулося 1985 року в Малому залі Київської консерваторії (нині Зал імені академіка О. С. Тимошенка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). Партію альту виконав Дмитро Гаврилець², а партію фортепіано — Сталіна Ківа. У 2017 році вже згаданий дует у складі А. Тучапця (альт) та Д. Таванця (фортепіано) на замовлення композитора записали студійне аудіо-відео даного твору, нині розміщене на каналі Олександра Левковича в «YouTube». Його Соната для альту і фортепіано, безумовно, є вагомим внеском композитора у скарбницю як українського, так і світового альтового репертуару, хоча, на превеликий жаль, поки що вкрай рідко звучить у живому виконанні на концертній естраді.

«Колискова» для альту і струнного оркестру Олександра Левковича «з'явилась» лише через 14 років після Сонати для альту і фортепіано. Твір присвячений Ю. Башмету — видатному альтисту сучасності, з яким Олександр Левкович разом навчався у Львівській десятирічці. Хоча на сьогоднішній день відсутні відомості щодо виконання ним «Коліскової» — є інформація, що Ю. Башмет разом зі своїм оркестром «Солісти Москви» у 2009 році виконував оркестрову версію Альтової сонати Д. Шостаковича, зроблену О. Левковичем, у знаменитому залі Концергебау (Амстердам). Необхідно відзначити, що, окрім альтової, існує ще декілька версій цього твору, зокрема для скрипки та фортепіано, скрипки та струнних, кларнета і струнних. У 2000 році Олександр Левкович включає «Коліскову» в якості третьої частини у відоме Тріо для кларнета, віолончелі і фортепіано №2 «Холокост».

З позицій стилістики твір повністю підпадає під естетику романтизму. Взагалі, необхідно відзначити, що після авангардних опусів композитора, особливо ранніх років (зокрема, українського періоду), спостерігається його поступовий «розворот» у «бік» романтизму. З цього приводу Олександр Левкович зазначає: «Після захоплення авангардом, слід повернутися до

² Дмитро Гаврилець — провідний український альтист, заслужений діяч мистецтв України, професор класу альту Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серед його учнів, зокрема, і автор статті — Андрій Тучапець.

справжньої музики — мелодії. У будь-якому разі молоді композитори мають пройти всі шляхи модернізму, залізити у різноманітні нетрі, оскільки авангардна стилістика дуже збагачує. Авангард дає композитору дуже багато!!! Оновлює мову, позбавляє від примітивних прийомів. Нашарування банальних рифів відпадають, розширюється об'єм засобів» (Луніна, 2015, с. 419).

«Колискова» для альту з оркестром Олександра Левковича є однією з найбільш ліричних сторінок українського альтового репертуару. У ній чудово розкриваються тембральні можливості інструмента, демонструється його звучання у всіх регістрах. У творчому тандемі альт-оркестр альт є безумовним лідером — носієм мелодичної лінії. Оркестрова партитура містить велику кількість підголосків, основна функція яких зводиться до збереження руху під час витриманих нот соліста, хоча вони й не мають самодостатнього художнього значення у відношенні до партії сольного альту.

«Колискова» для альту з оркестром Олександра Левковича у 2013 році була виконана і записана А. Тучапцем та Національним ансамблем солістів «Київська камерата» під управлінням Народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка Валерія Матюхіна.

У 2012 році Олександром Левковичем було написано ще один твір для альту і струнного оркестру — «Розмову з водолиєм», який також присвячено Ю. Башмету. Дещо дивна на перший погляд назва твору пояснюється дуже просто: водолій — знак зодіаку, до якого належить як сам композитор, так і знаменитий альтист. Партитура твору сповнена вишуканих хроматичних мелодичних ліній, витримана у стилістиці пізнього романтизму в дусі Ріхарда Штрауса. Її фактура є доволі насиченою. Так, наприклад, крім альтового соло, композитор також вводить соло першої скрипки, яка фактично постійно звучить паралельно з ним — на рівних правах, а у кожній оркестровій групі є велика кількість важливих підголосків. Все це створює ефект комунікативності, «розмовності» партитури.

Відтак, на відміну від «Коліскової», де сольний альт зберігав абсолютну першість, будучи головною «дійовою особою», у «Розмові з водолиєм» він вже є

«одним із ...» — безумовно важливим, самобутнім, але не єдиним. Хоча у такий спосіб композитор робить музичний натяк на творчу біографію вже згаданого адресата твору — Ю. Башмета, завдяки діяльності якого альт нарешті почали сприймати як інструмент «рівний серед рівних», як інструмент, який може конкурувати, зокрема, зі скрипкою (що одразу пояснює причину «розгорнутості» скрипкового соло у творі Олександра Левковича), протистояти оркестру, зберігати свою індивідуальність у багатоголосній музичній партитурі.

Відомостей щодо виконання «Розмови з водолієм» Ю. Башметом немає. У 2012 році «Розмова з водолієм» була виконана та записана А. Тучапцем у супроводі Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під управлінням Народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка В. Матюхіна.

У 2021 році «побачив» світ «Концерт для альту з оркестром» Олександра Левковича, присвячений А. Тучапцю (аналіз цього твору буде зроблено пізніше, адже його прем'єра ще не відбулася, її заплановано на 2022 рік).

Окрему сторінку творчості Олександра Левковича становить група творів, у яких сольний альт представлений в ансамблях з іншими сольними інструментами та навіть голосом. До цієї групи належать: «Нічна музика» для альту, сопрано і струнного оркестру; «Фантазія» для скрипки, альту і струнних; «Траурна музика» для скрипки, альту, віолончелі та струнних; Концерт для альту, віолончелі, контрабаса і струнних. Варто відзначити, що у світовому репертуарі існує відносно небагато ансамблевих творів за участю альту (за виключенням хіба що струнних і фортепіанних квартетів і квінтетів), у яких сольний альт був би представлений у подібних тембральних поєднаннях.

Присвячена Валентину Сильвестрову «Нічна музика» для альту, сопрано і струнного оркестру була написана Олександром Левковичем у 2009 році. Це вже не перша присвята старшому колезі по композиторському цеху³ — у

³ Перший твір — «Присвята Валентину Сильвестрову» для струнного оркестру з'явився у 2005 році.

О. Левковича особливе ставлення до В. Сильвестрова. «Музика його завжди гіпнотизує, як і сама особистість», — сказав він про нього одного разу (Луніна, 2015, с. 391). Твір складається з трьох частин — «Ноктюрн», «Мрія» та «Метелик» (саме в ній з'являється вокальна партія на слова Алексіса Габріеля). Сольний альт присутній у кожній частині. «Нічна музика» була записана Національним ансамблем солістів «Київська камерата» (диригент — В. Матюхін) разом із солістами — заслуженою артисткою України Т. Ходаковою (сопрано) та А. Тучапцем (альт).

«Фантазія» для скрипки альту і струнних Олександра Левковича «побачила» світ у 2014 році. Це одночастинна п'єса, яка, аналогічно «Розмові з водолієм», стилістично підпадає під естетику пізнього романтизму. Їй властива «насолада» кожною нотою мелодичної лінії, вишукане та надзвичайно експресивне спілкування у звуках. Існує запис цього твору, зроблений народною артисткою України Б. Півненко (скрипка), А. Тучапцем (альт) у супроводі «Київської камерати» під управлінням В. Матюхіна (2014 рік).

«Траурна музика» для скрипки, альту, віолончелі і струнних була створена Олександром Левковичем у 2015 році та присвячена пам'яті матері композитора — Євгенії Левкович. Вона складається з трьох частин — «Елегії», «Largo» та «Lacrimosa». «Траурна музика», фактично, являє собою концерт для трьох сольних інструментів з оркестром — скорботну, пристрасно-елегійну «розмову» трьох інструментів між собою. Запис твору був здійснений «Київською камератою» (диригент — В. Матюхін) та солістами — Б. Півненко (скрипка), А. Тучапцем (альт) та З. Алмаші (віолончель).

Концерт для альту, віолончелі, контрабаса та оркестру «У старовинному стилі» Олександра Левковича — зовсім «свіжий» твір, який «побачив» світ у 2021 році. Присвячений «супер тріо» (саме так вказано у партитурі) — музикантам, які працюють у складі «Київської камерати»: А. Тучапцю (альт), З. Алмаші (віолончель) та Н. Стецю (контрабас). Прем'єрне виконання твору було здійснене зазначеним складом виконавців, у супроводі того ж таки Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою

В. Матюхіна. Подія відбулася 24 січня 2022 року на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка у рамках авторського вечора Олександра Левковича. Оркестровий склад Концерту є вельми нестандартним: флейта, гобой, кларнет *in B*, фортепіано та ударні. Твір складається з трьох частин, які називаються «Прелюдія», «Пісня без слів» та «А ля Бах» (тобто в стилі Баха) — вельми несподіваний «розворот» композитора у «бік» барокової музики.

Висновки.

1. У творчості Олександра Левковича простежується особливе ставлення до альту як сольного інструмента. Можна назвати зовсім небагато композиторів, а особливо українських, у доробку яких є хоча б така кількість альтових творів, як у нього, а тим більше такої якості. Для цього інструмента він створював музичні твори практично у всі періоди своєї композиторської діяльності.

2. Основу композиційно-драматургічних особливостей інтерпретації альтових творів Олександра Левковича складають глибокі філософські роздуми митця, тенденції наближення звучання інструмента до людського голосу, а також його приглушений і меланхолійний тембр, який є співзвучним із композиторським світовідчуттям — найбільш прийнятним для його музичного висловлювання.

3. Унікальність композиторського мислення Олександра Левковича та його яскраво виражена нестандартна індивідуальність проявляються як у композиційно-формотворчій структурі альтових творів, так і в інтонаційно-мелодичних особливостях їх звучання.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, представлена стаття є фактично першою спробою «далеко не повного» музикознавчого усвідомлення композиційно-драматургічних особливостей інтерпретації альтових творів Олександра Левковича. Разом з тим, вона може привернути увагу музичної спільноти, зокрема молодих виконавців та музикознавців, до альтових творів композитора і стати основою для подальших наукових пошуків композиційно-драматургічних особливостей їх інтерпретації.

Список використаної літератури і джерел

1. Грабовський, В. С., 2016. Левкович Олександр Олександрович. *Велика українська енциклопедія*, [online]. Режим доступу: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=53918> [дата звернення: 27.12.2021].
2. Кугель, М. Б., 2009. *Шедевры инструментальной музыки: в 2-х книгах*. Київ: Міжнародний благодійний фонд конкурсу Володимира Горовиця.
3. Лабанців-Попко, З., 2010. Задор Дезидерій Євгенович. *Велика українська енциклопедія*, [online]. Режим доступу: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=15290> [дата звернення 27.12.2021].
4. Лунина, А., 2015. *Композитор в зеркале современности: в 2-х томах*. Том 1. Київ: Дух і Літера.
5. Levkovich, A., *Персональний сайт*, [online]. Режим доступу : <<http://alexlevkovich.org/main.html>> [дата звернення 27.12.2021].

References

1. Hrabovskyi, V. S., 2016. Levkovych Oleksandr Oleksandrovich. *Velyka ukrainska entsyklopediia*, [online]. Available at: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=53918 [accessed: 27 December 2022].
2. Kugel', M. B., 2009. *Shedevry instrumental'noi muzyki: v 2-kh knigakh* [Masterpieces of instrumental music: in 2 books]. Kiev: Mizhnarodnii blagodiinii fond konkursu Volodimira Gorovitsya.
3. Labantsiv-Popko, Z., 2010. Zador Desideriy Evgenovich. *Velyka ukrainska entsyklopediia*, [online]. Available at: <https://esu.com.ua/search_articles.php?id=15290> [accessed: 27 December 2022].
4. Lunina, A., 2015. *Kompozitor v zerkale sovremennosti: v 2-kh tomakh* [Composer in the mirror of modernity: in 2 volumes]. Vol. 1. Kiiv: Dukh i Litera.
5. Levkovich, A., *Personalnyi sait*, [online]. Available at: <<http://alexlevkovich.org/main.html>> [accessed: 27 December 2022].

