

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 № 3-4 (56-57)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2022

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2022 № 3-4 (56-57)

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/> E-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 № 5 від 26 грудня 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. 3-4 (56-57)

Founded in October 2008

Kyiv — 2022

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022

**J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2022. No. 3-4 (56-57)

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-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav-Khmelnytskyi, Ukraine.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(protocol number 5 from the 26 of December 2022).

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

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

© Tchaikovsky NMAU, 2022

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ	7
<i>Максим Тимошенко. Художня творчість в аспекті кроскультурних комунікацій (на прикладі діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)</i>	7
<i>Сергій Виткалов, Володимир Виткалов. Мистецтво в просторі міжкультурних комунікацій: досвід України</i>	23
<i>Андрій Горбатюк. Культуротворча перспектива трансгуманістичних ідей у контексті сучасних технологій</i>	42
<i>Арсентій Заходякін. Прем'єри і їх промоції у сучасному мистецькому просторі (на прикладі Концерту №2 для віолончелі з оркестром М. Скорика)</i>	57
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО	71
<i>Дмитро Юник. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності</i>	71
<i>Ольга Шуміліна. Опера «Селевк» у творчому житті Максима Березовського</i>	97
<i>Тетяна Андрієвська-Боденчук. Концерт-драма для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко: виконавсько-інтерпретаційний аспект</i>	113
<i>Інеса Беренбейн. Музичний часопростір ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції</i>	128
<i>Ма Лінь. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона</i>	140
<i>Сюй На. Концертно-сценічний артистизм вокаліста як мистецтвознавчий феномен</i>	154
<i>Ян І. Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності</i>	169
<i>Маргарита Яковенко. Жанр поеми у флейтовому репертуарі (на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб)</i>	183
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО	197
<i>Анатолій Паламаренко. Виконавські акценти виразності сценічного мовлення в українській опері (з досвіду роботи Івана Паторжинського)</i>	197
<i>Сергій Шутько. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави</i>	212
<i>Наталія Сімонова. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова Драбина»: від автора до режисера</i>	225
<i>Тамара Форсюк. Переосмислення буфонного стилю опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у режисерському задумі проєкту</i>	242

CONTENTS

CULTUROLOGY	7
Maksym Tymoshenko. <i>Artistic Creativity in the Aspect of Cross-Cultural Communications (on the Example of the Activity of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine)</i>	7
Serhiy Vytkaľov, Volodymyr Vytkaľov. <i>Art in the Space of Intercultural Communications: Experience of Ukraine</i>	23
Andriy Horbatiuk. <i>Cultural Creative Perspective of Transhumanist Ideas in the Context of Modern Technologies</i>	42
Arsenty Zakhodyakin. <i>Premieres and their Promotions in Modern Art Life (on the Example of Concerto No. 2 for Cello with the Orchestra of M. Skoryk)</i>	57
ART STUDIES. MUSICAL ART	71
Dmytro Yunik. <i>Structural-Functional Model of Musicians Performance Reliability in Concert And Stage Activity</i>	71
Olha Shumilina. <i>The Opera "Seleuco" in the Creative Life of Maksym Berezovsky</i>	97
Tetyana Andrievska-Bodenchuk. <i>Karmella Tsepkoľenko's Concert-Drama for Piano with the Orchestra: Performance and Interpretation Aspect</i>	113
Inesa Berenbein. <i>Musical Time-Space of F. Schubert as a Factor of the Formation of the Executive Concept (Using the C-Moll Sonata D958 as an Example)</i>	128
Ma Lin. <i>Individual Performance Style of the Pianist in the Context of E. Erikson's "Identity" Theory</i>	140
Sui Na. <i>Vocalist's Concert-Stage Artistry as an Art Course Phenomenon</i>	154
Yan I. <i>Performance Stability of a Pianist and the Specificity of its Formation in the Preparation Process to Concert and Stage Activities</i>	169
Margarita Yakovenko. <i>The Genre of Poems in the Flute Repertory (on The Example of the Works by Ch. Griffiths and J. Kolodub)</i>	183
ART STUDIES. SCENIC ART	197
Anatoly Palamarenko. <i>Performing Accents of Stage Speech Expression in the Ukrainian Opera (from the Work Experience of Ivan Patorzhynsky)</i>	197
Serhiy Shutko. <i>The Role of Theatrical Costume in the Creation of Artistic Image in Opera Performance</i>	212
Natalia Simonova. <i>Gioacchino Rossini's Opera "Silk Ladder": from the Author to the Director</i>	225
Tamara Forsyuk. <i>Reconception of the Buffon Style in Gioacchino Rossini's Opera "Barber of Seville" in the Director's Design of the Project</i>	242

УДК 316.722(100):[378.6:78](477.411)НМАУ[«19/20»(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278195

МАКСИМ ТИМОШЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-0702-5484

ректор Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського, доктор філософії,

професор кафедри теорії та історії культури,

Заслужений діяч мистецтв України

(Київ, Україна)

m.timoshenko@gmail.com

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ

В АСПЕКТІ КРОСКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ

(на прикладі діяльності Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського)

Розглянуто процеси художньої творчості та наукової діяльності в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть на прикладі кроскультурних комунікацій, здійснених представниками Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З'ясовано, що ці міжкультурні взаємодії сприяли відкриттю української культури та її носіїв в очах інших європейських творчих та наукових спільнот. Висвітлено участь представників Академії у повоєнному міжнародному фестивальному русі, що надало змогу пізнати та створити платформи для дослідження обоюдної історичної спадщини, новітніх парадоксів композиторської творчості, експериментальних підходів у прочитанні оперних полотен. Описано форми художньої та наукової діяльності, які вплинули на формування національних культурно-мистецьких полів — української школи музичної медієвістики, потужної плеяди композиторів-шістдесятників, наснаженого динамікою розвитку фестивального руху вже у Незалежній Україні. Встановлено, що типологічні характеристики кроскультурних форматів художньої творчості та наукової діяльності ґрунтуються навколо особистісно-культуртрегера (Б. Лятошинський, О. Шреєр-Ткаченко, І. Карабиць та ін.), творчого або наукового колективу, комунікативні дії котрого спрямовані на міжкультурну взаємодію (проекти Оперної студії Національної музичної академії України), освітньо-наукові програми, які спрямовані на комунікативну відкритість та тиражування результатів передового художнього й наукового досвіду Академії (кафедра ЮНЕСКО) в рамках європейського і світового художнього просторів. Запропоновано основні комунікативні моделі розвитку художньої та наукової діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — збереження і продовження кращих традицій академічного мистецтва, пошуки та утвердження нових художніх принципів класичного та сучасного мистецтва, впровадження активних концертно-виконавських практик як моделей удосконалення професійної майстерності, збагачення репертуару Оперної студії новими міжнародними театральними постановками, здійснення творчої співдружності з іншими установами культури України та зарубіжжя. Доведено, що міжнародні художні проекти як площина для кроскультурних взаємодій сприяють наснаженню стилєвих/видових/технічно-

виражальних компонентів мистецької творчості оновленою системою художніх цінностей та норм, а також унормовують форми кроскультурних взаємодій — від намірів про співпрацю, які формують вектори комунікацій, до репрезентації художньої діяльності — проєктів між митцями різних шкіл та країн.

Ключові слова: кроскультурна комунікація, міжкультурна взаємодія, культуртрегер, Б. Лятошинський, О. Шреєр-Ткаченко, І. Карабиць, кафедра ЮНЕСКО.

Постановка проблеми. Глобалізаційні процеси другої половини ХХ – початку ХХІ століть зумовили появу кроскультурних комунікацій, які мали вплив на розвиток художньої діяльності часу та базувалися на створенні спільних художньо-естетичних домінант і формуванні єдиного соціокультурного простору, в якому реалізовано повноцінне існування й розвиток професійних інтересів представників різних культур. Міжнародні художні проєкти як площа для кроскультурних взаємодій сприяли наснаженню стилєвих/видових/технічно-виражальних компонентів мистецької творчості оновленою системою художніх цінностей та норм, а також унормовуванню форм кроскультурних взаємодій — від намірів про співпрацю, які формують вектори комунікацій, до форм репрезентації сучасної творчості — проєктів між митцями різних шкіл та країн. Дослідження цих аспектів на прикладі художньої діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть і складає актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вперше термін «кроскультурний» використано у дослідженні Е. Голла і Г. Трейгера «Культура як комунікація» (в деяких дослідженнях синонімом терміну «кроскультурна комунікація» також є поняття «міжкультурна взаємодія» — як між історично сформованими етноспільнотами, так і між соціокультурними групами (*Trager, Hall, 1954*). У розумінні художньої діяльності кроскультурний фактор дає можливість усвідомити відмінності між «своєю» та «чужою» культурами, у намірах творчої особистості цей процес простежуємо через відкритість художнього задуму до досвіду представників інших культур, що утверджується «на межі культур», «на перетині культур» або через «зіткнення культур». У цьому вбачаємо проблемність кроскультурного спілкування: через

відмінності — до схожості професійних та художньо-естетичних парадигм митців різних культур, які реалізувалися у спільних проєктах художньої діяльності.

До визначення проблеми комунікацій в культурі у своїх працях зверталися Дж. Мід (2009), М. Мосс (2011), Е. Сепір (*Sapir*, 1924), Л. Уайт (*White*, 1975), Ф. Фукуяму (*Fukuyama*, 2017) та ін. Вплив культурних відмінностей на процеси інтерпретації досвіду особистості та спільнот розглянуто у дослідженнях С. Лангер та К. Кнауф (*Langer, Knauth*, 1960), Р. Олпорта (2002), К. Роджерса (*Rogers*, 1961). Дослідженню комунікативного простору, етнокультурної та мовної самобутності присвячені роботи Т. Парсонса (2000), Д. Трагера (*Trager*, 1956), Е. Хола (*Hall*, 1944), К. Черрі (*Cherry*, 1978) та ін.

Кроскультурний чинник у площині інтерпретації художньої діяльності на прикладі творчих та наукових проєктів передбачає звернення до художньо-естетичних домінант того чи іншого національного полів «у точці перетину», уваги до постатей-культуртрегерів, які стимулювали комунікативні дифузії та дослідження наслідків такої діяльності, їхнього впливу на ціннісні характеристики розвитку культури.

Мета дослідження — комплексно проаналізувати коло визначних творчих проєктів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) та їхню роль у становленні кроскультурних комунікацій між українськими та світовими мистецькими спільнотами.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **завдань**:

1) розглянути явище кроскультурної комунікації як важливий інструмент мистецької і наукової діяльності, а також як потужний механізм розвитку художньої культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

2) охарактеризувати основні комунікативні моделі розвитку художньої та наукової складової діяльності спільноти на прикладі діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ціннісний вимір

кроскультурних комунікацій у площині художньої творчості реалізується через дві моделі. Передовсім, кроскультурна комунікація передбачає безпосередні контакти через усталені комунікативні форми репрезентації творчості та мистецтвознавчої науки: конкурсно-фестивальний рух, концертно-виставкову діяльність, мистецько-наукові форуми, конгреси, конференції тощо. Проте важливими є і опосередковані прояви комунікації у площині знаків і символів творчих задумів, що простежуємо через дифузю художніх ідей у рамках оновлення стильових дискурсів, пов'язаних із механізмами передавання мистецького досвіду та його абсорбування. У цьому річищі кроскультурний діалог як індикатор відкритості суспільства, його поваги до аксіологічних та ціннісних компонентів, закладених у художній діяльності, сприяє його оновленню шляхом взаємообміну і трансформації із формами іншого, естетично близького середовища. При цьому оновлюються цінності і уявлення, а також формуються площини взаємодій, що зумовлюють перепрочитання усталених уявлень на підставі колишніх, вже недієздатних діалогів.

У повоєнний час представниками Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського було реалізовано кілька важливих кроскультурних проєктів, на яких зупинімося детальніше з метою окреслення стратегічних наслідків для культурної історії України. Спорадичні контакти митців та науковців Київської консерваторії із представниками мистецького зарубіжжя у повоєнний час простежуємо з кінця 1950-х. Передовсім ці комунікації пов'язані з постаттю Бориса Лятошинського, видатного композитора-модерніста, котрий як представник культурних спільнот СРСР брав участь в якості члена журі у кількох музичних конкурсах, а також здійснив офіційні та приватні подорожі до країн капіталістичного табору (Копиця, 2018).

З-поміж інших важливих моментів наукової співпраці зупинімося на ролі міжнародних конгресів і фестивалів старовинної музики країн Центральної та Східної Європи (від 1975 року — *Musica Antiqua Europae Orientalis*, МАЕО),

перший з яких відбувся у польському місті Бидгощ 10–16 вересня 1966 року¹. Важливість цієї події для історії української музики загалом і становлення наукових досліджень з вивчення проблем давньої музичної культури в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського важко переоцінити. Знакову роль тут зіграла ціла низка історико-культурних факторів епохи доленосних 1960-х років з їх нестримним потягом до оновлення культурницьких орієнтирів, завоювання нових духовних горизонтів, підняття на новий рівень української школи медієвістів з їхніми подальшими науковими відкриттями, інтенсивні поступи інтеграційних процесів країн колишнього соціалістичного табору.

Завдяки співіснуванню виконавського і дослідницького векторів старовинної культури встановлювались творчі та наукові зв'язки між учасниками, котрі намагались збагнути схожість та відмінність історико-мистецьких і культурних явищ у різних національних просторах. В рамках фестивалю і конгресу «... було реалізовано потребу українських культурних та наукових спільнот у крос-культурній взаємодії практично (майже) без посередників, у даному разі науковців та діячів культури тодішніх центральних московських інституцій ... У цьому контексті діалог науковців-медієвістів постав як об'єктивна необхідність і умова розвитку культур на основі партнерського взаєморозуміння індивідуальних відмінностей розвитку ... та цілковитого прийняття їх особливостей учасниками діалогу. Зазначимо, що підставою для цього українсько-польського діалогу стали певна подібність культурних кодів, спільне історичне коріння та схожість компонентів загального менталітету» (Савчук, 2020, с.87).

Учасницею від України в Першому міжнародному конгресі і фестивалі старовинної музики країн Центральної та Східної Європи (1966) була Онисія Шреєр-Ткаченко, визначна постать в українському музикознавстві ХХ століття. Її наукова діяльність була спрямована на поглиблене вивчення української

¹ Фестивальний контент відбувся на базі Поморської філармонії імені Ігнація Яна Падеревського, а конгрес науковців — за сприяння Інституту мистецтвознавства при Варшавському університеті у замку Любостронь, неподалік Бидгоща, адміністративного центру Куявсько-Поморського воєводства Польщі.

старовинної музичної культури². Онисія Яківна, на той час — завідувачка кафедри історії музики, взяла участь тільки в Першому міжнародному конгресі і фестивалі старовинної музики (1966), проте подальші наслідки цієї участі стали доленосними для історії українського музикознавства й освітньої практики (Ігнатенко, 2016). Саме у другій половині 1960-х років у музикознавстві України був започаткований потужний медієвістський рух, сформувалися наукові школи, розпочали діяльність музикознавці, які своєю плідною, багатою на досягнення і відкриття працею гідно репрезентують цю самостійну галузь української музичної науки. Як вже наголошувалося, кроскультурні комунікації 1960–1970 рр. часто установлювалися на рівні безпосередніх особистісних контактів представників Київської консерваторії, підтримуваних ідеологічними директивними органами. У цьому процесі особистісний фактор нівелював вплив політично-кон'юнктурного дискурсу вульгарної соціології, що сприяло узгодженню культурних настанов, виробленню спільних культурницьких стратегічних дій та комюніке на майбутнє і створенню платформ взаємодії саме з українською культурою та мистецтвом.

Повертаючись до Б. Лятошинського, додамо, що найактивнішими ці взаємодії були у полі українсько-польських кроскультурних взаємодій. Вочевидь це пов'язано з польським походженням уславленого мистця. Слушним у цьому контексті є передвоєнні творчі контакти Б. Лятошинського та Т. Кассерна, Ю. Коффлера, польських композиторів, які певний час (1939–1941) перебували у зоні впливу СРСР. Б. Лятошинський, відчуваючи свою культурну місію у збереженні індивідуальності Т. Кассерна та Ю. Коффлера, стає захисником їх творчих проєктів атональної та додекафонної музики, які традиціоналістським крилом Спілки радянських композиторів України (СРКУ) сприймалися вороже.

Проте по-справжньому кроскультурний феномен діяльності митця як

² Відомо про наукову та подвижницьку роль Онисії Шреєр-Ткаченко у просуванні ідей М. Грінченка й А. Ольховського у справі узагальнення концепційних засад української музичної культури, заповнення лакун на карті української музичної історії. Серед її учнів та послідовників — Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, нині відомі дослідники старовинної музичної культури.

композитора, дієвця зреалізувався з представниками польського мистецького руху у повоєнний час. Композитор активно вивчав новачійні процеси фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь» з її авангардним дискурсом композиторської творчості. З кінця 1950-х до 1967 року він активно спостерігав та брав участь як офіційно запрошений гість у роботі цього потужного форуму сучасної музики. Тим самим, як важливий суб'єкт комунікації, він приймав, оцінював, інтерпретував та впроваджував (на прикладі композиторської творчості студентів-композиторів свого класу) основні художні меседжі фестивалю. Ці культуртрегерські дії українського митця надали значного поштовху для розвитку української авангардної музичної культури 1960-х всупереч значній традиціоналістській спрямованості мистецьких кіл Києва та України.

Спалахи авангардних пошуків учнів Лятошинського, композиторів-шістдесятників, були синхронними до основних значеннєвих форматів польського фестивалю, що культивувалися у той період (атональна та серійна музика, електронна та конкретна музика тощо). Почавшись із приватних розмов вчителя з учнями про відвідини чергового форуму, з прослуховуванням музики, яку йому вдавалося привезти з Варшави, ці авангардні починання завершилися у 1969 році перемогою його композиторської школи — участю Л. Грабовського, учня Б. Лятошинського, у польському форумі³.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х починають розширюватися міжнародні творчі зв'язки Київської консерваторії із музичними навчальними закладами європейських країн. Одним із найяскравіших кроскультурних театральних проєктів стала постановка опери Георга Фрідемана Генделя «Дейдамія» у 1980 році на сценах Києва та Лейпцига. Оперна вистава була поставлена завдяки співпраці між Київською державною консерваторією імені Петра Чайковського та Лейпцігською вищою музичною школою імені Фелікса Мендельсона-Бартольді. За домовленістю постановку здійснила німецький

³ Другий номер циклу «Гомеоморфії I–III» для фортепіано (1968–69) в інтерпретації відомого британського піаніста Джона Тілбері було виконаним у рамках «Варшавської осені» 1970-го.

режисер Рената Ейзер, а обидва навчальні заклади підготували свої склади виконавців разом із оркестрами, диригентами та власним оформленням. Унікальне значення цієї постановки полягало в тому, що це було перше сценічне втілення маловідомої опери Генделя на київській сцені. На жаль, останній оперний задум Генделя — «Дейдамія» — більше ніколи не було реалізовано у сценічному просторі нашої держави.

У цій постановці прихований драматизм сюжетної канви поєднувався із комічними штрихами, а також із натхненною лірикою любовних почуттів. Як зазначає І. Колодуб, оперний стиль Г. Генделя вимагав від виконавців «... динамічної гнучкості і певної рухливості голосу. У результаті великої роботи диригента Льва Горбатенка з виконавцями колектив домогся чіткості і злагодженості звучання в ансамблях, інтонаційної точності і виразності в сольних епізодах. Чималі зусилля доклав режисер для досягнення природного, осмисленого, емоційно насиченого звучання слова (опера виконувалась італійською мовою), і тому кожен студент вивчив дослівний переклад не тільки своєї партії, а й партнерів» (Колодуб, 1981, с.20). При цьому студент повинен був і усвідомлювати теоретично, і пересвідчитись на практиці, що спів — не самоціль, а єдино можлива форма висловлення під час сценічної дії. Перш за все, це включає техніку співу, а також фізичне виховання, ритміку, танок, пантоміму, без якої неможливий сучасний музичний театр.

Студенти працювали над спектаклем з величезним ентузіазмом, що дало плідні результати. Німецька режисерка Рената Ейзер зуміла об'єднати зусилля обох мистецьких навчальних закладів, створивши виставу з органічною стильовою спрямованістю. Постановка розкриває «... гранично чіткий драматургічний задум опери, вражає логікою розвитку сценічної дії, динамічністю мізансцен при загальному лаконізмі виражальних засобів. Чітко виділено “мікросвіти почуттів”, які існують поза дією і дозволяють героєві поринати у світ власних переживань. Подібна оперна умовність цілком природна і доречна стосовно генделівського твору» (Колодуб, 1981, с.21).

У травні 1980 року відбулася очікувана прем'єра і на сцені Вищої

музичної школи у Лейпцигу, де виступили київські виконавці. Цей феномен кроскультурної взаємодії між українськими та німецькими митцями, базований на перетині режисури, диригентської та вокальної майстерності в межах оперного спектаклю, яскраво продемонстрував схожості та відмінності у прочитанні стильового дискурсу оперного спадку Г. Генделя, надавши нового дихання українським режисерам у прочитанні барокової та ранньокласичної оперної спадщини.

Феномен кроскультурних комунікацій 1990-х у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського пов'язаний з професійною та культурно-просвітницькою діяльністю Івана Карабиця, учня Б. Лятошинського та М. Скорика, професора кафедри композиції означеного закладу вищої освіти, засновника та арт-директора фестивалю «Київ Музик Фест» — знакового форуму сучасної музики для арт-простору України, що у 1990 році розпочав свою роботу у Київській опері. По суті, генеральною справою його життя став фестиваль — «Київ Музик Фест». Як зазначає М. Копиця, «“Фест” змінив наше мислення — від пасивного очікування, що хтось має усе це влаштувати для тебе, до активної ініціативи, вільної від застарілих форм керування мистецтвом»⁴.

У 1990-х з їх атрофованим інстинктом комунікативності, комплексом другорядності, непомітності саме культурницька діяльність Івана Карабиця, спрямована на розбудову «Київ Музик Фесту», сприяла створенню принципово нової системи організму сучасної музичної творчості. Сьогодні ж ідеї «Фесту» як певної новаційної матриці культурно-мистецької та художньої діяльності плідно тиражуються в інших українських фестивалях. До того ж, культуртрегерські конкурсно-фестивальні ідеї І. Карабиця було реалізовано митцем і в інших конкурсно-фестивальних всеукраїнських та міжнародних проєктах, серед яких — Міжнародний конкурс молодих піаністів імені Володимира Горовиця, Київський фестиваль «Літні музичні вечори», Фестиваль дитячої творчості в Одесі та ін. Постійним партнером фестивалю «Київ Музик

⁴ Зі спогадів про Івана Карабиця, дружини, Маріанни Копиці.