ANDRIJ TUCHAPETS

ORCID iD: 0000-0002-9112-7263

Honored Artist of Ukraine,

associate professor of the department of stringed and bowed instruments

National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky

(Kyiv, Ukraine)

tuchapets@ukr.net

VIOLA COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF ALEXANDER LEVKOVICH'S CREATION

The article examines compositions for solo viola of the modern Ukrainian composer O. Levkovich. Their exceptional significance for the composer's creation as well as for the solo viola repertoire is emphasized and substantiated. Also it has been revealed the complete absence of the musicological researches devoted to this problem. This factor determines the obvious relevance and scientific novelty of the article. Its main objective is to involve the listed viola compositions into the musicological circulation, which, on the one hand, can become an additional tool for their popularization, and on the other will promote a broader view of the creative portrait of O. Levkovich. In the process of writing our article, we used a set of different scientific methods, the main of which are: historical and biographical (when selecting information about the composer's biography, studying the circumstances of his works creation); structural and intonation analysis (in

the analytical section), as well as comparative (in various comparisons). A parallel is drawn between the compositional and dramaturgical features of his viola works and the viola works of other composers, in particular D. Shostakovich. The author determined the objectivity of the manifestation of the composer's thinking in the creating viola works. The uniqueness of his composer's thinking and strongly expressed non-standard individuality, which are manifested both in the compositional and formative structure of viola works, and in the intonation and melodic features of their sound, have been proven. The conclusion is that the basis of the compositional and dramaturgical features of the interpretation of the Oleksandr Levkovich's alto works are the deep philosophical reflections of the artist, the tendency to approach the sound of the instrument to the human voice, as well as its muted and melancholic timbre, which is consonant with the composer's worldview — the most acceptable for his musical expression. Prospective directions for further research into the specificity and characteristic features of the interpretation of Oleksandr Levkovich's alto works are suggested taking into account his individual compositional style.

Keywords: *viola, D. Shostakovich's Viola sonata, O. Levkovich's viola compositions, emigration, Ukrainian instrumental music.*

Стаття надійшла до редакції 02.02.2022

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.5:[782.1:78.071.2

DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266551

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

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

ВИХОВАННЯ СПІВАКА-АКТОРА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ШКОЛИ

Розглянуто процес формування української національної оперної школи, встановлення її основоположних засад у контексті спадкоємної діяльності кількох поколінь педагогів з вокалу. Обґрунтовано необхідність підготовки універсального оперного співака з вільним володінням вокальною технікою виконання українського та зарубіжного репертуару мовою оригіналу. Визначено специфіку підготовки співака-актора оперного жанру в контексті інтегративної взаємодії вітчизняної і зарубіжних вокальних систем. Обрано алгоритм означеного дослідження, що полягає у з'ясуванні передумов та джерел формування української національної оперної школи; в аналізі становлення її основоположних засад крізь призму діяльності видатних педагогів; у визначенні концепту підготовки оперних співаків у реаліях сьогодення. Виявлено передумови формування вітчизняної професійної вокальної освіти, що полягають у педагогічній діяльності музичних класів при Київському відділі Російського музичного товариства (реформованих у Київське музичне училище), музично-драматичної школи М. Лисенка (реорганізованої в Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка), які заклали підґрунтя оперної підготовки співаків у Київській консерваторії. З'ясовано, що українська національна оперна школа була сформована на основі органічного синтезу вітчизняного церковного і народного співу та творчо переосмислених різних європейських вокальних систем. Здійснено аналіз становлення української оперної школи. Доведено, що в її основі закладено переважно італійську вокальну традицію, розвинену на вітчизняному ґрунті О. Муравйовою за участю О. Філіппі-Мішуги. Обґрунтовано концепт підготовки співака-актора в контексті сучасних надбань української оперної школи, який передбачає інтеграцію різних засобів виразності при створенні цілісного вокально-сценічного образу персонажа. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок в аспекті інтегрування прийомів різних вокальних систем з їх поступовим зближенням та асиміляцією.

Ключові слова: українська національна оперна школа, вокальна система, співак-актор, італійські вокальні традиції, вокальна техніка.

Постановка проблеми... Сучасний глобалізований світ проявився в музичному театрі активною співпрацею між діячами різних країн при створенні

спільних мистецьких проєктів. У даному контексті не залишаються поза увагою й вітчизняні митці, які є продовжувачами славетних національних традицій, що склалися протягом кількох століть на основі синтезу українського церковного і народного співу та різних європейських вокальних систем

Інтеграційні процеси, що відбуваються у світовому музичному театрі, сприяють активному залученню українських співаків до міжнародних оперних імпрез. Виконання оперних партій для вітчизняного глядача українською мовою, а закордоном — мовою оригіналу потребує універсальної підготовки співака, обізнаного з особливостями різних національних шкіл і вокальних систем. Опанування вокальною технікою виконання українського та зарубіжного репертуару, переключаячись з одного стилю співу на інший, одночасно створюючи цілісний художній образ персонажа, актуалізує переосмислення традицій національної оперної школи відповідно до вимог сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Джерела формування української національної школи співу, її історичні та творчі зв'язки із зарубіжними вокальними системами розглядалися професорами В. Антонюк, Б. Гнидем, Т. Михайловою й іншими. Процес становлення італійської, французької, німецької національних оперних систем, набуття ними характерних ознак, їх вплив на формування української школи співу, взаємодію з нею від витоків до початку ХХ століття розглянув Б. Гнидь (1997). Своєрідним літописом становлення української оперної школи та вітчизняної вокальної педагогіки за 100 років (1863-1963) стала фундаментальна праця Т. Михайлової (1970) з визначенням методів викладання кращих педагогів-вокалістів різних років, творчого доробку їх вихованців. Друга робота Б. Гнидя (2002) є фактичним продовженням праці Т. Михайлової та презентує українську вокальну школу за 30 років (1971-2001) у контексті світового виконавського мистецтва. У ній окреслені педагогічні та творчі аспекти видатних українських митців, які сприяли зміцненню позицій національної оперної школи у світовій музичній культурі. У монографії В. Антонюк (2001)

визначені тенденції розвитку української вокальної школи на зламі тисячоліть, окреслені сучасні досягнення провідних оперних шкіл світу, з'ясований їх вплив на вітчизняну музичну культуру.

Становлення вокальної школи О. Муравйової, що знайшла широке застосування в музичних навчальних закладах України та продовжила свій розвиток у педагогічній діяльності її учнів, висвітлено у працях Е. Акритової, збірці спогадів і матеріалів вихованців і колег, публікацій знаного наставника, упорядкованих Г. Філіпенко. У статтях Е. Акритової (1990а; 1990б), присвячених аналізу творчого шляху і педагогічній діяльності О. Муравйової та її учениці Н. Захарченко, визначаються основні принципи формування національної оперної школи, їх наступництво від італійських і російських вокальних традицій, успадкованих від своїх вчителів і колег-попередників. У книзі спогадів і матеріалів, присвячених О. Муравйовій та упорядкованих Г. Філіпенко (1984), висвітлюються різні сторони творчого та педагогічного життя знаного наставника, слова подяки її видатних вихованців, виступи і публікації мисткині з проблем підготовки співаків, ролі вокаліста-викладача у їх вихованні.

Різновекторні підходи з універсальної підготовки співаків-акторів оперного жанру в соціокультурних реаліях сьогодення знайшли своє відображення в публікаціях О. Касьянової, Є. Колесник, А. Паламаренка. О. Касьянова (2016) окреслила та схарактеризувала сучасний контент пластично-хореографічної підготовки оперних співаків, спроможних органічно поєднувати вокал зі сценічною пластикою і танцем, створюючи художньо завершену дію. А. Паламаренко (2020) визначив специфічні прийоми емоційно-сміслових акцентів виразності сценічного мовлення в українській опері з урахуванням особливостей створення національних образів у контексті умов побутування, психології та менталітету персонажа. Є. Колесник (2020) виявила особливі підходи до створення цілісного вокально-сценічного образу завдяки органічній взаємодії музики, співу, акторської майстерності, пластики, гриму, костюму, «обігрування» сценографічного оформлення вистави, спираючись на

основоположні принципи національної оперної школи.

Огляд наукового доробку з обраної проблематики дозволяє автору дослідження зосередити увагу на еволюційному процесі формування професійної підготовки співаків-акторів в Україні, на основоположних принципах національної оперної школи, в основу яких закладений педагогічний метод О. Муравйової, розвинений та переосмислений її учнями і нащадками. Він здійснив величезний вплив на формування вітчизняної вокальної системи, визнаної у багатьох країнах світу.

Аналітичним підґрунтям дослідження став огляд формування основоположних засад української національної оперної школи, спадкоємний характер становлення ключових етапів вокальної педагогіки.

Мета дослідження — визначення специфіки підготовки співака-актора оперного жанру в контексті інтегративної взаємодії вітчизняної і зарубіжних вокальних систем.

Завдання дослідження:

1) з'ясувати передумови формування української національної оперної школи;

2) проаналізувати процес становлення її основоположних засад, їх спадкоємність і розвиток крізь призму діяльності видатних педагогів-вокалістів;

3) окреслити концепт підготовки співаків-акторів у контексті сучасних надбань української оперної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження... Формування вітчизняної системи професійної підготовки співака оперного жанру бере свій початок з відкриттям у Києві відділення Російського музичного товариства (РМТ) та створенням при ньому музичних класів (1863 р.). Втім, з відсутністю системного підходу до навчального процесу, залученню до викладання педагогів-аматорів без належної підготовки перші музичні класи не виправдали очікувань та незабаром були закриті.

Започаткування справжньої професійної музичної освіти припадає на

1868 рік, коли у Києві була відкрита музична школа РМТ з п'ятьма відділами. Особливе місце в структурі закладу посідав відділ співу, яким опікувався директор школи Р. Пфеніг — викладач вокалу і хорового класу. За його ініціативи у 1867 році в Києві була створена російська опера, яка через рік стала базою практики для учнів музичної школи спочатку в хорі, а потім і в сольних партіях.

З реорганізацією школи в музичне училище (1874-1883) для більш ґрунтовної підготовки учнів запрошуються провідні оперні співаки, які пройшли вокальну підготовку у італійських, французьких, австрійських, німецьких майстрів, серед яких були Ю. Махіна, Й. Сетов, А. Барцал, О. Лисенко-О'Коннор та інші. Натомість, часта зміна викладачів внаслідок короткострокових річних контрактів не дозволяла повною мірою використати професійний досвід митців при підготовці майбутніх співаків.

З призначенням у 1877 році директором училища В. Пухальського, який за 14 років перебування на посаді підготував міцне підґрунтя для відкриття в Києві консерваторії, кадрова політика істотно змінюється. Із укладанням довгострокових контрактів до педагогічної діяльності в училищі запрошується К. Брагін — випускник Петербурзької консерваторії (клас К. Еверарді) та А. Піменова, яка пройшла підготовку в Петербурзькій консерваторії та у школі Л. Маркесі в Парижі. Програми підготовки співаків були розширені, до них було введено вокалізи, класичні зарубіжні й російські арії та романси, українські народні пісні. Як результат, у 1885 році на сцені оперного театру К. Брагіним був презентований «Вечір оперних вправ» за участю вихованців його класу, театрального хору і оркестру, підсилений учнями й викладачами училища. Успіх «Вечора» надихнув на постановку першої в історії училища опери Ш. Гуно «Фауст», прем'єра якої з тріумфом відбулася на сцені оперного театру 30 березня 1886 року і стала знаковою подією в культурному житті Києва.

Новий етап у підвищенні престижу вокального відділу Київського музичного училища пов'язаний із запрошенням на роботу видатних італійських

маестро К. Еверарді та його наступників — М. А. Петца і Е. Гандольфі. Їх діяльність в училищі заклала міцне підґрунтя української вокальної педагогіки, збагаченої кращими традиціями італійського *belcanto* та вплинула на створення вітчизняної оперної школи.

Окрім музичного училища співаків для різних оперних труп і театрів готували музично-драматичні школи М. Лисенка, М. Іконнікова, Міністерства внутрішніх справ, музично-драматичне училище Блюменфельд, різноманітні музичні школи і курси співу, де викладали артисти імператорських театрів, солісти іноземних оперних труп. Серед цієї безлічі мистецьких установ тільки школа М. Лисенка ставила перед собою завдання підготовки національних кадрів, яке успішно здійснювали викладачі — артисти імператорських театрів М. Зотова та К. Конча. У 1906 році до викладацької діяльності в школі були запрошені О. Муравйова та О. Філіппі-Мішуга, які відіграли значну роль у становленні української вокальної педагогіки. Пізніше школа М. Лисенка переросла у Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, досвід якого буде використаний при формуванні вищої мистецької освіти в Україні.

Українська національна класична опера як провідний жанр музичного мистецтва сформувалася у другій половині XIX століття на підґрунті вітчизняного реалістичного театру, досвіду російського, творчо переосмислених принципів італійської і французької оперних шкіл. Її засновник — М. Лисенко, навчаючись у Лейпцігській та Петербурзькій консерваторіях, органічно синтезував їх досягнення з українською вокальною школою, витоки якої полягають у народно-пісенній творчості та церковному співі. За думкою професора Б. Гнидя «Українська вокальна школа, поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської — зігріта теплом, задушевністю, красою української мови, другої в світі, в плані вокальності, після італійської» (2002, с. 82).

Започаткуванню української вокальної школи значною мірою сприяла педагогічна діяльність зарубіжних митців, в основному італійського походження, які готували співаків для роботи в іноземних оперних трупах, що

працювали в музичних театрах Києва, Харкова, Одеси, Львова та гастролювали іншими містами. Завдяки співпраці іноземних фахівців із українськими співаками розпочався процес зближення різних національних вокальних систем. Як результат, з'явилося нове покоління оперних співаків, які вільно володіли вокальною технікою виконання як українського, так і класичного європейського репертуару, переключаючись з одного стилю співу на інший.