Фест» та інших проєктів І. Карабиця була Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Викладачі та студенти активно брали участь у концертних програмах «Фесту», а лєвова частка творчих заходів відбувалася у концертних залах музичної академії. Завдяки цьому утверджувалася кроскультурна комунікація Україна-Європа-світ через формування діалогічних моделей у лоні художньої діяльності: на основі рівноправної взаємодії учасників, що представляють різні національні виконавські традиції та на основі органічного злиття і синтезу різних стилів та течій сучасної музики, що належать різним національним культурам.

Ще один важливий кроскультурний оперний проєкт було реалізовано у квітні 2005 року — в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського проходив Міжнародний фестиваль, присвячений творчості відомого англійського композитора Бенджаміна Бріттена. У рамках фестивалю на сцені Оперної студії відбулася прем'єра опери англійського митця «Поворот гвинта», що стала результатом плідної співпраці між Національною музичною академією України та Гілдхоллською академією музики і драми (м. Лондон, Великобританія).

Опера із неординарною сюжетною колізією відзначається складним музичним матеріалом та містичним сюжетом. Режисеру із Великобританії та диригенту Стівену Медкофу і викладачу кафедри скрипки Ігорю Андрієвському разом із солістами вдалося втілити на сцені інтригуючу хорор-драму. Незважаючи на те, що вистава пройшла лише один раз, вона залишилась однією із найбільш оригінальних та несподіваних постановок в історії Оперної студії цього періоду.

На сьогодні розроблено концепцію художньої діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, у коло завдань включено такі напрями: робота зі ЗМІ, фандрейзинг, розробка художнього іміджу закладу, його творчих досягнень на всеукраїнських та міжнародних конкурсах, контакти з владою та соціокультурними спільнотами Києва, України й зарубіжжя. У цьому концепті найважливіше місце посідають саме аспекти кроскультурної

діяльності, які уможлиблюють глибше пізнання своєї художньої спадщини через доробок інших культур, а також сприяють вписуванню мистецьких і наукових досягнень українців у світових культурних простір.

За останні кілька років музична академія стала ініціатором успішних кроскультурних проєктів — міжнародний проєкт «Оркестр Цеман», заснований музичними академіями країн Центральноєвропейської ініціативи; 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 фестиваль саксофонного мистецтва «Браво, Сакс» та ін.

Серед важливих кроскультурних проєктів останнього часу слід відмітити підписання угоди з мистецькою школою «Східні мистецтва» (Штаб-квартира Інституту Конфуція, Ханбан, КНР), що сприяє утворенню стійких комунікацій у напрямку вивчення східної культури та мистецтва. Крім того, культурна дипломатія, ініційована Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського, сприяє формуванню виважених підходів до розбудови міжнародної культурної стратегії України. Міжнародне просування китайської мови та китайської культури було офіційно включено в рамки програми національного стратегічного розвитку Китаю. Для цього було створено некомерційні навчальні заклади — Інститути Конфуція, метою яких є поширенню китайської мови і культури поза межами держави.

Важливим аспектом кроскультурних ініціатив є відкриття при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру». Діяльність кафедри зумовлена процесами культуротворення початку ХХІ століття, фактором потужної глобалізації, активним рухом боротьби за справедливість та ідеєю рівноправності. Функція кафедри базується на усвідомленні інтенсивності й

динаміки комунікативних процесів сьогодення, в основі яких — взаємозбагачення, взаємодоповнення, взаємоперехрещення та взаємозапозичення культурних стратегій і практик.

Крім того, саме через кафедру ЮНЕСКО стає можливою більш предметна презентація поза межами держави освітніх програм та мистецьких проєктів Академії, спрямована на міжнародну впізнаваність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у сучасному світовому художньому та освітньому рухові. Впроваджуючи програму ЮНЕСКО в освітнє середовище, Академія є суб'єктом реалізації як державних ініціатив, так і світових глобальних завдань у площині дотримання і реалізації Конвенцій ЮНЕСКО та впровадження механізмів їх реалізації у царині культури і мистецтва. Умовою успішної реалізації проєкту кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського є залучення до співпраці офісів, інститутів, кафедр і центрів ЮНЕСКО м. Києва, їх регіональних локацій, а також аналогічних кафедр Австрії, Кіпру, Естонії, Німеччини, Угорщини, Італії, Латвії, Португалії, Швеції, Греції, Іспанії та Сербії.

Висновки.

1. Кроскультурні взаємодії другої половини XX – початку XXI століть, детерміновані пасіонарними особистостями — митцями і науковцями Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, — сприяли відкриттю української культури та її носіїв в очах інших європейських творчих та наукових спільнот. Участь представників Академії у повоєнному міжнародному фестивальному русі активізували пізнання та пошук спільних ідейних платформ для дослідження обопільної історичної спадщини, новітніх парадоксів композиторської творчості, втілення експериментальних підходів у прочитанні оперних полотен. Ці модифіковані формати художньої та наукової діяльності вплинули на формування національних культурно-мистецьких полів — української школи музичної медієвістики, потужної плеяди композиторів-шістдесятників, наснаженого динамікою розвитку фестивального

руху вже у Незалежній Україні.

Типологічні характеристики кроскультурних форматів художньої творчості та наукової діяльності ґрунтуються навколо:

- особистості-культуртрегера (Б. Лятошинський, О. Шреєр-Ткаченко, І. Карабиць та ін.);

- творчого або наукового колективу, комунікативні дії котрого спрямовані на міжкультурну взаємодію (проекти Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського);

- освітньо-наукових програм, що спрямовані на комунікативну відкритість і тиражування результатів передового художнього та наукового досвіду Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (кафедра ЮНЕСКО) у рамках європейського та світового художнього просторів.

2. Здійснений аналіз кроскультурних комунікацій, реалізованих за участю митців та науковців Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського упродовж другої половини XX – початку XXI століть, уможливив виокремлення основних комунікативних моделей розвитку художньої та наукової діяльності — збереження і продовження кращих традицій академічного мистецтва, пошуки та утвердження нових художніх принципів класичного й сучасного мистецтва, впровадження активних концертно-виконавських практик як моделей удосконалення професійної майстерності, збагачення репертуару Оперної студії новими міжнародними театральними постановками, здійснення творчої співдружності з іншими установами культури України та зарубіжжя.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на вивчення моделей міжкультурної взаємодії у рідній художній творчості та науковій діяльності з урахуванням умов підвищення ефективності кроскультурних комунікацій, усвідомлення системи універсальних художньо-естетичних цінностей, а також з урахуванням умов оптимізації та гармонізації означеного процесу в епоху глобалізації засобами інноваційних освітньо-наукових технологій.

Список використаної літератури та джерел

1. Ігнатенко, Є., 2016. Діяльність Онисії Шреєр-Ткаченко у контексті українсько-польських культурних зв'язків (1960-ті — початок 1970-х років). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках*, 114, сс.227–254.
2. Колодуб, І., 1981. Дейдамія. *Музика*, 5, сс.20–21.
3. Копиця, М., 2018. *Вибране*. Київ–Ніжин: Лисенко М. М.
4. Мид, Дж. Г., 2009. *Избранное: сборник переводов*. Перевод с английского и составление В. Г. Николаева. Москва: ИНИОН РАН.
5. Мосс, М., 2011 *Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии*. Москва: КДУ.
6. Некрасова, Т., Таранченко, О. та Копиця, М., 2004. З історії кафедри української музики. У кн.: В. І. Рожок, ред. *Академія музичної еліти України: історія та сучасність: до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: Музична Україна, сс.221–251.
7. Олпорт, Г., 2002. *Становление личности: избранные труды*. Москва: Смысл.
8. Парсонс, Т., 2000. *О структуре социального действия*. Москва: Академический Проект.
9. Савчук, І., 2020. *Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти*. Ніжин: Лисенко М. М.
10. Cherry, C., 1978. *On Human Communication : a Review, a Survey, and a Criticism*. 3rd ed. Cambridge, Mass: MIT Press.
11. Fukuyama, Y. F., 2017. Response to Carles Boix's review of Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy. *Perspectives on Politics*, 15(2), pp.567–569.
<https://doi.org/10.1017/S1537592717000512>
12. Hall, E. T., 1944. Recent Clues to Athapaskan Prehistory in the Southwest. *American anthropologist*, 46(1), pp.98–105.
13. Langer, S. K. K., 1960. *Philosophy in a New Key : a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. 3rd ed. Cambridge: Harvard University Press.
14. Rogers, C. R., 1961. *Client-centered psychotherapy: Includes bibliography*. Boston: Houghton Mifflin.
15. Sapir, E., 1924. Culture, Genuine and Spurious. *The American Journal of Sociology*, 29(4), pp.401–429.
<http://dx.doi.org/10.1086/213616>
16. Trager, F. N., 1956. Michael Symes Journal of His Second Embassy to the Court of Ava in 1802. *Far Eastern survey*, 25(7), p.111.
<https://doi.org/10.2307/3024337>
17. Trager, G. and Hall, E., 1954. Culture as communication: A model and analysis. *Explorations: Studies in Culture and Communication*, 3, pp.137–149.
18. White, L. A., 1975. *The Concept of Cultural Systems : a Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press.

References

1. Ihnatenko, Ye., 2016. Diialnist Onysii Shreier-Tkachenko u konteksti ukrainsko-polskykh kulturnykh zv'iazkiv (1960-ti — pochatok 1970-kh rokiv) [Onisia Shreyer-Tkachenko in the context of Ukrainian-Polish cultural ties (1960s — early 1970s)]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho: Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii u 1941–2010-kh rokakh*, 114, pp.227–254.
2. Kolodub, I., 1981. Deidamiia [Deidamia]. *Muzyka*, 5, pp.20–21.
3. Kopytsia, M., 2018. *Iybrane* [Selected Works]. Kyiv–Nizhyn: Lysenko M. M.
4. Mid, Dzh. G., 2009. *Izbrannoe: sbornik perevodov* [Favorites: collection of

translations]. Translated from English by V. G. Nikolaev. Moskva: INION RAN.

5. Moss, M., 2011 *Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noi antropologii* [Society. Exchange. Personality. Proceedings in Social Anthropology]. Moskva: KDU.

6. Nekrasova, T., Taranchenko, O. and Kopytsia, M., 2004. Z istorii kafedry ukrainskoi muzyky. In: V. I. Rozhok, ed. *Akademiia muzychnoi elity Ukrainy: istoriia ta suchasnist: do 90-richchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [The Academy of the Musical Elite of Ukraine: History and Modernity: to the 90th anniversary of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.221–251.

7. Olport, G., 2002. *Stanovlenie lichnosti: izbrannye trudy* [Becoming a Personality: Selected Works]. Moskva: Smysl.

8. Parsons, T., 2000. *O strukture sotsial'nogo deistviya* [On the structure of social action]. Moskva: Akademicheskii Proekt.

9. Savchuk, I., 2020. *Borys Lyatoshynskiy i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty* [Borys Lyatoshynskiy and Polish culture: communications, collaborations, concepts]. Nizhyn: Lysenko M. M.

10. Cherry, C., 1978. *On Human Communication : a Review, a Survey, and a Criticism*. 3rd ed. Cambridge, Mass: MIT Press.

11. Fukuyama, Y. F., 2017. Response to Carles Boix's review of Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy. *Perspectives on Politics*, 15(2), pp.567–569.

<https://doi.org/10.1017/S1537592717000512>

12. Hall, E. T., 1944. Recent Clues to Athapaskan Prehistory in the Southwest. *American anthropologist*, 46(1), pp.98–105.