До таких митців належить і постать О. Муравйової, чия творча та педагогічна діяльність сприяла формуванню національної системи музичної освіти, становленню української вокальної школи, утвердженню її позицій у світовому оперному виконавстві. О. Муравйова навчалася у Московській консерваторії, де її педагогами з вокалу були Д. Олександрова-Кочеткова, вихованиця італійського маестро Дж. Ронконі, та Е. Павловська — учениця К. Еверарді, який вдосконалював свою майстерність у М. П. Р. Гарсія та Д. Б. Ламперті. Як співачка виконувала сольні партії в «Большому» театрі (Москва), працювала в приватних антрепризах, у тому числі й італійській трупі І. Труффі. Маючи «сріблястого тембру» лірико-колоратурне сопрано, вона завдяки широкому діапазону виконувала й партії лірико-драматичного, досконало володіючи вокальною технікою.

За сімейними обставинами О. Муравйова вимушена була рано завершити творчу кар'єру та розпочати педагогічну діяльність у Московській школі Буніної, пізніше — в Катеринославському музичному училищі. Працюючи упродовж 1906-1918 рр. у музично-драматичній школі М. Лисенка, значно розширила вокальний відділ, створивши класи оперного і камерного ансамблю. За підтримки композитора силами учнів школи брала участь як диригент, режисер, гример, костюмер у постановках багатьох фрагментів опер, у тому числі й М. Лисенка — «Зима і Весна», «Ноктюрн» тощо. Цей багатовекторний досвід сприяв формуванню у викладача інтегративного погляду на підготовку оперного співака, спроможного не тільки виконувати свою вокальну партію, але й створювати художній образ, пов'язаний зі сценічною дією у виставі.

З реорганізацією школи в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка

О. Муравйова працювала там з 1918 року, поєднуючи педагогічну діяльність з роботою в консерваторії, що сприяло набуттю нею досвіду з різнобічної підготовки майбутніх співаків.

Найбільш всеосяжно талант О. Муравйової розкрився у сфері викладацької діяльності в Київській консерваторії, куди вона була запрошена в 1920 році, пропрацювавши там до кінця життя. Успадкувавши через своїх вчителів італійські вокальні традиції — насамперед, збереження і розвиток природних даних та індивідуальності співака, О. Муравйова створила одну із найавторитетніших у колишньому СРСР вокальних шкіл, що отримала визнання й закордоном. Серед її вихованців — понад 400 вокалістів зі світовими іменами: І. Козловський, Б. Златогорова, О. Бишевська, З. Гайдай, Л. Руденко, Н. Захарченко, Д. Євтушенко, В. Борищенко, Т. Михайлова та інші. Педагог вважала, що висококваліфікований фахівець повинен розвивати та культивувати у студента його природні сили, здібності мислення, відчуття фантазії. Саме тому навчати вокалу потрібно довго, виховуючи творчу індивідуальність у кожному з майбутніх співаків.

Під час роботи на посаді завідуючої кафедри сольного співу консерваторії вона зробила неоцінений внесок у формування основоположних засад української вокальної школи, за що була удостоєна вченого звання «професор» (1934) та почесного звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР» (1938).

Від італійських традицій мисткиня започаткувала спосіб занять: спершу починати роботу зі студентами з «середніх нот голосу», прислухаючись до його природи, і тільки потім розкривати можливості співака у діапазоні. Велика увага приділялася правильному диханню. За спогадами Н. Захарченко, О. Муравйова ставила всіх своїх студентів в один ряд, вчила і перевіряла правильний вдих і видих кожного з них, спираючись на школу К. Еверарді. Не можна стати висококваліфікованим співаком, не володіючи мистецтвом дихання. Важливим є і віднайдення «головного регістру», який дає легкість для досягнення вільності в голосі та колоратурі. У той же час не треба забувати

приєднувати голос до грудного регістру. О. Муравйова часто наголошувала, що голос, не маючи легкості та блиску, не понесеться в зал. За італійськими традиціями співак може зберегти свій голос свіжим і молодим, постійно приєднуючи головний резонанс до всіх інших положень звуку. Це передумова успіху, рекомендація старших наставників. Застосування означеного способу дозволить голосу протистояти втомі та перенапруженню, зберігати рівність діапазону всіх його типів та їх об'єму. У цьому криється велика таємниця співаків, які зберегли свій голос до старості. Людський голос — це чудо. А оскільки звук присутній у нас від народження, кожен може розвивати свій розмовний та співочий голос. Але звук — це причина, а голос — це наслідок. В усі часи народжувалися люди з чудовими голосами, але не всі можуть співати і не всі, хто співає, отримує висококваліфіковану вокальну школу.

Виховуючи майбутніх співаків, О. Муравйова започаткувала збереження та розвиток їх природніх даних, передаючи свій досвід наступним поколінням. Вона завжди намагалася розвивати творчу індивідуальність студента, працювала над округлістю звуку, створила унікальну вокально-методичну школу, що стала головною ознакою справжнього наставника. Індивідуальний підхід до кожного, усвідомлення того, що перед нею постає не сіра одноманітна маса, а людина зі своєю вдачею, характером та віком, відкрили унікальний шлях для становлення цілої плеяди талановитих співаків (Акритова, 1990а).

Продовжуючи традиції свого наставника О. Муравйової, її учениця (Н. Захарченко) наполегливо дотримувалася принципу поступовості розвитку голосу, необхідності великої витримки та терпіння педагога. Найважливішим моментом у навчанні студента вона вважала єдність його музичного та вокально-технічного розвитку, вимагала тільки художньо-осмисленого виконання будь-якого твору або навіть вправи. Звертала увагу учнів і на обов'язковість дотримання співацького режиму — вміння відмовитися від деяких розваг, коли цього вимагає голос. Дотримуючись настанов К. Еверарді, переданих у спадок через її вчителів О. Муравйовій, її учениця Н. Захарченко наголошувала на категоричній забороні студентам співати втомленими. Вона

неодноразово нагадувала їм, що спів на «втомлений» голос може завершитися для виконавця катастрофою — втратою професійної придатності.

Н. Захарченко завжди з великою повагою ставилася до отриманих знань, які вона змогла трансформувати у своїй театральній та педагогічній діяльності. Маючи великий мистецький досвід у виконанні надскладних сольних партій, у роботі зі студентами автор дослідження приділяє чимало уваги роботі не тільки над дикцією, мімікою, жестом, а й органічним синтезом усіх засобів виразності при створенні цілісного вокально-сценічного образу (Акритова, 1990б).

Останнім часом у європейському музичному театрі проявилися тенденції інтерпретації оперних творів у різних історичних стилях: художньої реконструкції старовинних барокових та класицистичних творів відповідно до естетики часів їх створення; автентичного — історично-достовірного трактування творів відповідно до історичної епохи їх сюжетної лінії; модернового вирішення старовинних або класичних творів з перенесенням часу і місця дії у сьогодення. Це спонукає до корегування вокальної підготовки оперного співака з урахуванням особливостей виконання партій персонажа у різній жанровій стилістиці, відповідній умовам режисерської інтерпретації твору.

У даному контексті студент повинен систематично працювати не тільки над голосом, а й над удосконаленням власного естетичного смаку, підвищенням рівня знань із загальної художньої і музичної культури, що значно розширює його світогляд. Важливим є закріплення набутих знань шляхом активної участі в оперній і концертній практиці співака-актора, апробація його виконавської майстерності на різноманітних національних та міжнародних конкурсах-фестивалях.

Спадкоємність вокальних традицій продовжується у вихованнях, які працюють у театральних установах та мистецьких навчальних закладах. Ю. Меркудінова — переможниця чотирьох міжнародних фестивалів в Італії та Франції, виконавиця провідних оперних партій у трьох Італійських театрах — *Teatro Comunale di Ferrana, Teatro Verdi di Padova, Teatro Sociale di Rovigo*.

Г. Павленко співає в Белградській опері, гастролуючи Сербією. І. Гусєва є активною учасницею вітчизняних та міжнародних оперних проєктів, проходить стажування в Ковент-Гарден (Лондон, Великобританія). М. Наймитенко — солістка Одеської Національної опери, виконує провідні оперні партії українського та зарубіжного репертуару мовою оригіналу. В. Андрєєва працює доцентом кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і вже має своїх вихованців, що продовжують традиції української національної оперної школи.

Запрошення випускників Академії для виконання провідних оперних партій у найпрестижніших театрах Мілана, Парижа, Лондона, Відня, Нью-Йорка та інших міст свідчить про світове визнання творчих досягнень української національної школи та доробку митців, що її сформували.

Оперну школу О. Муравйової можна порівняти із могутнім 150-літнім деревом, коріння якого живляться італійськими вокальними традиціями, міцний стовбур — творчий та педагогічний доробок мисткині, широколиста крона — її нащадки, де великі гілки — її вихованці, менші — майбутні покоління талановитої молоді.

Висновки.

1. Передумови формування вітчизняної професійної вокальної освіти полягають у педагогічній діяльності музичних класів при Київському відділі Російського музичного товариства (реформованих у Київське музичне училище), музично-драматичної школи М. Лисенка (реорганізованої в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка), які заклали підґрунтя оперної підготовки співаків у Київській консерваторії. Українська національна оперна школа сформувалася на основі органічного синтезу вітчизняного церковного і народного співу та творчо переосмислених різних європейських вокальних систем.

2. Аналіз процесу становлення української національної оперної школи виявив у її основі переважно італійську вокальну традицію, розвинену на вітчизняному ґрунті О. Муравйовою за участю О. Філіппі-Мішуги. Її

переосмислення вихованцями і нащадками видатних митців сприяє універсальній підготовці співака, які розуміються на особливостях різних національних оперних шкіл і вокальних систем, на вільному переході з одного стилю виконання на інший.

3. Концепт підготовки співака-актора в контексті сучасних надбань української оперної школи передбачає інтеграцію різних засобів виразності при створенні цілісного вокально-сценічного образу персонажа в жанровій стилістиці — художньої реконструкції старовинних творів, їх автентичного (історично достовірного) та модернового (з перенесенням часу і місця дії у сьогодення) трактування.

Перспективи подальших розвідок... Участь українських співаків у міжнародних оперних проєктах, активний обмін досвідом роботи з вокальної педагогіки між митцями різних країн світу призводить до необхідності пошуку інтегративних прийомів різних вокальних систем, що потребує подальших наукових досліджень в аспекті їх поступового зближення та можливої асиміляції.

Список використаної літератури і джерел

1. Акритова, Е. О., 1990а. Професор О. О. Муравйова. У кн.: *Виконавські школи вищих учбових закладів України*. Київ: Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, сс.78–85.
2. Акритова, Е. О., 1990б. Творчий шлях і педагогічний метод професора Захарченко Н. Й. У кн.: *Виконавські школи вищих учбових закладів України*. Київ: Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, сс.90–98.
3. Антонюк, В. Г., 2001. *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія*. 2-е вид. Київ: Українська ідея.
4. Гнидь, Б. П., 1997. *Історія вокального мистецтва: підручник*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Гнидь, Б. П., 2002. *Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001)*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Касьянова, О. В., 2016. Особливості пластично-хореографічної підготовки співака-актора оперного жанру. *Київське музикознавство: культурологія і мистецтвознавство*, 51, сс.52–62.
7. Колесник, Є. В., 2020. Цілісність вокально-сценічного образу Катерини Ізмайлової в однойменній опері Дмитра Шостаковича. *Українське музикознавство*, 46, сс.7–17.
8. Михайлова, Т., 1970. *Виховання співаків у Київській консерваторії. Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік*. Київ: Музична Україна.
9. Паламаренко, А. Н., 2020. Емоційно-сміслові акценти виразності сценічного мовлення в українській опері. В кн. *Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: матеріали міжнародної науково-практичної*

конференції Київ, 2–3 березня 2020. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.139–146.

10. Філіпенко, Г. І. упоряд., 1984. *Олена Муравйова. Спогади. Матеріали*. Київ: Музична Україна.

References

1. Akrytova, E. O., 1990a. Profesor O. O. Muraviova. In: *Vykonavski shkoly vyshchyykh uchbovykh zakladiv Ukrainy* [Professor O. O. Muraviova]. Kyiv: Kyivska derzhavna konservatoriia imeni P. I. Chaikovskoho, pp.78–85.

2. Akrytova, E. O., 1990b. Tvorchyi shliakh i pedahohichniy metod profesora Zakharchenko N. Y. In: *Vykonavski shkoly vyshchyykh uchbovykh zakladiv Ukrainy* [The creative path and pedagogical method of Professor Zakharchenko N. Y.]. Kyiv: Kyivska derzhavna konservatoriia imeni P. I. Chaikovskoho, pp.90–98.

3. Antoniuk, V. H., 2001. *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt: monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. 2nd ed. Kyiv: Ukrainska ideia.

4. Hnyd, B. P., 1997. *Istoriia vokalnoho mystetstva: pidruchnyk* [History of vocal art: a textbook]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.

5. Hnyd, B. P., 2002. *Vykonavski shkoly Ukrainy. Kafedra solnoho spivu NMAU im. P. I. Chaikovskoho (1971–2001)* [Executive schools of Ukraine. The department of solo singing of the National State University named after P. I. Tchaikovsky (1971–2001)]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.

6. Kasianova, O. V., 2016. Osoblyvosti plastychno-khoreohrafichnoi pidhotovky spivak-aktora opernoho zhanru [Peculiarities of plastic and choreographic training of a singer-actor of the opera genre]. *Kyivske muzykoznavstvo: kulturolohiia i mystetstvoznavstvo*, 51, pp.52–62.

7. Kolesnyk, Ye. V., 2020. Tsilisnist vokalno-stsenichnoho obrazu Kateryny Izmailovoi v odnoimennii operi Dmytra Shostakovycha [The integrity of the vocal and stage image of Kateryna Izmailova in the opera of the same name by Dmytro Shostakovich]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.7–17.

8. Mykhailova, T., 1970. *Vykhovannia spivakiv u Kyivskii konservatorii* [Education of singers at the Kyiv Conservatory. Chronological review from 1863 to 1963]. *Khronolohichniy ohliad z 1863 po 1963 rik*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

9. Palamarenko, A. N., 2020. Emotsiino-smyslovi aktsenty vyraznosti stsenichnoho movlennia v ukrainskii operi [Emotional and meaningful accents of the expressiveness of stage speech in Ukrainian opera]. In: Current problems of musical theater in the context of socio-cultural challenges of the present: materials of the International Scientific and Practical Conference Kyiv, March 2–3 2020. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.139–146.

10. Filipenko, H. I. ed., 1984. *Olena Muraviova. Spohady. Materialy* [Olena Muravyova. Memoirs. Materials]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

YEVDOKIIA KOLESNYK

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

People's Artist of Ukraine, Professor,

Head of the Department of Opera Training and Music Directing
National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine)

kolesnikevdokia1941@gmail.com

EDUCATION OF A SINGER-ACTOR

IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN OPERA SCHOOL

The article examines the process of formation of the Ukrainian national opera school, establishing its fundamental principles in the context of the successive activities of several generations of vocal teachers. The author substantiates in detail the necessity of training a universal opera singer with fluency in the vocal technique of performing the Ukrainian and foreign repertoire in the original language. The specificity of the training of a singer-actor of the opera genre is determined in the context of the integrative interaction of domestic and foreign vocal systems. The algorithm of this study consists in clarifying the prerequisites and sources of the formation of the Ukrainian national opera school, as well as in the analysis of the formation of its fundamental principles through the prism of the activities of outstanding teachers. The author outlines the definition of the concept of training opera singers in today's realities. The prerequisites for the formation of domestic professional vocal education have been revealed, which consist in the pedagogical activities of the music classes at the Kyiv branch of the Russian Music Society (reformed into the Kyiv Music School), the M. Lysenko Music and Drama School (reorganized into the M. Lysenko Music and Drama Institute), which laid the foundation for the opera training of singers at the Kyiv Conservatory. It was found that the Ukrainian national opera school was formed on the basis of an organic synthesis of national church and folk singing and creatively reinterpreted various European vocal systems. The analysis of the formation of the Ukrainian opera school was carried out. It is proved that it is based mainly on the Italian vocal tradition, developed on domestic soil by O. Muravyova with the participation of O. Filippi-Mishuga. The concept of training a singer-actor in the context of the modern assets of the Ukrainian opera school is argued, it involves the integration of various means of expressiveness in the creation of a complete vocal and stage image of a character. Prospects for further research in the aspect of integrating techniques of different vocal systems with their gradual convergence and assimilation are predicted.

Keywords: *Ukrainian national opera school, vocal system, singer-actor, Italian vocal traditions, vocal technique.*

Стаття надійшла до редакції 31.01.2022

УДК 792.83:782.1(470+571)Шнітке
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.270019

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

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

АНДРІЙ САВЧУК

ORCID iD: 0000-0003-0434-4639

*Заслужений діяч мистецтв України,
в. о. професора кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського,
(Київ, Україна)
savchuk-a@ukr.net*

ПЛАСТИЧНА СТИЛІСТИКА «ТАНГО ДИЯВОЛА» В ОПЕРІ АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ «ІСТОРІЯ ДОКТОРА ЙОГАННА ФАУСТА»

Розглянуто концептуальні підходи до пластичної стилістики «Танго Диявола» в опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» крізь призму постмодерністської естетики. Обумовлено проблему фаустівського вибору в сучасному суспільстві на тлі соціокультурних викликів сьогодення. З'ясовано характерні ознаки музичної драматургії обраної сцени, визначено специфіку її пластичного вирішення в контексті композиторського задуму. Встановлено концепт стилістичного вирішення танцювальної сцени «Танго Диявола» крізь призму драматургічного, музикознавчого й театрознавчого аспектів проблеми фаустівського вибору. Здійснено огляд еволюційних трактувань образу Фауста, їх відповідність естетичним концепціям певних історичних епох, які презентують своєрідне замкнене коло від XVI століття до сьогодення. Проведено аналіз трактування образів Фауста і диявола в кантаті і опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста», що дозволив визначити їх видозміни. З'ясовано причини обрання композитором «народного» Фауста за книгою Й. Шпіса з протиріччями в його силі і слабкості на відміну від ідеалізовано-піднесеного вченого за Й. Гете. Визначено поштовх до трактування образу Фауста як глибоко-трагічної фігури, яка осягнула жахіття хибного вибору між Вічним і тлінним. Диференційовано три іпостасі образу диявола з різними місіями та відповідним тембральним забарвленням партій: Мефістофель — солодкоголосий спокусник (контратенор), Мефістофелла — жорстокий каратель (контральто), Люцифер — диявол жахливий (хор). Доведено, що особливості музичної драматургії «Танго Диявола» в опері А. Шнітке потребують глибокого синтезування традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності з їх активною взаємодією та синкретичною спрямованістю, відповідними полістилістиці композиторського методу. Спрогнозовано перспективи подальших розвідок режисерських інтерпретацій проблеми фаустівського вибору в контексті нової парадигми художньої культури і мистецтва.

***Ключові слова:** Альфред Шнітке, опера «Історія доктора Йоганна Фауста», «Танго Диявола», режисерські інтерпретації, пластична стилістика.*

© Касьянова О., 2022.

© Савчук А., 2022.

Постановка проблеми... Сучасний розвиток науково-технічного прогресу позначився на більш зручному та комфортному способі життя людської спільноти. Глобалізований світ сприяв широкому розповсюдженню по усіх країнах і континентах цивілізаційних благ, призначених вивільнити час сучасної людини задля розвитку, вдосконалення, гармонізації її духовної і тілесної сутностей. Разом із тим сучасний світ поставив перед людством непростий, воістину фаустівський вибір — отримати у будь-який спосіб блага цивілізації всі й одразу, не докладаючи до цього особливих зусиль, та жити в своє задоволення, або досягти власної головної життєвої мети тяжкою щоденною працею над собою, не відволікаючись на хибні втіхи.

Втім, такі випробування долі витримують, на жаль, далеко не всі. Іноді занадто пізно людина розуміє, що витратила свій життєвий потенціал на несуттєві, малозначущі, дріб'язкові справи, які не залишили після себе нічого, окрім відчуття душевної спустошеності. Це зовсім не означає, що нинішній соціум повинен відмовитися від благ цивілізації та поринути у спосіб існування печерної людини. Значною мірою на вибір життєвої моделі людини впливають різні види мистецтва, а їх синтез у музичному театрі при певному цільовому спрямуванні та великому емоційному потенціалі може сформувати будь-які естетичні смаки, уподобання, запити особистості. Нова парадигма театрального мистецтва привнесла в художню практику сучасні наукові і творчі досягнення, сприяла інтенсивному обміну інформацією між митцями різних країн, спільному вирішенню нагальних проблем. Водночас перехід театральних інституцій у сферу послуг зі споживацькою спрямованістю проявився у тяжінні до масової культури, зміні ціннісних орієнтацій із пізнавально-розвивального на розважально-гедоністичний аспект, в естетизації та легалізації аморального, низького, потворного тощо. Означені видозміни в художній політиці театрів стали негативно впливати на становлення світоглядних позицій потенційного глядача, що інтуїтивно відчув один із найяскравіших композиторів другої половини ХХ століття Альфред Шнітке. Ідея фаустівського вибору між духовною і тілесною сутністю людини, між добром і злом пройшла крізь все мистецьке життя маестро, проявилася в багатьох його музичних творах і

сконцентрувалася в кантаті та опері, присвяченим цьому персонажу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вияв даного філософського аспекту в театральному мистецтві не міг залишитися поза увагою науковців. Найбільш масштабними мистецтвознавчими розвідками фаустівської теми у творчості А. Шнітке стали дисертаційне дослідження Г. Ковалевського, монографії В. Холопової та Є. Чигарьової. У науковій роботі Г. Ковалевського (2006) виявлений контент фаустівського міфу, його історична еволюція, специфіка трактування в музичних творах А. Шнітке. З'ясування характерних лексичних і драматургічних прийомів музики композитора, пов'язаних з фаустівською темою, сприяло визначенню пластичної стилістики «Танго Диявола» в кантаті і опері «Історія доктора Йоганна Фауста».

У монографії В. Холопової (2020) розглянуті передумови створення А. Шнітке кантати, а пізніше — й опери «Історія доктора Йоганна Фауста». Мистецтвознавець обґрунтувала обрання композитором за основу першоджерела лібрето не гетевського Фауста, а персонажів «Народної книги» Й. Шпіса і романа Т. Манна. Це вплинуло на полістилістику музики А. Шнітке, виражену в поєднанні класики, авангарду, джазу, електронної та поп-музики зі спробами сполучення піднесеного і низького, прекрасного і потворного, проявів добра і зла. Науковець з'ясувала появу ідеї відомого «Танго смерті», на які спирається автор статті в окресленні концептуальних підходів до його пластично-хореографічного вирішення.

У науковій праці Є. Чигарьової (2012) узагальнені багаторічні роздуми мистецтвознавця про феномен А. Шнітке — людини і композитора, який упродовж свого творчого життя намагався поєднати несумісне: величне і непристойне, божественне й інфернальне, вічне і миттєве. Визначаючи провідною ідеєю творчості маестро тему Фауста у всій її неоднозначності, науковець обґрунтувала дуалістичність образу диявола в кантаті й опері як спокусника і ката з різними музичними характеристиками персонажів, на чому зосереджено увагу автора дослідження.

О. Колпецька та К. Скребкова наголошують на жанрово-стилістичній

визначеності кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» самим маестро як «Страстей за грішником», де особлива увага приділяється головній події — звабленню Фауста і розплаті за це. «Фауст приймає все те, від чого впевнено відмовляється Ісус, — славу, багатство, владу. Фауст зваблений дияволом і тим самим його шлях сприймається як антитеза шляху Спасителя. <...> Фауст — антипод Спасителя» (2015, с.139). Інтерпретація літературного першоджерела в кантаті, розкриття його глибинного смислу, розшифровка музичних символів необхідні для обґрунтування пластичних особливостей трактування сцени розправи над Фаустом, вирішеної в стилістиці танцю танго.

Композиційним принципам переосмислення маестро кантати «Історія доктора Йоганна Фауста» в однойменну оперу присвячена стаття С. Бевз (2003). Характеризуючи відмінності першоджерела лібрето опери від кантати — застосування повної, а не часткової версії «Народної книги» Й. Шпіса, мистецтвознавець окреслила специфіку музично-драматургічного вирішення кульмінаційного епізоду опери — «Танго Диявола», взятої за основу автором дослідження для проведення аналізу його пластичної інтерпретації.

Спираючись на огляд наукових розвідок з обраної проблематики, простежується потреба у спрямуванні уваги науковців на пластично-стилістичному аспекті вищезгаданої сцени в опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста».

Мета дослідження — з'ясування характерних ознак музичної драматургії «Танго Диявола» в опері Альфреда Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» з визначенням специфіки її пластичного вирішення в контексті композиторського задуму.

Завдання дослідження:

- 1) відстежити еволюцію інтерпретації образу Фауста крізь призму естетичних концепцій різних історичних епох;
- 2) проаналізувати специфіку вирішення композитором Альфредом Шнітке образів Фауста і Мефістофеля в кантаті й опері «Історія доктора Йоганна Фауста»;

3) визначити пластично-стилістичний контент «Танго Диявола» в опері Альфреда Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» відповідно до специфіки музичної драматургії означеної сцени.