13. Langer, S. K. K., 1960. *Philosophy in a New Key : a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. 3rd ed. Cambridge: Harvard University Press.

14. Rogers, C. R., 1961. *Client-centered psychotherapy: Includes bibliography*. Boston: Houghton Mifflin.

15. Sapir, E., 1924. Culture, Genuine and Spurious. *The American Journal of Sociology*, 29(4), pp.401–429.

<http://dx.doi.org/10.1086/213616>

16. Trager, F. N., 1956. Michael Symes Journal of His Second Embassy to the Court of Ava in 1802. *Far Eastern survey*, 25(7), p.111.

<https://doi.org/10.2307/3024337>

17. Trager, G. and Hall, E., 1954. Culture as communication: A model and analysis. *Explorations: Studies in Culture and Communication*, 3, pp.137–149.

18. White, L. A., 1975. *The Concept of Cultural Systems : a Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press.

MAKSYM TYMOSHENKO

ORCID iD: 0000-0002-0702-5484

Rector of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,

Doctor of Philosophy,

Professor at the Department of Theory and History of Culture,

Honored Art Worker of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

M. Timoshenko@gmail.com

ARTISTIC CREATIVITY

IN THE ASPECT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATIONS

(on the example of the activity of the

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine)

The article examines the processes of artistic creativity and scientific activity in the second half of the 20th - at the beginning of the 21st centuries, using the example of cross-cultural communications carried out by representatives of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. These intercultural interactions contributed to the discovery of Ukrainian culture and its carriers in the eyes of other European creative and scientific communities. The participation of Academy representatives in the post-war international festival movement provided an opportunity to learn about and create platforms for researching mutual historical heritage, the latest paradoxes of composer creativity, and experimental approaches in reading opera canvases. These forms of artistic and scientific activity influenced the formation of national cultural and artistic fields: Ukrainian school of musical medievalism, powerful galaxy of sixties composers, equipped with the dynamics of the development of the festival movement already in Independent Ukraine. The typological characteristics of cross-cultural formats of artistic creativity and scientific activity are based around the personality-culture carrier (B. Lyatoshynskyi, O. Shreyer-Tkachenko, I. Karabyts, etc.), a creative or scientific collective, the communicative actions of which are aimed at intercultural interaction (projects of the Opera Studio of the National of the Academy of Music of Ukraine), educational and scientific programs aimed at communicative openness and replication of the results of the advanced artistic and scientific experience of the Academy (UNESCO chair) within the framework of European and world artistic spaces. Among the main communicative models of the development of artistic and scientific activity are the preservation and continuation of the best traditions of academic art, the search for and approval of new artistic principles of classical and modern art, the introduction of active concert-performance practices as models of improving professional skills, the enrichment of the repertoire of the Opera Studio with new international theatrical productions, realization of creative commonwealth with other cultural institutions of Ukraine and abroad. International art projects as a plane for cross-cultural interactions contribute to enriching the stylistic/species/technically expressive components of artistic creativity with an updated system of artistic values and norms, and also normalize the forms of cross-cultural interactions — from cooperation intentions, which form communication vectors, to the representation of artistic activity — projects between artists of different schools and countries.

Keywords: cross-cultural communication, intercultural interaction, culture tracer, B. Lyatoshynskyi, O. Shreyer-Tkachenko, I. Karabyts, UNESCO department.

Стаття надійшла до редакції 22.09.2022 року.

СЕРГІЙ ВИТКАЛОВ

ORCID iD: 0000-0001-5345-1364

доктор культурології, професор кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства

Рівненського державного гуманітарного університету,
(Рівне, Україна)

sergiy_vsv@ukr.net

ВОЛОДИМИР ВИТКАЛОВ

ORCID iD: 0000-0003-0625-8822

кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства

Рівненського державного гуманітарного університету,
(Рівне, Україна)

volodumur_vitkalov@ukr.net

МИСТЕЦТВО В ПРОСТОРІ МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ: ДОСВІД УКРАЇНИ

Проаналізовано стан професіональної діяльності в художній сфері України. З'ясовано її вплив на сприйняття культурного продукту на підставі творчих та організаційно-культурних характеристик учасників III Міжнародного фестивалю «Musica viva Organum» (м. Рівне, 2020 та 2022 роки). Підкреслено спільність підходів музикантів різних країн до розуміння ролі мистецтва в полікультурному середовищі. Акцентовано увагу на змінах стереотипів в художній освіті і на її ролі у формуванні сучасних митців та організації концертного життя. Доведено важливість мотиваційної складової в культурно-освітньому процесі. Наголошено на змінах підходів до подібної практики, обумовлених воєнним станом в Україні. Виявлено роль міжкультурної комунікації у просторі сьогодення. Описано специфіку організації творчого та культурного процесу українського митця в контексті сучасних реалій; доведено думку про те, що його подальша успішна художня діяльність обов'язково пов'язується зі здобуттям більш високого рівня спеціальної освіти, на обрання якої впливає виключно мотиваційний чинник. Обґрунтовано умови щодо: подальшого пошуку нових форм власного художнього самовираження; використання дослідницького пошуку в концертній практиці; широкого застосування просвітницького елементу у власній культурній діяльності; покращення сприймання широкою публікою музичних творів. Доведено доцільність застосування виявлених нових форм позиціонування українського музиканта у сучасному культурному просторі на прикладі організаційно-культурної діяльності трьох учасників-випускників Львівської музичної академії ім. М. Лисенка (О. Мацелюх, І. Козачук, І. Мацелюх), які брали участь у традиційному III Міжнародному фестивалі органної музики «Musica viva Organum» (м. Рівне, серпень, 2020). Наголошено на необхідності використання кращого досвіду формування митців у провідних закладах Європи — Польщі, України, Молдови.

Ключові слова: фестиваль органної музики, музичне мистецтво, культурний простір, художня освіта, міжкультурна комунікація, виконавці, мотивація.

Постановка проблеми... Чимало років орієнтована на західноєвропейську систему організації культурного життя українська культурна практика також намагається сповідувати цей принцип. Свідченням чого є ті ж самі параметри, що використовують українські музиканти у своїй професійній кар'єрі. Йдеться про широку культурно-освітню діяльність у власній країні, мета якої спрямовується, не зважаючи на потужний освітній художній сегмент у мережі загальноосвітньої та середньої спеціальної школи, на широку популяризацію мистецтва, чи, радше б сказати, художньої діяльності шляхом проведення різних видів занять переважно у цій ланці, позаяк саме там закладаються основи майбутнього сприйняття культури у широкому сенсі цього слова. Тож спілкування з безпосередніми носіями цієї практики має надзвичайно корисний вплив на дітей. Саме таким чином готується майбутня аудиторія для сприйняття якісних культурних програм. Хоча останнім часом подібну систему організації навчання і, відповідно, фестивально-концертного руху культивують найбільш помітні представники мистецьких шкіл світу, а не лише митці Західної Європи, приєднується до цього і Україна, свідченням чого є й різноманітні майстер-класи, проведені провідними майстрами мистецтв світу, у яких беруть активну участь і вітчизняні музиканти. Підтверджує цю тезу і участь українських митців у якості організаторів різноманітних фестивальних програм, причому часто й за межами України. Свідченням цього є не лише їх адаптованість у світовий культурний процес, а й високий рейтинг у цьому просторі, адже, одна справа — брати участь у демонстрації власних здобутків на будь-якому заході, і зовсім інша, — виступати в якості організатора подібних художніх імпрез у чужій країні, мистецтвознавці в особі фахових критиків якої мають усталені стереотипи на сприйняття творчості конкретного національного композитора. Однак, на відміну від своїх іноземних колег, українські майстри мистецтв, зважаючи на специфіку розгортання вітчизняної культурної практики, матеріально-технічний стан країни, організаційно-культурні аспекти фестивальної чи конкурсної системи в ній, змушені опановувати й безліч інших, потрібних їм для просування власного

культурного продукту навичок, що й вирізняє українських митців від їх іноземних колег. Це можна стверджувати не лише стосовно музичного, але й образотворчого, театрального, вокально-хорового аспектів, де подібні сегменти активно використовуються і приносять відчутний результат. Утім це має й свої переваги, оскільки такий виконавець набуває чимало специфічних компетентностей, що допомагають йому краще позиціонувати себе у просторі сучасної художньої практики загалом.

Це помітно й на освітній їх складовій, коли, здобувши ґрунтовну освіту у, як правило, провідних національних музичних академіях України, вітчизняні музиканти, здійснивши безліч концертних турне, знову повертаються до навчання і продовжують поглиблювати професійну освітню базу у різних частинах світу, художні школи яких найбільш відповідають їх культурним уподобанням. Це, у свою чергу, свідчить й про суттєві зміни в освітній системі, принаймні тій її складовій, на яку орієнтуються ці особистості, адже саме в них наявна потужна мотиваційна складова і в майбутній спеціалізованій художній освіті їм потрібен не стільки повний курс освітньо-професійної програми переважно II (магістерського) рівня обраної спеціальності, скільки окремі її сегменти, пов'язані з опануванням конкретними «технологіями»: голосоведенням, звуковою гамою, певними прийомами звуковидобування чи художньою стилістикою «висловлення» конкретних яскравих локальних спільнот, чия музика наявна в їх репертуарі, тобто всього того, чого їм бракує для більш глибокої інтерпретації власних художніх програм, скомпонованих із творів самобутніх національних композиторів будь-якого історичного періоду і континенту. Це стосується й здобуття ними певного слухового досвіду чи опанування новими формами спілкування, спрямованого на виявлення ментальних ознак, святково-обрядового комплексу та безлічі інших аспектів, що дозволяють пізнати єство того митця, творчість якого має стати основою для розширення власного концертного репертуару. Не дарма нині формується навіть відповідний рейтинг виконавців, які найкраще інтерпретують творчість конкретного національного композитора. Відтак їх освіта й має базуватися в

основному на неформальній (хоча цілком логічним було б визначити її як юридично не оформленій, тобто не підтвердженій поки що законодавчо, хоча її роль у вищенаведеному процесі є непересічною) її складовій. Одним словом, вищенаведене передбачає поглиблений розгляд системи організації фестивального руху, проведеного в регіонах України та виявлення на цій підставі загальносвітових тенденцій, характерних сучасній культурній практиці загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Зазначена проблема є предметом різноаспектного аналізу науковців, позаяк стосується не лише питань функціонування мистецтва у сучасному соціокультурному середовищі, а й форм його сприйняття, специфіки підготовки фахівця художнього спрямування, форм організації художньої освіти. У зв'язку з цим відзначимо класичну роботу французького науковця другої пол. ХХ ст. А. Моля, мета якої, крізь призму інформаційно-кібернетичних ідей, підійти до аналізу західної культури як певної системи, спрогнозувати подальший розвиток культурного процесу, виявити можливі види культурної творчості (2008). Серед дослідників, які мають на меті з'ясування нових форм функціонування художнього твору та розширення виразних засобів художника згадаємо І. Антіпіну (2019), дослідження якої виявляє специфіку застосування перформансу у творчості українських композиторів, його роль у сприйнятті художнього твору. До цього ряду можна віднести і чимало науково-практичних конференцій, проведених у вищій школі України (НАКККиМ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, ХДАК, КНУКиМ, Київський університет імені Б. Грінченка, Інститут культурології НАМУ, РДГУ тощо), науково-педагогічний корпус яких проблемі функціонування сучасного мистецтва і його носіїв також приділяє достатньо уваги. Важливим інформаційним джерелом у підготовці цього дослідження стали матеріали, втілені у Програмі згаданого вище фестивалю, прес-релізі його виконавців (2020), а також безпосереднє спілкування одного з авторів статті з учасниками цього заходу (2020), як і управлінцями філармонії (2021), які надають йому більшої достовірності й конкретики. Сюди віднесемо і рецензію

одного з авторів на аналогічний міжнародний фестивальний форум (2022), матеріали якої дозволяють виявити еволюцію підходів до організації подібних уявлень. Утім, зазначена проблематика є інформаційно невичерпною.

Мета статті полягає у виявленні нових форм позиціонування українського музиканта у сучасному культурному просторі, обумовленому безліччю соціальних викликів, а надто — міжкультурних контактах. Дослідження означеної проблеми потребувало вирішення таких **завдань**:

- 1) виявити роль фестивального руху в контексті зміни культурної ситуації в країні;
- 2) з'ясувати причини здобуття більш високого рівня художньої освіти українськими музикантами в процесі здійснення власних концертних турне;
- 3) уточнити роль публіки в процесі творення конкретного культурного продукту, позаяк концертна діяльність виступає в нинішніх умовах важливим сегментом опанування міжкультурним досвідом.

Виклад основного матеріалу дослідження... У статті пропонується розглянути нові форми позиціонування українського музиканта у сучасному культурному просторі на прикладі творчості львівських музикантів-учасників III Міжнародного фестивалю органної музики «MUSICA VIVA ORGANUM», проведеного наприкінці серпня 2020 року у м. Рівне (Україна), а згодом продовженого у січні-лютому 2022 року під новою назвою — «Органний собор». Не лише професійний досвід, а й життєві обставини, глобалізація та її складова — інформатизація, широкі міжкультурні контакти змушують українського художника у широкому сенсі цього слова опановувати не характерні для нього види діяльності, зокрема основи менеджменту та маркетингу, PR-технологій, виконувати функції організатора численних імпрез, активно позиціонувати себе у культурному просторі з метою ознайомлення публіки з власною художньою системою, а часто й брати участь у заходах, спрямованих на підвищення рівня духовної культури цієї аудиторії. Лише таким чином можливим стає формування належного художнього смаку відвідувачів концертних, виставкових зал, театрів або інших форм (місць)

репрезентації художнього продукту автора, а згодом і розширення цієї потенційної аудиторії. Натомість, саме таким шляхом чимало років йдуть західноєвропейські виконавці (хоча це уточнення можна віднести і до значної частини інших закордонних виконавців), починаючи свою кар'єру на професійній сцені з просвітницьких кроків у школах, коледжах, екранах чи сторінках ЗМІ, стаючи важливою ланкою загальної системи формування духовної культури населення. Одним словом, із спілкування з дитячою чи молодіжною аудиторією, відволікаючи її від бездумного проведення часу за комп'ютером і поступово формуючи їй новий ціннісний ряд. Вона згодом має стати потенційним відвідувачем їх концертних програм чи інших форм презентації культурного продукту. Саме там, на початковому етапі зародження духовності, вони розкривають глибину і багатство художнього світу, прищеплюють молоді розуміння складної стилістики художніх напрямів та формотворення, ведуть широку популяризаторську діяльність, спрямовану на усвідомлення й розуміння основ мистецтва та його національної складової, а згодом й високого смаку, глибокої орієнтації у сучасній художній практиці, яка постійно розширює власні межі, заглиблюючись у форму чи мову висловлювання. Вони формують усвідомлення того, що класика — це не лише культурна спадщина XV або XIX ст., а й оригінальна сучасна художня практика, втілена в експериментальній симфонічній або хоровій музиці в найрізноманітніших її формах, від симфоджазу, фольк-року або численних івент-презентацій (2019) із широким застосуванням комп'ютера, Інтернету, перформансів, театру та безлічі того, що виходить за межі лише поп-музики, якою перенасичений вітчизняний культурний ринок з його одноманітністю форм і засобів виразності. Вона передбачає ґрунтовну художню підготовку, спираючись на сучасну інтелектуальну чи класичну літературу, східну філософію чи психологію, античні трактати, святково-обрядовий комплекс чи теологію. Цей культурний ряд розширюється з кожним новим та оригінальним типом мислення художника, що з'являється на авансцені історії та пропонує свій погляд на мистецтво чи його локальний контент, наявність якого дає йому

можливість позиціонувати себе у нових формах, поступово розширюючи їх межі.

Найбільш яскравою особистістю в контексті цієї імпрези є Олена Мацелюх (орган) — відома оригінальними концертними програмами не лише в Україні, а й у Швейцарії, Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Чехії, Данії та США, яка є однією з найяскравіших інтерпретаторів органної творчості І.-С. Баха у Східній Європі. Це помітно виділяє її серед інших виконавців та піднімає рейтинг названого фестивалю, адже «спеціалізовані» «Бахівські» форуми, проведені в європейських країнах Брно (Чехія), Вроцлаві (Польща), Єрусалимі, або «Музика у Старому Кракові» з високим міжнародним культурним реноме, в яких вона бере участь або «відкриває» ці престижні музичні зібрання, підтверджують її статус саме як професіонала-інтерпретатора західноєвропейської музики кінця XVII – середини XVIII ст., призначеної для виконання, насамперед, у католицьких храмах, що передбачає вивчення глибокої джерельної бази, а отже — знання епохи, різноманітності творів, їх складових, особливостей їх підготовки, форм інтерпретації і ще безлічі того, що включає у себе поняття «професіоналізм».

Водночас економічні обставини змушують українського музиканта (і це характерно представникам усіх художніх професій) одночасно виконувати кілька завдань, реалізуючи їх у різних сферах та формах, наприклад, бути солісткою двох філармонічних структур (Львівської та Рівненської), Будинку органної й камерної музики у Львові, а також працювати в інших, уже й не зовсім «музичних» закладах. Хоча, з іншого боку, це дає деякі переваги, оскільки дозволяє такій особистості швидше адаптуватися до різних обставин, творчо використовувати накопичений практичний досвід із різних сфер, бути готовою до ситуації, що постійно змінюється.

Характерною особливістю сучасних українських музикантів, чи представників творчих професій взагалі, як уже зазначалося, є їхнє запозичення принципів музичних інструментальних шкіл Європи поєднувати активну виконавську діяльність з науково-дослідною. Такий творчий «тандем» має

чимало переваг, зокрема виконавець глибше занурюється в культурну атмосферу країни, що є предметом його наукового інтересу, тобто вивчає музичну спадщину та інші аналогічні компоненти, притаманні країні його наукового інтересу; розширюються міжкультурні контакти музикантів, форми та засоби популяризації культурної спадщини. Тому О. Мацелюх активно займається й науково-дослідною діяльністю у Львівському музеї історії релігії, обіймаючи посаду старшого наукового співробітника музично-просвітницького відділу, адже саме там концентрується значний пласт необхідної їй джерельної бази, власне духовної музики, призначеної для виконання в храмі. У цьому плані її науково-мистецька діяльність реалізується в досить конкретному напрямі – підготовці дисертації «Сакральне та профанне в органній творчості композиторів України та Чехії», що, в принципі, відображає її загальний предмет творчого (наукового та музичного) інтересу та робить її концертні виступи глибокими, надаючи відповідний шарм інтерпретації творів І.-С. Баха. Якщо до цього додати й широку просвітницьку діяльність у музеї серед різних, переважно молодих груп відвідувачів, то портрет обраного для аналізу художника (музиканта) буде досить типовим як для західноєвропейської культурної практики загалом.

Розуміючи важливість підвищення духовної культури відвідувачів та ефективності популяризації органних композицій, в її активі є кілька компакт-дисків, зокрема: *Benedictus* (Благословенний), *Amazing Grace* (Неймовірна благодать), а також авторських *CD* ще одного її колеги з львівського музичного оточення — Б. Котюка — «*Reflections*» та «*Mood and Spirits*», «*Way to Heaven*», твори якого вона виконує і який позиціонується нині у музичній спільноті України як національний музикант із безліччю стилістично оригінальних опусів. У її творчому активі є і спільний *CD* із виконавцем на унікальному народному інструменті — флейті Пана мультиінструменталістом І. Мацелюхом «*Syrinx*» (2020), твори якого не лише поглиблюють її художній світогляд та дають уявлення про сучасний простір вітчизняної музичної культури, а й популяризують світову художню спадщину. В її репертуарі також понад 20

сольних програм із широким сальдо художнього виміру.

Безперечно, що кожен творчий етап сучасного художника (хоча подібна практика зберігалася в Європі в різні історичні періоди), вимагає і відповідної освітньої «підтримки», щоб опанувати нові, швидше за все, технічні методики, або отримати необхідну для подальшого позиціонування у культурному просторі кваліфікацію (2020). У зв'язку з цим навчання та здобуття II освітньо-кваліфікаційного ступеня «Магістр із кваліфікацією «клавесініст-виконавець» в Інституті мистецтв Київського університету ім. Б. Грінченка (2014-2017 рр.), як і подальше навчання на педагогічному факультеті Університету Палацького в Оломоуці за програмою докторських досліджень (Чехія, 2017-2020 роки) та захист дисертації у 2021 році стали логічним підтвердженням цієї тези. До вищезазначеного слід додати вже сформований організаційно-культурний досвід, утілений в участі її як артистичного директора двох (VI та VII) міжнародних фестивалів органної музики «Діапазон», які з успіхом пройшли у Львівському Будинку органної та камерної музики (2016-2017 роки), тоді як безпосередньо у Львівській філармонії вона є засновником та арт-директором п'яти Міжнародних фестивалів, проведених у літній час «*Pizzicato e Cantabile*» і двох «зимових» бахівських фестивалів «*Bach Contemporary International*», позиціонуючи Львів як центр шанування західноєвропейського генія (2020).

Вона — продюсер і співорганізатор двох міжнародних фестивалів органної музики у м. Рівному — «*Musica viva Organum*» («Жива музика органу») та «*Festival Organ Cathedral*» («Органний собор»), а також засновник Міжнародного фестивалю «*Lucesk Organum*» («Світло Луцького Органу», 2019 рік). Кілька років вона залишається співорганізатором Міжнародних органних фестивалів й у Чернівцях (2020).

Ще однією учасницею цього львівського тріо фестивалю є Ірина Козачук (фортепіано), творче коріння якої пов'язане із Західним Поліссям. Саме тут у 1976 році розпочалася її співпраця з камерним оркестром Рівненської обласної філармонії на чолі з народним артистом України Б. Депо, де вона виконала II фортепіанний концерт народного артиста СРСР М. Ракова під керівництвом

автора у містах Дубно та Рівному. Основи її творчості також несуть значний освітній сегмент.

Як і майже кожен музикант, вона співпрацює з представниками різних мистецьких уподобань, заземлюючи наш аналіз у контексті фестивалю, що розглядається, у Рівненську область: М. Іваніва, Тріо «МІО». Серед її колег-партнерів І. Козачук, О. Кузьмінчук, Я. Кульчинський, Т. Денисюк, С. Жуковська, О. Кучерук, В. Войналович, Н.-М. Фарина, Б. Косопуд, І. Криворученко, Л. Лінчук, М. Швидків, Л. Гурова, М. Бобрик, Л. Репета, етно-група «Дуліби», Ю. Стасюк та ін., кожен з яких надає їй свій ракурс бачення художнього твору та надихає до максимального «вживання» у спільно виконувану програму. Вона є учасником звітних концертів Рівненської області на сцені Палацу «Україна» у м. Києві. В її активі безліч записів на радіо, телебаченні та *CD* із різними виконавцями (2020).