Виклад основного матеріалу дослідження... Перші згадки про Фауста, який заради матеріальних благ і влади над світом пожертвував своєю безсмертною духовною сутністю, з'являються на межі XV – XVI століть. У цей час після тривалого домінування культу аскези і гріховності чуттєвих потреб зростає інтерес суспільства до повнокровного світського життя, яке починає переважати над духовним началом. Опрацювавши існуючі розповіді та легенди про цей персонаж, доповнивши їх фрагментами тогочасних наукових праць, Й. Шпіс видав у 1587 році «Народну книгу про Фауста», в якій з осудом визнав героя причиною всіх його нещасть. Книга Й. Шпіса відзначалася моралізаторсько-повчальним характером, ніби намагалася застерегти людство від хибного шляху — надання пріоритету матеріальним, чуттєвим, приземленим потребам, поправши духовну сторону життя.

Подальші метаморфози трактувань образу Фауста відображають ідейно-сміслові акценти його інтерпретаторів упродовж декількох століть, структурно окреслених у дослідженні Г. Ковалевського (2006), проаналізованих і визначених автором статті в контексті естетичних уподобань конкретних епох. «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло — перша драматична версія легенди, видана у 1592 році, поетизує героя «Народної книги», наділяє його одночасно протилежними рисами — надмірною гординою та воістину прометеївською звитягою, які обтяжують його душу постійними сумнівами та ваганнями між добром і злом. Адаптована для багаточисельних лялькових комедій із різними сюжетними перипетіями, трагедія К. Марло завжди закінчувалася загибеллю Фауста та скиненням його душі у пекло. Сенс цього моралізаторського прийому — осуд непомірної зарозумілості, *alter-ego* головного героя, його хибного вибору між божественним і демонічним.

З початком доби Просвітництва змінюються естетичні погляди на місце людини в житті суспільства. Це проявилось в домінуванні вирішальної ролі

розуму і науки в пізнанні «природного порядку», що, за думкою просвітників, відповідало справжній натурі людини й суспільства. Німецький просвітител Г. Е. Лессінг був першим, хто переосмислив особистість Фауста та змінив трагічний фінал життя героя в контексті нової естетики. Розвиваючи думку про поступовий прогрес моралі та необхідність руху людської спільноти до вищих щаблів духу, він перетворив драму вибору Фауста в драму пізнання. Асоціюючи героя з безстрашним розвідувачем знань, Г. Е. Лессінг вважав, що світло розуму не може бути подолано силами п'тьми, тому його бачення фіналу історії про Фауста оптимістичне.

Однак, просвітницький ідеал Фауста у всій його неосяжності проявився в однойменній трагедії Й. В. Гете, яка стала своєрідним підсумком 60-літніх пошуків і відкриттів письменника. Поет і мислитель, один із основоположників німецької літератури ХІХ століття Й. В. Гете інтерпретував легенду про Фауста в трагедію з філософським підтекстом, трактуючи просвітницький ідеал головного героя у всій його величі та силі, які не вдалося перемогти злу. У цьому творі, просякнутому тогочасною науковою думкою, Й. В. Гете втілює пошуки сенсу життя, знаходячи його в діяннях; позначив безмежність та неосяжність пізнання істини, пов'язаної зі втратами, помилками, відмовою людини від ілюзій. Означений твір з його безумовною вірою в триумф людського розуму став своєрідним світоглядним орієнтиром для багатьох поколінь людської спільноти у різних країнах світу.

Подальше переосмислення фаустівського образу в філософському аспекті пов'язане з ім'ям німецького мислителя Ф. Ніцше. На початку 80-х років ХІХ століття в роботі «Так говорив Заратустра» він проголосив нову картину розуміння світу, в якій «Бог помер», а мораль давно застаріла. Трактуючи образ Фауста, Ф. Ніцше наділив його рисами «надлюдини», яка стоїть вище понять добра і зла. У своєму прагненні пізнання світу Фауст намагався кинути виклик Богу, демонструючи непомірну гординю й амбіційність. Ці риси були проявами активного нігілізму, пов'язаними з кризою цінностей тогочасної цивілізації, передбаченням естетики декадансу. Своєрідне трактування фаустівська тема

знайшла в праці німецького філософа, культуролога та історика О. Шпенглера «Занепад Європи», завершеної в рік початку Першої світової війни (1914). Творець циклічної теорії культури, він розрізняв дві її стадії — висхідну та низхідну (спадну). Першу стадію О. Шпенглер пов'язував із активним розвитком політичних організацій, мистецтва, науки тощо, які в класичний період досягають найвищого розквіту, після чого починається низхідна — спадна стадія. Остання пов'язана з перетворенням міст у мегаполіси, бурхливим розвитком техніки, переродженням регіональних форм у світові, появою масової, технологічно орієнтованої культури, вульгаризацією й комерціалізацією мистецтва як проявів епохи декадансу. Означені риси мають багато подібностей до нинішньої постмодерністської культури, яку можна характеризувати як низхідну, спадну стадію в її циклічному розвитку. Розвінчуючи просвітительську утопію Фауста, О. Шпенглер бачив у концептуальному вирішенні гетевської драми модель загибелі культури, передрікав появу тоталітарних режимів, що маскуватимуться благими намірами.

Роман німецького письменника Т. Манна «Доктор Фаустус», що вийшов друком у 1947 році вже після Другої світової війни, знову повертає читача до «Народної книги» Й. Шпіса, ніби замкнувши коло вікових перетворень у вирішенні проблеми фаустівського вибору під впливом естетичних концепцій певних історичних епох. Причину інтересу до фаустівської теми письменник обґрунтував необхідністю викладу історії про неминуче нищення, розпад творчої особистості, яка наосліп підкоряється чужій волі. Задля визначення власної позиції письменник вводить у ролі коментатора авторський персонаж — професора Цейтблома, який трактує події, що відбуваються, з точки зору людини ХХ століття. Головний персонаж роману — композитор А. Леверкюн заклав душу дияволу за наданий йому шанс стати геніальним маестро. Він створив симфонічну кантату «Плач доктора Фаустуса», за основу якої обрав не епохальну трагедію Й.В. Гете, а «Народну книгу» Й. Шпіса. Через літературного персонажа А. Леверкюна письменник пов'язав тему Фауста з

музикою, за його образним висловом — найдемонічнішим видом мистецтва. У цьому романі зображений двоїстий образ пекла як «нестерпного страждання і сорому», що надало композитору А. Шнітке ключ до розуміння створення дволикої подоби Мефістофеля в його творі та підказало ідею відомого «Танго смерті» з розправою над Фаустом.

Осягаючи тему фаустівського вибору у зворотному порядку — від Т. Манна до Й. Шпіса, А. Шнітке за основу кантати й опери обрав «Народну книгу про Фауста», переосмислюючи її морально-етичний аспект із позиції історичних інтерпретацій цього образу впродовж кількох століть. Обґрунтовуючи вибір першоджерела для лібрето, А. Шнітке відмічав, що його увагу привернув «народний», реальний Фауст, проста, земна людина з протиріччями у своїй силі й слабкості, а не піднесений, величний, ідеалізований учений із титанічними поривами, яким його створив Й. В. Гете. У 1983 році композитор створив кантату «Історія доктора Йоганна Фауста», за основу лібрето якої взяті останні глави «Народної книги», де розповідалося про кінець життя героя. Композиція кантати одночастинна і складається з 10 сольних і хорових епізодів, що слідує один за одним у певному порядку. Твір А. Шнітке не має чітко виражених жанрових ознак. Якщо послідовність сольних і хорових епізодів з їх наближенням до заключного, підсумкового хоралу з повчанням нащадкам характерні для кантати, то — сюжетний розвиток, в якому переважала епічна форма викладу подій, персоніфікація дійових осіб, домінування хорової основи, більш характерні для ораторії. Сам композитор визначив жанр твору як пассіон у негативному трактуванні, або пассіон за антигероєм. Найбільш яскраві моменти твору у А. Шнітке пов'язані не з перемогою людського духу і жагою пізнання світу, як у Й. В. Гете, а з розгулом нечистих сил, що свідчить про свідоме зміщення композитором акцентів із величного та прекрасного на низьке й потворне. Таке концептуальне рішення співзвучне естетиці постмодернізму та низхідній стадії культури за О. Шпенглером. Цим свідомим прийомом зміщення акцентів маестро ніби попереджав людство про небезпеку обраного ним шляху, в якому, як і в

«Книзі» Й. Шпіса, тлінне панує над Вічним. Пізніше, у композиторському задумі майбутньої опери кантата стала третім — заключним актом твору.

У 1994 році А. Шнітке закінчив роботу над однойменною оперою, розширивши її лібрето до викладу всього змісту «Книги». За композиційною побудовою опера складалася з трьох актів, кожен із яких презентував певну стадію життя героя. У першому, що є зав'язкою подій, Фауст укладав роковий договір із Мефістофелем; у другому — найбільш протяжному — герой насолоджувався купленим у диявола щастям; у третьому — кульмінаційному — показана ганебна смерть доктора. 29 сцен-епізодів, подібно главам книги Й. Шпіса, розкривають поетапність гріхопадіння Фауста. А. Шнітке змінив трактування образу головного героя. У першоджерелі — книзі Й. Шпіса — смерть Фауста сприймається з осудом як заслужена кара. У композитора — це глибоко трагічна фігура, людина, яка заблукала у лабіринті життя та досягнула неможливості вибратися з цього жахіття. Образ диявола в опері представлений у кількох іпостасях, які виконують різні місії. Це Мефістофель — адський дух — солодкоголосий спокусник, партія якого виконується найвищим чоловічим голосом — контратенором; Мефістофелла — жіночий адський дух — жорстокий каратель, партія якого виконується найнижчим жіночим голосом — контральто; та голос Люцифера — диявола жахливого, партія якого виконується хором. Виконання партій диявола у різних тембрах має своєрідний підтекст.

За доби бароко контратеноровими голосами виконувалися партії піднесених, величних героїв опер і ораторій. Визначення контратенорового тембрального забарвлення партії Мефістофеля в опері А. Шнітке повною мірою вкладається в естетику постмодернізму з іронічним ставленням до перевірених часом класичних форм мистецтва задля їх дискредитації та послаблення позитивного емоційного впливу на глядача. Доручення виконання партії Мефістофеля контратеноровим піднесено-величним тембром голосу означає глузування диявола над Фаустом, прикриття нищих помислів пишномовним стилем співу. Композитор акцентує увагу на появі Мефістофеля-спокусника як

реалізації бажання самого Фауста насолоджуватися благами матеріального світу, надання ним переваги скороминущості, тлінності над Вічним. Утілення композитором другої іпостасі диявола в образі спокусливої жінки має свій аналог у хореографічному мистецтві. У відомій хореографічній поемі В. Егка «Абраккас» за сценарієм Г. Гейне, презентованій у 1948 році, Мефістофель мав подобу жінки-вамп на ім'я Мефістофелла. В оперному мистецтві низьким жіночим голосом — контральто — володіли пристрасні героїні, котрі у будь-який спосіб досягали своєї мети. Застосовуючи означений тембральний відтінок із перебільшено-вульгарною манерою виконання, композитор намагався досягти глузливо-знущальної сутності другої іпостасі диявола, яка насміхалася над Фаустом.

Третя іпостась диявола — партія Люцифера у виконанні хору — повинна була продемонструвати невідворотність жахливого покарання Фауста за свідомий хибний вибір між матеріальним і духовним світом.

Основним жанром, що характеризує диявола в кантаті та опері А. Шнітке, стало інфернальне (пекельне, потойбічне) танго, яке уособило символ розгнужданого гульбища нечисті та смерті героя. За думкою композитора, висловленою ним у бесіді з О. Івашкіним, зло — привабливе, манливе, спокусливе. Воно приймає «...подобу чогось, що легко вповзає в душу, комфортабельного, приємного, у всякому випадку, захоплюючого. Шлягер — гарна маска всілякої нечисті, спосіб влізти в душу. Тому я не бачу іншого способу вираження зла в музиці, ніж шлягерність» (2018, с.136). У даному контексті композитор вважав необхідним «...довести ступінь чуттєвої пристрасності до такої жаги плоті, яка готова до її садистського знищення» (2018, с.136).

Сцена розправи Мефістофеля над Фаустом, що вирішена в пекельному танго, стала кульмінацією опери. За спогадами композитора, він довго не міг представити цю сцену в музиці, поки не виявив шокуючий стильовий контраст, скориставшись ритмом танго.

Витоки танго беруть свій початок із сольного жіночого циганського

танцю Данца Хітано, що існував на початку ХІХ століття в південній іспанській провінції Андалусії. У результаті міграції його носіїв він асимілювався з арабською, мавританською, європейською та латиноамериканською танцювальними культурами, збагатившись їх традиціями. Як наслідок, танго надбало парного, чуттєвого, еротичного характеру з пульсуючим ритмом кроків, раптовими зупинками, сполученням швидких та повільних рухів. Тому його стилістика, на думку композитора, найбільш повно співпала з концептуальним задумом «Танго диявола» в кантаті й опері.