До складу львівської групи музикантів входить й Ігор Мацелюх, — не менш яскрава та оригінальна особистість у сучасній вітчизняній виконавській практиці, у репертуарі якого твори на одному з найдавніших музичних інструментів — флейті Пана. До речі, після здобуття освіти у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (1996 рік), він продовжує досліджувати її новий вимір у Кишинівській академії музики, театру та образотворчого мистецтва (республіка Молдова). Саме там значну увагу приділяють регіональній музичній стилістиці, зокрема надзвичайно колористичній народній музиці та інструментарію циган, румун й інших художньо-різноманітних етнічних груп, що проживають на території європейських Карпат.

Як і кожна помітна у сфері професійної художньої діяльності особистість, він є автором власних музичних творів. У цьому плані виконання такої композиції автором є чи не найкращим варіантом демонстрації музики, адже ніхто, крім її творця, не може так глибоко відтворити зміст партитури, акцентувати увагу на тих аспектах, які не часто помічає інший виконавець.

Маючи значний концертний досвід, зокрема й спілкування з різними

художніми структурами та музикантами, він також, спираючись на західноєвропейську організаційно-культурну практику, є ініціатором та організатором циклів концертів «Румунська музика», «Класичні медитації», «Від флейти Пана до органу», «Романтичні голоси», у яких ця яскрава гама розкривається повною мірою. Його репертуар сформований з відомих класичних творів народної музики, авторських композицій та власних аранжувань, з якими він успішно концертує країнами Європи та Америки, популяризуючи народний інструментарій, його носіїв та готуючи публіку до сприйняття художньої мови етнічної музики.

Інакше кажучи, практично кожен сучасний, помітний на культурному видноколі український музикант, незалежно від спрямування його спеціалізації чи художньої активності, є адаптованим до європейського культурного простору, сповідуючи його закономірності та принципи організації, відгукуючись на всі його виклики, а тому є повноправним учасником цього художнього процесу. Тому він і сприймається мистецькою спільнотою у будь-якій країні, незважаючи на мовні чи ідеологічні перепони, оскільки загальні принципи функціонування світового культурного середовища майже завжди ідентичні. Це означає, що й сучасна мережа художньої освіти повинна відповідати цим викликам, функціонуючи у загальній системі, «виклик-відгук», теоретично обґрунтованої західноєвропейським філософом А. Тойнбі (2016), тобто готувати виконавців і до популяризаторської діяльності. Лише за таких обставин можуть відкритися глибини творчості, розуміння стилістики, міфу, сутності художнього вираження, а таке поняття, як мультикультуралізм стане основою подальшого творчого спілкування. Тоді залучена до цього процесу молодь, що сприймає сучасний світ виключно крізь ігровий сегмент, зрозуміє сутність та необхідність навчання у новій українській школі чи вищому навчальному закладі на будь-якій його освітній програмі чи спеціальності. Саме тоді відбудеться справді творчий контакт у системі «комунікатор-реципієнт», який принесе задоволення обом сторонам та перетворить відвідування концертних чи виставкових зал, театрів та інших форм репрезентації мистецтва

на свято духовності, стимулюватиме суттєві зміни і в освітньому просторі.

Втім, і ця школа, і ці вищі навчальні заклади мають бути готовими до зустрічі з такою молоддю, її потребами, запитами, ціннісними орієнтаціями, або, обмежуючи перелік альтернатив, — інакшістю. Все це потребує значної інтелектуальної праці, нового культурного контенту. Над освітньо-професійними програмами, методичним забезпеченням навчального процесу та його технологічною складовою, втіленими вже у зовсім інших організаційних формах, наявним культурним середовищем із глибоким інтелектом учасників та їх запитів.

Може саме тому іноземні інструменталісти, принаймні значна їх частина, що відвідали з гастрольними програмами м. Рівне протягом останніх п'яти років, художньо розфарбувавши регіональний культурний простір (3), незалежно від виду художньої творчості, в якому відбувається їх спеціалізація або виконавська практика, через 10-15 або навіть 25 років знову повертаються до спеціальної освіти, яку фрагментарно здобувають у різних країнах на різних освітньо-кваліфікаційних програмах, маючи вже значний, або хоча б такий, що виходить за межі віку типового українського чи європейського середньостатистичного студента, художнього навчального закладу, віковий ценз. Однак їх перевагою в цьому процесі є потужна мотиваційна складова, що визначає, мабуть, усе в професійному житті людини і робить подальший процес навчання осмисленим, а отже — ефективним. Тому в них не виникає особливих проблем із вивченням іноземної мови чи звичаїв країни майбутнього навчання, спілкування, форм творчості, або її місцевої репрезентації. Це переконливо підтверджує поки що невелика, але реальна група навіть місцевої художньої інтелігенції, яка долучається до цього європейського (тільки в сенсі іншого — він може бути і в Азії чи США) простору через виставкову діяльність, виконання окремих мистецьких замовлень чи стажування. Усе це свідчить про цікавий феномен: художня освіта знову, але вже на іншому технологічному рівні, повертається до своєї первісної «спеціалізації», як це було ще у XIII-XVII ст., коли Париж був центром художньої освіти, а Рим чи Болонья відповідно,

архітектурного, образотворчого або музичного вектора. Щось подібне на той час відбувалося і у сфері юридичних наук чи математики в інших культурних центрах Європи. Відомі згодом особи отримували «мозаїчну» (2022) освіту у Франції чи Італії, Німеччині, чи Польщі. Причому їхнє навчання відбувалося не в традиційних формах лекційно-практичних занять, а через споглядання, спілкування з майстрами найвищого класу, прилучення до античної культурної спадщини або творчих досягнень країни свого перебування. За таким принципом працюють і сьогодні Академії мистецтв у Кракові та Загребі, Національна Академія образотворчого мистецтва та архітектури у Києві та асистентура-стажування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ) чи Національної музичної академії імені М. Лисенка у Львові, які діють в обхід політико-ідеологічних стереотипів, що в даному випадку виконують функції прокрустового ложа у мистецтві. Принцип організації системи здобуття художньої інформації та організаційно-культурного досвіду залишається завжди тотожним. Тоді зникає потреба в наявності численних форм контролю: звичайних чи електронних журналів, перевірок викладачів чи представників деканату, що не сприяє акумуляції інформації, її ретельному добору, засвоєнню й продукуванню вже нової, яскравої культурної синергії, яка втілюється у вже якісно іншу художню форму.

Усе вищесказане має сформувати і новий тип педагога, своєрідного художника-філософа, який у культурній практиці держави ще з часів Київської Русі мислився як той, хто здатний навчити, а не лише людину з відповідними дипломами та безліччю почесних нагород. Це має призвести і до формування яскравих художніх шкіл, які очолюватимуть ті, хто знає, чого він хоче і що може запропонувати. Головне, щоб вони могли цим ефективно розпорядитися. Отже, все відбуватиметься за принципом, який сформулював понад двісті років тому національний філософ Г. Сковорода коли складне стане не потрібним, а потрібне — не складним. Напевно, так і має формуватись сучасний освітній процес!

Хоча ситуація в культурній сфері під час воєнного стану в Україні

докорінно змінилася навіть у тих регіонах, що залишалися поза межами впливу активних бойових дій, концертна практика з різним сальдо розголосу на цих теренах продовжується й надалі, несучи на собі відбиток цих трансформаційних змін. Відроджується та активізується вона й в інших регіонах світу, у ній беруть участь українські музиканти, що засвідчує поступове налагодження виступів українських митців у країнах Європи.

Поза сумнівом, неочікуваний у такому обсязі сплеск мотиваційного чинника і базований на ньому патріотичний сегмент, що швидко змінив свідомість українського народу, потужна підтримка багатьох країн світу, що сформувалася під час воєнного стану, які, здавалося б, мали до України лише дотичне відношення і не знаходилися в числі її духовних пріоритетів, засвідчує, що по її завершенні відбудеться не лише еволюція у формуванні нового ціннісного ряду у міждержавних відносинах, політичний та ідеологічний перерозподіл у культурних уподобаннях світової спільноти, а зміняться й самі параметри цих міждержавних контактів, позаяк агресія Росії продемонструвала абсурдність самої ідеї *військового* протистояння, адже світове співтовариство, у разі незгоди з напрямками політики чи експансією будь-якої держави у ставленні до іншої, виробило безліч форм впливу на всі можливі пріоритети її розвитку, залишаючи найцінніше — життя людини. Тож можна передбачити, що по війні трансформується й форма культурного й будь-якого іншого співробітництва між континентами. Україна, як і безліч інших держав, що поділяють загальнолюдські цінності, розгорне нову систему власного концертного життя, в основі якого буде лежати цей загальносвітовий культурний код. Відповідно, зміняться і його складові, зокрема й зміст художньої освіти, в основу якої має бути покладено вищенаведене, адже людська спільнота, незалежно від мови спілкування, кольору шкіри та інших ідентифікаційних національних ознак сповідує в принципі тотожні цінності.

Повертаючись до предмету нашого аналізу, слід зазначити, що нинішня зміна керівництва галуззю культури в регіоні, як і інших регіонах України загалом, зумовлена зростанням суспільної свідомості, ролі територіальних

громад у конкретних локаціях, перерозподілом культурних пріоритетів в областях та іншими аналогічними сегментами (2022), зокрема й появою значної кількості внутрішньо переміщених фахівців, викликаних агресією Росії, тимчасовим перебуванням українців за кордоном і ознайомлення з тамтешнім досвідом, сприятиме не лише актуалізації регіонального (світового) культурного надбання, але й збагаченням його новими сегментами, якими володіють носії уже нової культурної реальності. Йдеться, локалізуючи розгляд даного питання, й про реалізацію, зокрема, сучасної концепції методичної служби Рівненської області, до розробки якої причетні автори цієї розвідки (2022) і поширення її основних параметрів на інші аналогічні Центри країни (Миколаївську, Волинську, Івано-Франківську обл.), зміни в пріоритетах роботи обласної філармонії з акцентом на концертно-просвітницький аспект й поглиблення нею міжнародного співробітництва, про що свідчать інтерв'ю одного з авторів цієї статті з її керівником (2022), а саме — налагодження тісних творчих контактів із провідними національними музичними академіями України (Львова, Києва, Одеси, Донецька), що мають багаторічні відносини з низкою іноземних художніх структур Китаю, Індії, Японії, Ізраїлю та інших країн Далекого Сходу на предмет подальшої співпраці. Про це свідчить й укладання Угод про науково-творче співробітництво згаданої концертної структури (філармонії) з гуманітарним університетом в особі його кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства з метою наукового забезпечення цього міжкультурного діалогу, як і створення специфічного освітнього консорціуму з провідних закладів вищої освіти напряму 02 «Культура і мистецтво» авторами цієї статті, мета якого — пошук оптимальних форм позиціонування вищої спеціальної освіти у сучасному культурному просторі (2021). Це можна стверджувати і стосовно запрошення до викладання на Освітньо-професійній програмі II (магістерського) рівня спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» згаданого університету доктора педагогічних наук, проф. Р. Мушкету з країни ЄС (Польща), залучення іноземних науковців до участі у редколегіях наукових

збірників університету чи аналогічних закордонних збірників рівненських науковців, зокрема й авторів цієї статті, як і постійну участь дослідників країн ЄС (Німеччина, Польща, Болгарія) та США, Японії, Кореї, Китаю, Азербайджану, Іспанії у міжнародних науково-практичних конференціях культурологічної проблематики, що майже 20 років організовуються згаданою вище кафедрою і суттєво розширюють культурний простір сьогодення. Та й успадкування фестивальної практики держав католицького світу, де органна музика, серед іншого, традиційно виконує й важливу роль у забезпеченні порядку церковної служби, є важливим напрямом подальшої організації культурного життя не лише в Україні. На часі й популяризація органного мистецтва в сучасній його композиторській персоніфікованій інтерпретації, зокрема й розширення зв'язків із традиційно «органными» країнами, якими є Чехія, Канада, Ізраїль, США, що також, сподіваємося, продовжиться у новий час.

Висновки.

1. Проведений аналіз культурної ситуації в регіоні, виявлений кризь призму організації фестивального руху, засвідчив, що фестивальна практика, зокрема й орієнтована на різні види професійного мистецтва, є важливим чинником не лише зміни освітнього рівня вітчизняних музикантів, пошуку ними таких форм художньої освіти, які б повною мірою відповідали їх фаховим уподобанням, розширювали технологічну складову творчості, але й покращує культурну ситуацію в регіонах країни загалом, оскільки широка міжкультурна комунікація виконавців під час їх проведення допомагає у самовизначенні вітчизняних митців, розширює точки дотику зі світовим культурним досвідом.

2. Агресія Росії суттєво змістила і загострила духовні акценти й в основного споживача культурного продукту — публіки, яка також у переважній своїй більшості набула інших характеристик і в мистецтві бачить не лише основний засіб релаксації, духовного зростання, але й широкої міжкультурної комунікації, за допомогою якої можливе швидке успадкування досвіду інокультурного середовища і перенесення кращих та адаптованих під нову

реальність його форм у соціальний простір своєї країни. Тим більше, що агресія Росії підтвердила високе реноме України, її здатність до консолідації, усунення штучних перепон у міждержавних стосунках.

3. Мистецтво в нинішніх умовах стає важливим чинником успадкування інокультурного досвіду, так важливого Україні для реалізації її євро інтеграційних та євроатлантичних намірів. Тож усе це має бути враховано у подальшій культурній діяльності по усій її управлінській вертикалі як в Україні, так і вже ідеологічно оновленому світовому співтоваристві.

Подальше дослідження цієї проблеми базуватиметься на безпосередньому аналізі результатів окресленого вище міжкультурного співробітництва та виявленні структурних змін у сприйнятті як класичної, так і сучасної музики.

Список використаної літератури

1. Антіпіна, І. О., 2019. Хоровий перформанс як новий напрям у сучасному культурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 33, сс.60–66.
2. Виткалов, В. Г. та Виткалов, С. В., 2022. Галузь культури в умовах експерименту: теоретичні нотатки до Програми регіональної трансформації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 41, сс.36–42.
3. Виткалов, С., 2020. *Інтерв'ю С. Виткалова з О. Мацелюх* [інтерв'ю]. Приватний архів С. Виткалова.
4. Виткалов, С., 2021. *Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету: монографічно-довідкове видання*. Рівне: А. Брегін.
5. Виткалов, С., 2021–2022. *Інтерв'ю С. Виткалова з Е. Стеценко* [інтерв'ю]. Приватний архів С. Виткалова.
6. Концертні біографії учасників III міжнародного фестивалю органної музики в м. Рівне: О. Мацелюх, І. Козачук, І. Мацелюх, 2020. *Прес-реліз учасників*.
7. Моль, А., 2008. *Социодинамика культуры*. 3-ое. изд. Перевод с французского Б. В. Бирюкова. Москва: Издательство «ЛКИ».
8. Тойнби, А., 2016. Вызов-и-Ответ, [online]. Режим доступа: <http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html> [дата обращения: 12.03.2022].
9. Vytalov, S., Smyrna, L., Petrova, I., Skoryk, A. and Goncharova, O., 2022. The image of the other in the cultural practices of the modernity. *Filosodiya-Philosophy Journal*, 31(1), pp.19–29.

References

1. Antipina, I. O., 2019. Khorovyi performans yak novyi napriam u suchasnomu kulturnomu prostori [Choral performance as a new direction in the modern cultural space]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 33, pp.60–66.
2. Vytalov, V. H. and Vytalov, S. V., 2022. Haluz kultury v umovakh eksperymentu: teoretychni notatky do Prohramy rehionalnoi transformatsii [The field of culture in experimental conditions: theoretical notes on the Regional Transformation Program]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 41, pp.36–42.
3. Vytalov, S., 2020. *Interview of S. Vytalov with O. Matselyukh* [interview]. Private

archive of S. Vytkaľov.

4. Vytkaľov, S., 2021. *Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs: kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii i muzeiezhnavstva Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu: monohrafichno-dovidkove vydannia* [Higher cultural education in Ukraine: regional discourse: through the prism of the activities of the Department of Event Industry, Cultural Studies and Museum Studies of the Rivne State Humanitarian University: monographic and reference edition]. Rivne: A. Brehin.

5. Vytkaľov, S., 2021–2022. *Interview of S. Vytkaľov with E. Stetsenko*, [interview] Private archive of S. Vytkaľov.

6. Kontsertni biohrafii uchasnykiv III mizhnarodnoho festyvaliu orhannoi muzyky v m. Rivne: O. Matseliukh, I. Kozachuk, I. Matseliukh [Concert biographies of the participants of the 3rd International Festival of Organ Music in Rivne: O. Matselyukh, I. Kozachuk, I. Matselyukh], 2020. *Pres-reliz uchasnykiv*.

7. Mol', A., 2008. *Sotsiodinamika kul'tury* [Sociodynamics of culture]. 3rd. ed. Translated from French by B. V. Biryukov. Moskva: Izdatel'stvo «LKI».

8. Toinbi, A., 2016. *Vyzov-i-Otvet*, [online]. Available at: <http://pryahi.indeep.ru/history/toinby_02.html> [accessed: 12 March 2022].

9. Vytkaľov, S., Smyrna, L., Petrova, I., Skoryk, A. and Goncharova, O., 2022. The image of the other in the cultural practices of the modernity. *Filosodiya-Philosophy Journal*, 31(1), pp.19–29.

SERHIY VYTKALOV

ORCID iD: 0000-0001-5345-1364

*Doctor of Cultural Studies, Professor at the Department of Event Industry,
Cultural and Museum Studies
Rivne State Humanitarian University,
(Rivne, Ukraine)
sergiy_vsv@ukr.net*

VOLODYMYR VYTKALOV

ORCID iD: 0000-0003-0625-8822

*Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Event Industry,
Cultural and Museum Studies
Rivne State Humanitarian University,
(Rivne, Ukraine)
volodumur_vitkalov@ukr.net*

ART IN THE SPACE OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS:

EXPERIENCE OF UKRAINE

The author analyzed the state of professional activity in the artistic sphere of Ukraine. The study clarified its influence on the perception of the cultural product based on the creative and organizational and cultural characteristics of the participants of the International Festival "Musica viva Organum" (Rivne, 2020 and 2022). The commonality of approaches of musicians from different countries to understanding the role of art in a multicultural environment is proven on the basis of the conducted analysis. Attention was focused on changes in stereotypes in art education and its role in the formation of modern artists and the organization of concert life. The importance of the motivational component in the cultural and educational process has been proven. Emphasis is placed on the changes in approaches to such practices due to the state of war in Ukraine. The role of intercultural communication in today's space is revealed. The specifics of the organization of the

creative and cultural process of the Ukrainian artist in the context of modern realities are described; proving the opinion that his further successful artistic activity is necessarily connected with the acquisition of a higher level of special education, the choice of which is influenced exclusively by the motivational factor. The author also substantiated the conditions for: further search for new forms of own artistic expression; use of scientific research in concert practice; wide application of the educational element in personal cultural activities; improving the perception of musical works by the general public. The expediency of applying the identified new forms of positioning of the Ukrainian musician in the modern cultural space has been proven on the example of the organizational and cultural activities of three participants-graduates of the M. Lysenko Lviv Academy of Music (O. Matselyukh, I. Kozachuk, I. Matselyukh), who participated in the traditional 3rd International Festival of Organ Music "Musica viva Organum" (Rivne, August, 2020). The need to use the best experience in the formation of artists in the leading institutions of Europe - Poland, Ukraine, Moldova - was emphasized.

Keywords: *festival of organ music, musical art, cultural space, art education, intercultural communication, performers, motivation.*

Стаття надійшла до редакції 15.06 2022 року.

АНДРІЙ ГОРБАТЮК

ORCID iD: 0000-0002-2523-7464

аспірант кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

andrewluchanko@gmail.com

КУЛЬТУРОТВОРЧА ПЕРСПЕКТИВА ТРАНСГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Розглянуто одне з основних культуротворчих понять інформаційного суспільства, новітні технології та їхній синтез з візіями трансгуманістичних ідей. Прослідковано історію виникнення феномену штучного інтелекту та його вплив на формування не лише нової науково-технічної парадигми, а й цілого пласту культурних явищ, які створюють умови виникнення унікального соціокультурного та філософського світогляду, трансгуманізму. Знайдено морально-етичні колізії, які зумовлюють до переосмислення самої людини та її ролі в потенційному трансгуманістичному майбутньому. Виявлено, що в процесі становлення поняття штучного інтелекту було створено безліч міфів щодо його потенційного функціонування та впливу на цивілізацію. З'ясовано, що більшість міфів є лише проєкцією людських якостей на цифрові обчислювальні машини. Визначено міфотворчу роль масової культури в дослідженні штучного інтелекту. З'ясовано важливість дослідження ідей трансгуманізму як соціокультурної доктрини, яка зосереджена на розширенні людського потенціалу завдяки розвитку нових технологій, зокрема штучного інтелекту. Описано трансгуманістичні ідеї, які все частіше прирівнюються до поглядів євгеніки, а сама думка про вдосконалення людини за допомогою технологій розглядається як спроба створити ніцшеанську надлюдину. Систематизовано погляди трансгуманістів, що надало змогу дійти висновків: трансгуманізм, насамперед, обертається навколо ідеї поліпшення та розвитку не майбутнього покоління, а сучасного; для трансгуманістів важливо не так створити нову людину, як стати новою (не)людиною, тобто — змінити себе, стати чимось більшим, чимось досконалішим тут і зараз. Охарактеризовано трансгуманізм як самоконструювання нової людини, на відміну від євгеніки, яка є конструюванням людини на користь колективу або на користь правлячого прошарку. Доведено, що штучний інтелект та інші сучасні технології це важливий маркер культури в контексті руху трансгуманізму, розвитку новітніх технологій та їх взаємодії з людиною.

Ключові слова: штучний інтелект, трансгуманізм, масова культура, пбіс-конвергенція, кіборги, міфотворчість.

Постановка проблеми... Середина ХХ століття характеризується початком нової хвилі науково-технічної революції, яка дала поштовх розвитку біологічних, інформаційних та когнітивних технологій. Це, в свою чергу, трансформувало соціокультурний устрій людського суспільства та зумовило

виникнення таких філософських та культурних доктрин, як трансгуманізм. Особлива увага в ній надається застосуванню технологій з метою радикальної зміни людських ментальних та фізичних властивостей. Технології, які створювалися в XX столітті та будуть вдосконалюватися чи створюватися в XXI столітті, дозволять людям перейти на новий рівень існування та взаємодії зі світом. Зрештою, цей перехід сформує феномен транслюдини, проміжної фази між *Homo Sapiens* і «постлюдиною».