Сценічна версія танго часто-густо виконується в жанрі піснетанцю, що зародився в прадавні часи, «...як важливий засіб привернення уваги потенційного партнера та його зваблення заради 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 був заборонений християнською релігією як диявольське спокушання» (Касьянова, 2022, с.113).

У театральній практиці жанр піснетанцю віродився в оперному мистецтві наприкінці ХІХ століття. «Хабанера» з опери Ж. Бізе «Кармен» — яскравий представник цього жанру, що стала одним із джерел становлення танцю танго. Жанр піснетанцю еволюціонував у опері Ж. Бізе «Кармен» у танець-пісню та став найбільш затребуваним у сучасних мюзиклах і рок-операх.

Своєрідною інтерпретацією диявольського танго як кульмінаційного прояву злого начала з кривавою жагою плоті характеризується сценічна версія опери А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» режисером-постановником Дж. Дью в Гамбурзькій державній опері (1995). Сцена справляє досить сильне враження. Годинник пробив дванадцять разів. З останнім ударом з'являється Мефістофелла в образі естрадної поп-діви, яка виконує танго в томливо-глумливій манері з непристойними підвиваннями. Вражаючий контраст між знущально-еротичним наспівом та страхітливо-натуралістичним текстом із

описом жахливих подробиць розправи над Фаустом призначений психологічно принизити героя, придушити його волю, щоб він не зміг покаятися та врятувати свою душу.

Усі засоби музичної виразності створюють ефект виття та реготу, які леденять душу. У кульмінації танго до оркестрового *tutti* додається скандування хору, який виконує ряд важливих функцій: коментатора подій; групи окремих персонажів — учнів Фауста; жахливого голосу Люцифера — третьої іпостасі диявола в опері. Режисерська інтерпретація Дж. Дью сцени розправи над Фаустом, що вирішена в дусі постмодерністської естетики, має багато цікавих сценографічних та мізансценічних знахідок і новацій, відповідних можливостям театрального оснащення середини 90 років ХХ століття. Натомість, часом сцені притаманний ілюстративний характер, що нагадує спосіб трактування «зримої пісні» в театрі естради. Музика А. Шнітке вимагає інших естетичних підходів до пластичного вирішення означеного епізоду, пов'язаних із символічною умовністю сучасної оперної режисури. У цьому випадку були б доречними прийоми оригінального взаємопроникнення засобів виразності: музики, співу, елементів танцювальної пантоміми, акторської гри та новітніх арт-технологій з їхньою спрямованістю до синкретизму. Означений концепт більше відповідав би музичній стилістиці опери А. Шнітке, сучасним вимогам і можливостям театральної сцени.

Ще після прем'єри кантати театральні критики докоряли композитору, що його танго «затмарило» всю іншу музику твору та перевершило за силою впливу заключний хорал із моралізаторським підсумком. Творча позиція художника з цього приводу була наступною: «Треба сконцентруватися на Злі, тоді людина скоріше буде здатна зрозуміти та викорінити його» (Бевз, 2003, с.105).

Висновки.

1. Огляд еволюційних трактувань образу Фауста в контексті естетичних концепцій різних історичних епох виявив ключові аспекти, які презентують своєрідне замкнене коло, а саме:

- ренесанс (Й. Шпіс, К. Марло) — осудний, моралізаторсько-повчальний характер хибного вибору Фауста між Вічним і тлінним;

- просвітництво (Г. Е. Лессінг) — перетворення драми вибору Фауста в драму пізнання з оптимістичним фіналом;

- новий час — порубіжжя класицизму і романтизму (Й. В. Гете) — перетворення драми в трагедію з філософським підтекстом, акцентування просвітницького ідеалу Фауста;

- нігілізм (Ф. Ніцше) — трактування Фауста як «надлюдини», сполучення індивідуалістичного культу сильної особистості з романтичним ідеалом «людини майбутнього»;

- декаданс (О. Шпенглер) — розвінчування просвітницької утопії Фауста, передрікання занепаду культури й появи тоталітарних режимів;

- критичний реалізм (Т. Манн) — розпад творчої особистості доктора Фаустуса в результаті свідомого вибору між матеріальними і духовними цінностями.

2. Аналіз трактування образів Фауста і диявола в кантаті і опері А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Фауста» визначає їх видозміни:

- обрання «народного» Фауста за «Книгою» Й. Шпіса з протиріччями в його силі й слабкості на відміну від ідеалізовано-піднесеного вченого за Й. В. Гете (трактування образу Фауста як глибоко трагічної фігури, котра осягнула жахиття хибного вибору між Вічним і тлінним);

- обрання трьох іпостасей образу диявола з різними місіями та відповідним тембральним забарвленням партій: Мефістофель — солодкоголосий спокусник (контратенор), Мефістофелла — жорстокий каратель (контральто), Люфіцер — диявол жажливий (хор).

3. Особливості музичної драматургії «Танго Диявола» в опері А. Шнітке потребують глибокого синтезування традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності з їхньою активною взаємодією та синкретичною спрямованістю, відповідними полістилістиці композиторського методу.

Перспективи подальших розвідок... Режисерські інтерпретації

протистояння та боротьби добра і зла в оперних творах вимагають ретельного підбору й синтезування засобів виразності, відповідних певній театральній естетиці в контексті композиторського задуму. Водночас треба пам'ятати, що епатаж, погоня за сумнівною популярністю з порушенням норм режисерської сумлінності можуть дискредитувати високий трагедійний пафос твору, перетворивши його на пародію. Від професійного кредо митців залежить становлення світоглядних позицій потенційної глядацької аудиторії, до чого так прагнув у своїй творчості Альфред Шнітке. Саме ця сентенція обґрунтовує необхідність подальших досліджень обраної проблематики в контексті нової парадигми художньої культури.

Список використаної літератури і джерел

1. Бевз, С., 2003. «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке: от кантаты к опере. В кн.: *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-Центра»*. Москва: Композитор, сс.88–117.
2. Жирмунский, В. сост., 1978. *Легенда о докторе Фаусте*. Москва: Наука.
3. Ивашкин, А. сост., 2018. Добро и зло. Дьявол. Проблема Фауста. В кн.: А. Ивашкин, ред. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Москва: ИД «Классика XXI», сс.136–148.
4. Касьянова, О., 2022. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), сс.105–118.
5. Ковалевский, Г. В., 2006. *Фаустовский миф в творчестве Альфреда Шнитке*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки.
6. Колпецкая, О. Ю. и Скребкова, К. Ю., 2015. «Страсти по грешнику»: кантата Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста». *ScienceTime*, 9(21), сс.137–143.
7. Манн, Т., 2007. *Доктор Фаустус*. Москва: АСТ.
8. Холопова, В. Н., 2020. *Композитор Альфред Шнитке: монография*. 4-ое изд. Санкт-Петербург: Планета музыки.
9. Чигарева, Е. И., 2012. *Художественный мир Альфреда Шнитке: очерки*. Санкт-Петербург: Композитор.

References

1. Bevz, S., 2003. «Istoriya doktora Ioganna Fausta» A. Shnitke: ot kantaty k opere. In: *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya: iz sobranii «Shnitke-Tsentra»* [Dedicated to Alfred Schnita: From the collections of the "Schnitka Center"]. Moskva: Kompozitor, pp.88–117.
2. Zhirmunskii, V. ed., 1978. *Legenda o doktore Fauste* [The Legend of Doctor Faust]. Moskva: Nauka.
3. Ivashkin, A. ed., 2018. Dobro i zlo. D'yavol. Problema Fausta. In: A. Ivashkin, ed. *Besedy s Alfredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moskva: ID «Klassika XXI», pp.136–148.
4. Kasianova, O., 2022. Plastychne vyrishennia obrazu holovnoi heroini v operi Zh. Bize «Karmen» [Plastic solution of the image of the main character in J. Bizet's opera "Carmen"]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(54), pp.105–118.
5. Kovalevskii, G. V., 2006. *Faust myth in the work of Alfred Schnita*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka.
6. Kolpetskaya, O. Yu. and Skrebkova, K. Yu., 2015. «Strasti po greshniku»: kantata Al'freda

Shnitke «Istoriya doktora Ioganna Fausta» ["Passion for a Sinner": Alfred Schnittke's cantata "The Story of Dr. Johann Faust"]. *ScienceTime*, 9(21), pp.137–143.

7. Mann, T., 2007. *Doktor Faustus* [Dr. Faustus]. Moskva: AST.

8. Kholopova, V. N., 2020. *Kompozitor Alfred Shnitke: monografiya* [Composer Alfred Schnittke: monograph]. 4th ed. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki.

9. Chigareva, E. I., 2012. *Khudozhestvennyi mir Al'freda Shnitke: ocherki* [The art world of Alfred Schnita: essays]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Honored Artist of Ukraine, candidate of art history,
Professor of the Department of Opera Training and Music Directing
National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine)*

elenakasyanova2205@gmail.com

ANDRIY SAVCHUK

ORCID iD: 0000-0003-0434-4639

*Honored Artist of Ukraine, in. at. Professor at the Choir Conducting Department,
National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine)*

savchuk-a@ukr.net

"DEVIL'S TANGO" PLASTIC STYLE IN ALFRED SCHNITTKE'S OPERA "THE STORY OF DOCTOR JOHANN FAUST"

The article examines conceptual approaches to the plastic stylistics of "Devil's Tango" in A. Schnittke's opera "The Story of Dr. Johann Faust" through the prism of postmodern aesthetics. The problem of the Faustian choice in modern society is determined against the background of today's sociocultural challenges. The characteristic features of musical drama are outlined in relation to the selected scenes, and the author also explains the specifics of the plastic solution of the dramatic component in the context of the composer's idea. The concept of stylistic solution of the dance scene "Devil's Tango" is established through the prism of dramaturgical, musicological, and theatrical aspects of the Faustian choice problem. An overview of the evolutionary interpretations of the image of Faust, their correspondence to the aesthetic concepts of certain historical eras, which present a kind of closed circle from the 16th century to the present is reviewed. An analysis of the interpretation of the images of Faust and the devil in A. Schnittke's cantata and opera "The Story of Dr. Johann Faust" was carried out, which made it possible to determine their modifications. The reasons for the composer's choice of the "folk" Faust based on the book by Y. Spies with contradictions in his strength and weakness, in contrast to the idealized and exalted scientist according to J. Goethe, are clarified. The impetus for the interpretation of the image of Faust as a deeply tragic figure who grasped the horror of the wrong choice between the Eternal and the perishable is determined. Three hypostases of the image of the devil are differentiated with different missions and corresponding timbral coloring of the parts: Mephistopheles is a sweet-voiced tempter (countertenor), Mephistopheles is a cruel punisher (contralto), Lucifer is a terrible devil (chorus). It is proved that the musical dramaturgy features of "Devil's Tango" in A. Schnittke's opera require a deep synthesis of traditional and innovative means of scenic expressiveness with their active interaction and syncretic orientation, corresponding to the polystylistics of the composer's method. Prospects for further exploration of directorial interpretations of the Faustian choice problem in the context of a new paradigm of artistic culture and art are predicted.

Keywords: Alfred Schnittke, opera "The Story of Dr. Johann Faust", "Devil's Tango", director's interpretations, plastic stylistics.

Стаття надійшла до редакції 03.02.2022

УДК 792.5:[782.8:78.071.1(44)Оффенбах
DOI: 10.31318/2414-052X.2(55).2022.266553

ОКСАНА ПЕТРЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-8488-9024

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ksenapetrinka@gmail.com*

РЕЖИСЕРСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ ЗА ОПЕРЕТОЮ ЖАКА ОФФЕНБАХА «КЛЮЧ НА БРУКІВЦІ»

Розглянуто сучасні тенденції розвитку театру оперети під впливом зміни його парадигми. Проаналізовано основні елементи задуму вистави у режисерському баченні творчого аспіранта. З'ясовано контент режисерського розширення лібрето оперети Жака Оффенбаха «Ключ на бруківці», який полягає у додаванні вставних епізодів задля осучаснення твору з метою його динамізації та пошуку нових барв, а саме: прологу — інтерактивної сцени зустрічі глядачів артистами мімансу у холі театру задля безпосереднього залучення публіки до театрального дійства і танцювально-пантомімічної сцени під час увертюри з вітанням молодят та врученням весільних подарунків. Окреслено режисерські засоби виразності, характер їх синтезування в мистецькому проєкті. Визначено режисерську модель мистецького проєкту за оперетою Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» у авторському баченні творчого аспіранта. З'ясовано контент режисерського розширення лібрето оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці», що полягає у додаванні вставних епізодів задля осучаснення твору з метою його динамізації. Виявлено основні елементи режисерського задуму вистави: сценографічне вирішення, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика персонажів з розробкою їх психологічних портретів, надзавдання та художні образи персонажів вистави. Сформовано режисерський задум проєкту в контексті концептуального бачення композитора задля гармонійного поєднання форми та змісту. Доведено, що найбільш яскравим режисерським засобом виразності театрального мистецтва сучасності є застосування мультимедійних та новітніх арт-технологій. Наголошено на їх відповідності вимогам часу, на особливій увазі до балансу і доцільності їх використання, гармонії з оригінальним твором. Спрогнозовано вектори подальших наукових розвідок у контексті модернізації опереткових вистав, які зумовлені зміною парадигми театру та пошуками сучасних режисерських засобів виразності для збільшення впливу на глядача.

Ключові слова: музичний театр, музична режисура, творчий мистецький проєкт, режисерське моделювання, оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці».

Постановка проблеми... Сучасні тенденції розвитку театру оперети спонукають необхідність переосмислення творів минулих століть крізь призму новітніх досягнень мистецької науки і практики. Виклики сьогодення диктують нову парадигму театру — на сучасні постановки має вплив комерціалізація вистав, масова культура, естрадний театр із елементами шоу, зміна ціннісних

орієнтирів у суспільстві тощо. Після потрясінь, які переживають українці на початку третього тисячоліття (пандемія, війна), у глядача виникає потреба знаходити натхнення та повертати душевну рівновагу під час перегляду театральних вистав на лірико-романтичну, комедійну тематику з щасливим фіналом. З одного боку, режисерам важливо підіймати гостросоціальні теми, але не менш важливою стає й пізнавально-розважальна функція театру. Після жахів війни у глядача виникає необхідність «прийти до тями» і задля збереження здорового глузду, він йтиме на ліричні комедії, де його «лікуватимуть» позитивними емоціями. У таких умовах режисер стає не лише інтерпретатором та «дзеркалом душі актора», а й своєрідним «лікарем-реабілітологом» глядача.

Оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» має всі перспективи для вищезгаданого результату — блискуча драматургія, вишукана вальсова музика твору досягнуть бажаного впливу на глядача за умови, якщо режисерський задум буде цікавим та близьким сучасності. При цьому важливе влучне поєднання традиції з новацією, а саме: несподівана інтерпретація загальновідомої оперети з використанням новітніх арт-технологій; відтворення блискучої епохи паризького шарму та вишуканості ХІХ століття; розширення лібрето (в контексті задуму композитора) та детально продумані яскраві образи персонажів; додані режисером в контексті переосмисленого лібрето балетні сцени; неочікувана зустріч глядачів акторами мімансу в холі театру.

Режисерські пошуки і експерименти у сфері музично-драматичного театру на початку ХХІ століття є досить різновекторними. Театральна сцена сучасності презентує як реконструкції старовинних творів, так і їх модернізовані версії з переносом місця і часу дії в сьогодення. Водночас спостерігається новий етап переосмислення художніх творів у їх автентично-традиційних інтерпретаціях відповідно до нових можливостей театральної сцени, її вдосконаленого технічного оснащення. Застосування мультимедійних та арт-технологій у театрі сприяє глибшому розкриттю драматургії твору, збільшує його видовищність та емоційний вплив на глядача. У цьому контексті

режисер С. Шутько зазначав: «У живому поєднанні сцени і глядача прихована головна таємниця й диво театру. Будь-який театр, незалежно від жанру художньої спрямованості, має бути сучасним, відтворювати настрої епохи, духовні запити глядача. <...> Музика — це задані “правила гри”, але час ставить свої вимоги. Нові художні ідеї сучасної театральної культури та естетики відчуваються у повітрі. Саме режисеру призначено з усього цього комплексу протилежностей створити художню цілісність. Задум обов’язково охоплює не тільки “що”, але і “як”. Людські намагання, громадянські й художні наміри мають набути бездоганної сценічної форми. Мистецтво — це передусім формотворення» (Шутько, 2021, с. 207).

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Концепт сучасних пошуків і експериментів у реаліях зміни парадигматики музично-драматичного театру досліджували Ю. Коваленко, Ю. Станішевський та інші науковці. Зокрема, Ю. Коваленко (2007, 2009) розглядала сучасну постановочну практику в театрах музичної комедії, дослідила проблеми жанрової еволюції та сценічної інтерпретації музично-драматичних творів, що входять до репертуару київського, харківського та одеського театрів оперети і музичної комедії. Ю. Станішевський (2005) звернув увагу на метаморфози жанру в нових соціокультурних умовах, проаналізував та порівняв досвід сучасних опереткових постановок, а саме творів Ж. Оффенбаха на сцені Національного театру оперети.

Паризький стиль життя та його прояви у розважальній культурі XIX століття, що вплинули на жанрово-стильові особливості оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці», знайшли своє відображення у наукових розвідках З. Кракауера та Л. Трауберга. З. Кракауер (2000) окреслив феномен творчості Ж. Оффенбаха у мистецькому контексті епохи Другої імперії, стан тодішніх театрів, схарактеризував портрети театральних діячів, літераторів, музикантів. Л. Трауберг (1987) зосередився на виникненні та розвитку жанру оперети, аналізі творчого шляху його засновника — французького композитора Ж. Оффенбаха, найбільш знакових творах маестро.

Сучасні тренди режисерських втілень класичних творів знайшли своє відображення в дослідженнях М. Нестьєвої та С. Шутька. Зокрема, М. Нестьєва (2012, 2013) розглянула специфіку сучасної музичної режисури, проаналізувала співпрацю композитора та режисера, окреслила проблеми режисерського прочитання партитури музично-драматичного твору та його сценічного втілення в контексті або всупереч композиторському задуму. С. Шутько (2021) визначив режисерський концепт створення художньої цілісності вистави в контексті оновленого синтезу засобів виразності різних видів мистецтв, спричиненого соціокультурними викликами сьогодення. Він проаналізував основні компоненти режисерського задуму, особливості інтерпретації художнього твору відповідно до сучасних можливостей театральної сцени.

Сценографічному компоненту вистави приділили увагу Л. Саннікова та К. Юдова-Романова. Л. Саннікова (2016) з'ясувала особливості художнього образу в сценографічному вирішенні вистави та його складові, проілюструвала основу теорії композиції та виразності кольору, надала характеристики різних видів сцен, визначила роль художнього світла та сценічного костюма у спектаклі. К. Юдова-Романова (2019, 2021) дослідила режисерські інновації в використанні технічних засобів і технологій у сценічних втіленнях як нових, так і традиційних форм. Науковець проаналізувала модернізацію сценічного простору та роль інноваційних технічних засобів і технологій у режисурі сучасних творів сценічного мистецтва. Охарактеризувала і класифікувала експериментальні варіанти організації сценічного простору, систематизувала генератори сценічних спеціальних ефектів як засоби презентації художньо-образної інформації в сценічному просторі.

О. Касьянова проаналізувала видозміни танцю у контексті генези музично-драматичного театру, його характерні ознаки та тенденції на певних етапах становлення, схарактеризувала естрадний стиль хореографічних зразків «кафе шантану», який склався під впливом культу «паризького життя» в атмосфері столиці Другої імперії. Вона наголосила, що зростання ролі танцю в сучасних творах сприяє проведенню різнопланових жанрових експериментів

(2011). Г. Вільсон зосередив свою увагу на створенні психологічних портретів персонажів та психології артистичної діяльності. Використовуючи матеріали класичної драматургії, він розглянув у процесі інтерпретації образів персонажів специфіку їх рухів і жестів, використання сценічного простору, прийоми привернення уваги, способи спілкування з публікою та методи позбавлення актора «страху сцени». Оперуючи досягненнями психологічної науки та різноманітними дослідження в галузі мистецтва, Г. Вільсон доводить, що театр як «дзеркало життя» має сильний вплив на глядача (2001).

Огляд наукового доробку з обраної проблематики свідчить про необхідність проведення комплексного дослідження задля створення режисерської моделі творчого мистецького проєкту на класичному оперетковому матеріалі відповідно до реалій сьогодення.

Мета дослідження — визначення режисерської моделі мистецького проєкту за оперетою Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» в авторському баченні творчого аспіранта.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати контент режисерського розширення лібрето оперети;
- 2) проаналізувати основні елементи задуму вистави у режисерському баченні творчого аспіранта;
- 3) визначити режисерські засоби виразності, окреслити характер їх синтезування в мистецькому проєкті творчого аспіранта.

Виклад основного матеріалу дослідження... Лібрето — це текст музично-драматичного твору. В оригінальному лібрето французького драматурга і лібретиста XIX століття А. Делякура, написаного для оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці», є чотири дійових особи: Розіта (сопрано), Сюзон (меццо-сопрано), Флорестан (тенор) та Мартен (баритон). Для осучаснення постановки додано невеликий пролог на початку твору, в якому артисти мімансу зустрічають глядачів в холі театру як гостей весілля Мартена і Сюзон. Під час цієї вступної частини лунає увертюра Ж. Оффенбаха з оперети «Паризьке життя», яка виразно підкреслює сцену зустрічі глядачів і налаштовує

на атмосферу тремтливо-урочистого очікування театрального дійства. За задумом постановниці, глядач стає учасником дійства, щойно зайшовши в будівлю театру і ніби одразу потрапивши на весілля. Такий прийом активізує публіку і відкриває можливості креативного підходу до її взаємодії з акторами в контексті імпровізації та налаштовує на атмосферу перегляду вистави. Після цієї вступної частини глядачів запрошуюють до зали, де вони споглядають за основною дією оперети. Вже на сцені, під час звучання увертюри, додається танцювально-пантомімічна інтермедійна вставка — сцена вітання молодят Мартена і Сюзон із врученням їм весільних подарунків.

Режисерський задум вистави містить багато складових, ключовими з яких є: сценографічне (або декораційне) вирішення вистави, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика персонажів, їх психологічні портрети, надзавдання та формулювання художнього образу вистави. Важливим є формування задуму режисера саме в контексті задуму композитора, адже на сучасній театральній сцені досить часто можна побачити постановки, які йдуть у конфронтацію із задумом композитора, абсолютно йому не відповідають і навіть паплюжать оригінал задля піару та самовираження режисера за рахунок автора. Особливо це стосується творів, які висвітлюють історичні події, де без контексту епохи неможливе адекватне розуміння подій.

Сценографічний компонент вистави «Ключ на бруківці» полягає в тому, що дія відбуватиметься на двох майданчиках, а саме: в холі театру та на сцені, яка відобразатиме спочатку залу з гостями, а потім апартаменти молодят. На авансцені під час увертюри відбуватиметься танцювально-пантомімічна сцена зустрічі гостей весілля, а потім глядачам відкриється спальня Сюзон, яка і є основним місцем подій оперети. Для максимально зручного показу простору в кімнаті та за її дверима (де за сюжетом твору майже весь час знаходиться Мартен) вибудовуватиметься павільйон. Обов'язковими елементами спальні є камін, через який Флорестан потрапляє до неї, та вікно, через яке падає ключ на бруківку і в якому Мартен помічає незнайомця у кімнаті своєї дружини. У спальні знаходиться ліжко, дзеркало та інші атрибути жіночої кімнати.

Мізансцена — це пластичне вираження дії, своєрідна «режисерська зброя», яка є чи не найважливішим елементом режисерського задуму. Мізансценічний малюнок здебільшого продиктовується подіями у творі. Комедійний жанр передбачає багато зовнішньої дії та орієнтований саме на взаємодію персонажів, що дає режисеру більше простору для створення різнопланових і оригінальних мізансцен. За сюжетом оперети Мартен майже весь час має знаходитись за дверима спальні своєї дружини Сюзон, Флорестан потраплятиме в кімнату через камін, ховатиметься в шафі, а згодом намагатиметься вистрибнути у вікно. Під час яскравого терцету Сюзон, Розіти і Флорестана персонажі уособляють два напрямки, а саме: Флорестан, чия раптова поява сприймається жінками як «напад», та, відповідно, «оборона і захист» Сюзон і Розіти від небажаного гостя. Ця ситуація одразу «диктує» режисеру розміщення представників двох напрямків у різних частинах сцени й використання Сюзон і Розітою наявної сценографії та реквізиту у якості «захисту» (стілці, різноманітні предмети побуту використовуватимуться як перешкода для гіпотетичного наближення незнайомця). «Емоційний градус» цієї сцени коливається від жаху/розгубленості до повного прийняття гостя і переконання у шляхетності його намірів. Ця трансформація наочно відобразатиметься у мізансценах та внутрішній інтонації персонажів. У сцені «викриття» Мартеном в кімнаті Сюзон іншого чоловіка відбувається перестановка сил у контексті «нападу» та «захисту»: тепер «нападником» вже є розгніваний Мартен, якому нарешті вдалось увірватись до спальні своєї законної дружини, а Сюзон, Розіта і Флорестан тепер займають позицію «захисту». Такі пікантні ситуації дають режисеру можливість яскраво «обіграти» їх, «загостривши» за допомогою влучно підібраних додаткових нюансів та вибудувавши цікавий «ланцюжок» мізансцен.

За режисерським задумом (в контексті задуму композитора) образи персонажів оперети та їх психологічні портрети окреслюються наступним чином: Сюзон (меццо-сопрано) — дружина поліцейського Мартена, схильна ображатись на свого чоловіка через дрібниці, винахідлива у вирішенні

курйозних моментів; Розіта (сопрано) — подруга Сюзон, безтурботна і чарівна жінка, яка закохує в себе Флорестана з першого погляду; жінка, яка захоплюється вродливими чоловіками, спочатку вважає, що для неї зарано замикає себе в «подружню клітку», але потім погоджується на пропозицію руки і серця від Флорестана; Флорестан (тенор) — авантюрний, імпазантний композитор, який пише оперети, потрапляє в трагікомічну ситуацію, втікаючи від ревнивого чоловіка своєї коханки (розумний і винахідливий, легко знаходить вихід із найзаплутаніших ситуацій, схильний до обману заради власного порятунку); Мартен (баритон) — чоловік Сюзон, який ревнує її та не довіряє подружній вірності, несправедливо звинувачує свою дружину в зраді. Ця характеристика персонажів допоможе акторам у створенні «роману життя» персонажа, що є обов'язковою складовою успішного опанування роллю.

Одним із головних компонентів режисерського задуму є ціль, на яку спрямована вистава. Ідея автора твору збагачується особистістю і світоглядом режисера. За режисерським задумом, надзавдання цієї вистави сформульовано наступним чином: «ключ від щасливих стосунків захований у довірі одне до одного». Завдання режисера — не лише розважати, вражати, а й виховувати публіку, робити суспільство щасливішим. Якби режисеру вдалося спонукати цією постановкою хоча б частину глядачів переосмислити щось у своєму житті, розглянути питання довіри в новому для себе ракурсі — надзавдання було би виконане сповна.

Художній образ вистави — це візуальне втілення надзавдання та його емоційне відчуття, що має викликати систему асоціацій у глядача. Він виражається у всіх складових вистави: сценографії, мізансценах тощо. «Словесний» художній образ формулюється поетичною мовою через метафору, гіперболу, порівняння або алегорію. «У процесі вироблення задуму поступово формується образ вистави, спочатку узагальнений, неясний, потім — чуттєво-конкретний. Цей образ-задум можна назвати поетичним зерном вистави, його словесне формулювання набуває матеріальної сили і стає ключем у доборі засобів виразності режисера» (Шутько, 2021, с. 207). У режисерському баченні

художнім образом вистави «Ключ на бруківці» стає «ключ від кохання».

Яскравим режисерським засобом виразності є новітні мультимедійні та арт-технології. Арт-технології у виставах — це 3D-проекції, конструкції, голограми, найбільш непередбачувані та яскраві світлові і звукові ефекти. Наявність таких можливостей — це чудово, але режисерам слід ще вміти ними користуватись та не зловживати, відволікаючи глядачів від сюжету. Технології — це лише засіб у руках режисера. Вони можуть лише відносно посилити вплив на глядача. Арт-технології можуть заважати, якщо їх забагато, але водночас можуть і допомогти значно посилити враження глядачів — все залежить від майстерності, почуття міри та смаку режисера. Слід зазначити, що застосування мультимедійних та новітніх арт-технологій у трактуванні музично-драматичних творів обумовлене вимогами часу й потребами сучасного глядача. Їх головним завданням є взаємодія та взаємопроникнення різних видів мистецтва в інтерпретації музично-драматичних творів. Такі технології можуть вдало сполучатися з будь-якою стильовою інтерпретацією. За режисерським задумом, залучення відеопроєкції допомагає відтворити блискучу епоху паризького шарму та вишуканості XIX століття. Для підкреслення трагікомічності деяких ситуацій доцільно використовувати відео проєкції думок, мрій і бажань персонажів, які транслюють розбіжність із подіями, що відбуваються. Це посилюватиме емоційний вплив на глядача та стане цікавим доповненням театрального дійства на сцені. Світлові ефекти, образні мізансцени, яскраві костюми, грим акторів є важливими режисерськими засобами виразності, які мають гармонійно синтезуватись між собою.

Висновки.

1. Контент режисерського розширення лібрето оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» полягає у додаванні вставних епізодів задля осучаснення твору з метою його динамізації та пошуку нових барв, а саме: прологу — інтерактивної сцени зустрічі глядачів артистами мімансу у холі театру задля безпосереднього залучення публіки до театрального дійства і танцювально-пантомімічної сцени під час увертюри з вітанням молодят та врученням

весільних подарунків.

2. Основними елементами режисерського задуму постановки оперети Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» є: сценографічне вирішення, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика персонажів з розробкою їх психологічних портретів, надзавдання та художні образи персонажів вистави. Важливим є формування режисерського задуму проєкту саме в контексті концептуального бачення композитора задля гармонійного поєднання форми та змісту.

3. Найбільш яскравим режисерським засобом виразності театрального мистецтва сучасності є застосування мультимедійних та новітніх арт-технологій, що відповідає вимогам часу, але вимагає від режисера особливої уваги до балансу і доцільності їх використання. Гармонійний синтез світлових ефектів, сценографії, образних мізансцен, яскравих костюмів та гриму акторів є важливим режисерським прийомом у досягненні поставленої мети.

Перспективи подальших розвідок... Модернізація опереткових вистав зумовлена зміною парадигми театру та пошуками сучасних режисерських засобів виразності для збільшення впливу на глядача. У цьому контексті оперета Ж. Оффенбаха «Ключ на бруківці» є цікавим матеріалом для режисерських експериментів, що відповідатимуть сучасним трендам музично-драматичного театру та запитам українського глядача ХХІ століття. Саме тому режисер має змогу поєднати корисний, «лікувальний» емоційний вплив на публіку та яскраву і вражаючу «обгортку» з використанням новітніх мультимедійних та арт-технологій. Це окреслює перспективи наукових пошуків різнопланових, оригінальних прийомів та засобів виразності для подальших утілень оперети.

Список використаної літератури і джерел

1. Вильсон, Г., 2001. *Психология артистической деятельности: Таланты и поклонники*. Пер. с англ. А. И. Блейза. Москва: Когито-Центр.
2. Касьянова, О. В., 2011. Танець у музично-драматичному театрі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(10), сс.121–131.
3. Коваленко, Ю. П., 2007. Український театр музичної комедії: зміна пріоритетів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого»*, 20, сс.254–262.

4. Коваленко, Ю. П., 2009. Сучасна режисура в українському театрі музичної комедії. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(4), сс.69–75.
5. Кракауэр, З., 2000. *Жак Оффенбах и Париж его времени*. Москва: Аграф.
6. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
7. Нестьєва, М. І., 2013. На противагу свавілля «режисерського театру». *Аспекти історичного музикознавства, VI: Музика і театр в історичному часі та просторі*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, сс.272–289.
8. Петренко, О. В., 2021. Оперета Жака Оффенбаха «Ключ на бруківці»: сучасний режисерсько-аналітичний аспект. *Українське музикознавство*, 47, сс.48–56.
9. Санникова, Л. И., 2016. *Художественный образ в сценографии*. 2-е изд. Санкт-Петербург: Лань – Планета музики.
10. Станішевський, Ю., 2005. Парадокси «легкого жанру». *Музика*, 3, сс.8–10.
11. Трауберг, Л., 1987. *Жак Оффенбах и другие*. Москва: Искусство.
12. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–2016.
13. Юдова-Романова, К. В., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 2(1), сс.52–72.
14. Юдова-Романова, К. В., 2019. Генератори сценічних ефектів як постановочний засіб художньо-образної виразності на сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 2(2), сс.179–193.
15. Юдова-Романова, К. В., 2021. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 4(1), сс.39–54.

References

1. Vil'son, G., 2001. *Psikhologiya artisticheskoi deyatel'nosti: Talanty i poklonniki* [Psychology of artistic activity: talents and fans]. Translated from English by A. I. Bleiz. Moskva: Kogito-Tsentr.
2. Kasianova, O. V., 2011. Tanets u muzychno-dramatychnomu teatri [Dance in a music and dramatic theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(10), pp.121–131.
3. Kovalenko, Yu. P., 2007. Ukrainyskiy teatr muzychnoi komedii: zmina priorytetiv [Ukrainian Musical Comedy Theater: Changing Priorities]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zbirnyk naukovykh prats. Mystetstvo: «vid isnuiochoho do vynykaiuchoho»*, 20, pp.254–262.
4. Kovalenko, Yu. P., 2009. Suchasna rezhysura v ukrainskomu teatri muzychnoi komedii [Contemporary Directing at the Ukrainian Music Comedy Theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(4), pp.69–75.
5. Krakauer, Z., 2000. *Zhak Offenbakh i Parizh ego vremeni* [Jacques Offenbach and Paris of his time]. Moskva: Agraf.
6. Nestieva, M. I., 2012. Rezhysyer i kompozytor – odnodumtsi chy suprotivnyky? [Are the director and the composer like-minded or adversaries?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.
7. Nestieva, M. I., 2013. Na protyvahu svavillia «rezhyserskoho teatru» [In contrast to the arbitrariness of the Director Theater]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva, VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi ta prostori. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho*, pp.272–289.

8. Petrenko, O. V., 2021. Opereta Zhaka Offenbakha «Kliuch na brukivtsi»: suchasnyi rezhysersko-analitychnyi aspekt [Operetta Jacques Offenbach "The key on the pavement": modern director-analytical aspect]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 47, pp.48–56.
9. Sannikova, L. I., 2016. *Khudozhestvennyi obraz v stsenografii* [Artistic image in scenography]. 3rd ed. Sankt-Peterburg: Lan' – Planeta muzyki.
10. Stanishevskiy, Yu., 2005. Paradoksy «lehkoho zhanru» [Paradoxes of the "light genre"]. *Muzyka*, 3, pp.8–10.
11. Trauberg, L., 1987. *Zhak Offenbakh i drugie* [Jacques Offenbach and others]. Moskva: Iskusstvo.
12. Shutko, S. M., 2021. Suchasna muzychna rezhysura — novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern music direction — innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–2016.
13. Yudova-Romanova, K. V., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director's innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 2(1), pp.52–72.
14. Yudova-Romanova, K. V., 2019. Heneratory stsenichnykh efektyv yak postanovochnyi zasib khudozhno-obraznoi vyraznosti na stseni [Generators of scenic effects as a production tool of artistic expressiveness on stage]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 2(2), pp.179–193.
15. Yudova-Romanova, K. V., 2021. Eksperymentalnyi stsenichnyi prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental stage space: problems of classification]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 4(1), pp.39–54.

PETRENKO OKSANA

ORCID iD: 0000-0002-8488-9024

Creative Postgraduate Student

*at the Department of Opera Training and Music Directing
at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

ksenapetrinka@gmail.com

DIRECTOR'S MODELING OF ART PROJECT BASED ON JACQUES OFFENBACH'S OPERETA "THE KEY ON THE PAVEMENT"

The author considered the modern trends in the development of the operetta theater under the influence of a change in its paradigm. The main elements of the play's design are analyzed from the point of view of the director's vision of a creative graduate student. The content of the director's expansion of the libretto of Jacques Offenbach's operetta "The Key on the Pavement" is clarified, which consists in adding inserted episodes in order to modernize the work and so to dynamize it by finding new colors, namely: the prologue - an interactive scene of the meeting of the audience by mimance artists in the hall of the theater for direct involving the audience in the theatrical action and the dance-pantomime scene during the overture with the greeting of the newlyweds and the handing over of wedding gifts. The director's means of expression, the nature of their synthesis in an artistic project are outlined. The director's model of the artistic project based on J. Offenbach's operetta "The Key on the Pavement" in the author's vision of a creative graduate student has been determined. The content of the director's expansion of the libretto of J. Offenbach's operetta "The

Key on the Pavement" is clarified, which consists in adding some episodes this innovation gives the operetta a modern structure that attracts the contemporary audience. The main elements of the director's idea of the play were revealed: scenographic solution, mise-en-scène drawing, director's characterization of the personages with the development of their psychological portraits, supertasks and artistic images of the characters of the play. The director's idea of the project was formed in the context of the composer's conceptual vision for a harmonious combination of form and content. It has been proven that the most vivid directorial means of expressiveness of contemporary theater art is the use of multimedia and the latest art technologies. Emphasis is placed on their compliance with the requirements of the time, on special attention to the balance and expediency of their use, harmony with the original work. The vectors of further scientific research in the context of modernization of operetta performances, which are caused by the change of the theater paradigm and the search for modern directorial means of expression to increase the impact on the audience, are predicted.

Keywords: *musical theater, musical direction, creative art project, director's modeling, J. Offenbach's operetta "The Key on the Pavement".*

Стаття надійшла до редакції 21.02.2022

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 № 2 (55)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

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

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. ĩ. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. ĩm. P. ĩ. Čajkovs'kogo