Стрімкий розвиток цифрових технологій зумовив початок нового філософського дискурсу навколо ідеї створення штучного інтелекту, який повністю здатний замінити людський, що в свою чергу може підірвати тисячолітню гегемонію людини над навколишнім світом та створити кардинально інший політичний, соціальний та культурний лад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Історико-культурний контекст руху трансгуманізму чітко сформований у працях *N. Bostrom* (2005). Трансгуманізм — це сукупний термін для позначення різноманітних технологій, які сходяться на бажанні радикального вдосконалення людини. *N. Bostrom* пропонує розглядати трансгуманізм як «... результат розвитку світського гуманізму та Просвітництва. Згідно з ним, сучасну людську природу можна покращити за допомогою прикладних наук та інших раціональних методів, які можуть зробити можливим збільшення тривалості людського здоров'я, розширення наших інтелектуальних і фізичних можливостей, а також надання нам більшого контролю над власними психічними станами і настроями» (2011, с. 55). Ці вдосконалення походять зі сфер нанотехнологій, біотехнологій, інформаційних технологій та когнітивних наук за допомогою таких інструментів, як штучний інтелект, машинна автоматизація, генна інженерія та кріогенне заморожування. Інтелектуальне ядро трансгуманізму полягає в тому, що люди перебувають у стані переходу до наступної фази розвитку людства. Радикальні технологічні втручання в тіло і розум призведуть до появи можливостей, недоступних сьогодні.

Вивченням впливу інноваційних технологій на формування нової

соціокультурної картини світу займались В. Цикін (2012, 2014) та А. Міщенко (2009). Аналізуючи ідеї трансгуманізму, В. Цикін виявив, що вони ґрунтуються на так званій *NBIC*-конвергенції, яку виявили та описали у науковому звіті «Конвергентні технології для покращення людської діяльності» *M. Roco* та *W. Bainbridge* (2002). Звіт містить описи та коментарі щодо стану науки і техніки та перспективи їх розвитку в об'єднаних галузях нанотехнологій, біотехнологій, інформаційних технологій та когнітивних наук (*NBIC*), надані основними учасниками цих галузей. На думку *M. Roco* та *W. Bainbridge* «... технології дедалі більше домінуватимуть у світі в міру зростання населення, експлуатації ресурсів і потенційних соціальних конфліктів. Тому успіх цього пріоритетного напрямку конвергентних технологій має вирішальне значення для майбутнього людства» (2002, с. 34).

Для Е. Ільєнкова технології — це частина культури, предметного тіла людської цивілізації, всього «неорганічного тіла людини» (1984, с. 117). Реальність техніки в тому, що вона похідна від людини і протистоїть їй. Об'єктивно протилежний індивідові світ духовної і матеріальної культури, світ понять науки, техніки та моральності і є матеріалізованим — реалізованим у продукті — мисленням людства (1984). Розглядаючи створення засобів виробництва як загальну передумову форм життєдіяльності та похідний результат, Е. Ільєнков вказує на складні діалектичні причинно-наслідкові зв'язки діяльності та знання. «Сьогодні виробництво знарядь праці, що розвинулося до фантастично складних машин і агрегатів, залишається, з одного боку, як і на зорі людського розвитку, загальною об'єктивною основою решти розвитку. Але, з іншого боку, воно, по суті, залежить від рівня розвитку науки, свого власного віддаленого породження, від свого власного наслідку, і залежить такою мірою, що машини можна розглядати (не перестаючи бути матеріалістом) як ... “створені людською рукою органи людського мозку...”» (1997, сс. 87-88).

Трансгуманістична картина світу, яку описують *Nick Bostrom* (2005, 2011, 2015) та *Ray Kurzweil* (1990) має своїх опонентів. Серед критиків — біоетик

Leon Kass (2005), активіст Bill McKibben (2019) і політолог Francis Fukuyama (2004). F. Fukuyama назвав трансгуманізм «найнебезпечнішою ідеєю у світі» (2004, с. 42). Небезпеки можна розділити на соціально-культурні та метафізичні. Наприклад, з точки зору соціально-культурної небезпеки, немає впевненості, що радикальні технології можуть бути рівномірно розподілені. Метафізичні небезпеки, в свою чергу, стосуються впливу трансгуманістичних технологій на питання людської ідентичності та значення. Однак обидва типи небезпек вказують на єдине занепокоєння: трансгуманісти прагнуть покласти край ері людини, якою ми її знаємо.

Однією з провідних ідей трансгуманістів є створення надінтелекту чи штучного інтелекту. Згідно концепції когнітивного розвитку дослідника J. Piaget людський інтелект є «формою адаптації, де знання конструюються кожною людиною за допомогою двох взаємодоповнюючих процесів асиміляції та акомодатії» (2001, сс. 3-4) і він проходить декілька етапів формування. Вивчаючи стадію розвитку штучного інтелекту та проводячи паралель з людським інтелектом, можна прийти до висновку, що технології штучного інтелекту знаходяться на рівні так званої сенсомоторної стадії, тобто процес розвитку залежить від вхідних даних та кількості обробленої інформації. Штучний інтелект може відтворювати почерк і мову, що не відрізняються від людських, а також розпізнавати обличчя в натовпі. Проте жодна з цих здібностей не представляє той тип штучного загального інтелекту, на який сподіваються R. Kurzweil (1990) та N. Bostrom (2005, 2011, 2015) та інші прибічники трансгуманізму. Надінтелектуальний штучний інтелект (ШІ) був би формою життя, здатною перевершити людину в усіх сферах діяльності, включаючи науку, культуру і соціальні навички. Трансгуманісти прагнуть замінити свій обмежений інтелект злиттям з постлюдським надрозумом. Однак сучасний ШІ ще далекий від того, щоб пізнавати найзагальніші речі про світ так, як це роблять люди. Важливо брати до уваги сучасні технології, а особливо їхнє потенційне використання в контексті розвитку нової картини світу — такі філософські та культурні доктрини як трансгуманізм, дають нам змогу бути

готовими до прийняття нових форм існування, методів обробки інформації та виробництва, становлення нових творчих рішень та навіть повної зміни взаємодії «людина-людина» до «людина-технологія» і «технологія-людина», оскільки це дає можливість опрацьовувати та швидко реагувати на всі зміни нашого соціокультурного та політичного життя.

Метою дослідження є вивчення культуротворчих особливостей сучасних технологій на прикладі штучного інтелекту в контексті соціокультурного руху трансгуманізму. Для реалізації визначеної мети були поставлені такі **завдання**:

- 1) виокремити провідну роль поняття штучного інтелекту в трансгуманізмі;
- 2) охарактеризувати засади трансгуманістичного руху та формування його ідей;
- 3) розкрити вплив трансгуманістичних візій на формування масової культури та досліджень в сферах новітніх технологій;
- 4) зазначити важливу роль трансгуманізму у формуванні нового морально-етичного концепту майбутнього.

Виклад основного матеріалу дослідження... За останні 40 років визначення штучного інтелекту зазнало серйозних змін: від початкового визначення штучного інтелекту в механічному обладнанні (роботи, камери, комп'ютери тощо) до моделювання, імітації та навіть мімікрії природного (людського) інтелекту.

Історія поняття штучного інтелекту починається з Дартмутського семінару 1956 року, на якому американський інформатик Джон Маккарті запропонував термін “*artificial intelligence*” і спровокував дискурс, розквіт якого припав на середину–кінець XX століття, коли наука, здавалося, остаточно розпрощалася з теологією й метафізикою і стала єдиною домінантою інтелектуального життя. Появи першого комп'ютера, теорії інформації та кібернетики породили вірогідну надію на те, що впродовж кількох десятиліть машинний інтелект зрівняється і перевершить людський, тим самим сформує

основу абсолютно нового суспільства.

Однак ці плани не були реалізовані, і доля штучного інтелекту зазнала кардинальних змін. Машина навчилася добре грати в шахи і набагато швидше за людину вирішувати завдання, для яких є закладений в програму набір даних і алгоритм пошуку, проте уподібнити комп'ютер людському інтелекту, здатному творчо вирішувати завдання, для яких ще не існує алгоритмів і не вистачає даних, не вдалося. Це пов'язано не стільки з технічними труднощами (відсутність обчислювальної потужності, недосконалість комп'ютерів), скільки з фундаментальною філософською проблемою: незважаючи на всі досягнення науки, як продукції інтелекту, як і раніше не існує більш-менш чіткого уявлення про те, що таке сам по собі «природний» інтелект, як працює мозок і протікають когнітивні процеси. А отже, немає можливості їх достовірно моделювати і емулювати технічно.

Дійсно, існуючі визначення поняття «інтелект» занадто загальні і різноманітні для створення працюючої універсальної технічної моделі. Швейцарський психолог та філософ *J. Piaget* вважає, що інтелект є функціональною єдністю пізнавальних психічних процесів, яка забезпечує адаптацію людини до умов життя за рахунок добування нових знань. Інтелект можна визначити як «прогресуючу зворотність мобільних психічних структур» або як «... стан рівноваги, до якого тяжіють всі послідовно розташовані адаптації сенсомоторного і когнітивного порядку, так само як і всі асимілятивні і аккомодуючі взаємодії організму із середовищем» (2001, с. 69).

Варто зазначити, що серед дослідників і фахівців немає єдиної думки про те, чи є інтелект унікальною властивістю саме людини, або ж це якість всіх систем, що працюють з інформацією — в останньому випадку проблема безмежно розширюється, а питання про «штучний» інтелект, як технічної імітації людського, зовсім нівелюється.

Саме фундаментальна невизначеність в цих питаннях призвела до того, що практичні питання розвитку штучного інтелекту все більше зводяться не до повноцінного уподібнення комп'ютера (програми) або робота людині, а до

автоматизації і цифровізації окремих функцій людської поведінки і міркування. Незважаючи на труднощі у створенні автономної копії людського розуму, штучний інтелект є одним з основних понять культури трансгуманізму.

Трансгуманізм — це філософський та інтелектуальний рух, який пропагує використання науки та технології для розвитку фізичних чи розумових здібностей (*Bostrom*, 2005, с. 2). Трансгуманістичні ідеї базуються на так званій *NBIC*-конвергенції (за першими літерами областей: *N* — нано; *B* — біо; *I* — інфо; *C* — когно), важливу закономірність суспільного і технологічного розвитку нашого часу, яку в 2002 році виявили *M. Roco* та *W. Bainbridge* (2002, с. 32). В рамках цих областей можуть народжуватися різні комбінації конвергованих технологій, а також соціально-культурні наслідки їхнього впливу на соціум. Сьогодні «ми живемо в умовах розвитку *NBIC*-конвергенції, тобто в умовах посилення взаємовпливу і взаємодії провідних інноваційних технологій» (Прайд та Коротаєв, 2008, с. 90).

Завдяки *NBIC*-конвергенції з'являється перспектива якісного зростання можливостей людини за рахунок її технологічного удосконалення, що може спричинити навіть початок нового етапу еволюції людини. Результат подібних трансформацій, де видозмінам піддаються всі аспекти життя людини є непередбачуваним. Єдине, в чому ми можемо бути певні, це те, що зміни стануть все більш стрімкими, досягаючи технологічної сингулярності (Цикін, 2012, сс. 187-188). Більшість людей прийме зміни і поліпшить себе за допомогою *NBIC*-технологій, можливо, з заміною частин тіла на штучні; зросте пряме втручання означених технологій у генетичний апарат людини і обмін речовин. Трансформується і розум людини, включаючи етичні системи; постане питання про межі людяності, тобто про визначення переходу до постлюдини; постлюдський розум і штучний інтелект вийдуть на рівень, який якісно перевершує рівень людини (Цикін, 2014, с. 168). Високі технології формують унікальну трансгуманістичну культуру, в якій розглядаються наступні можливості, що будуть реалізовані вже в найближчі кілька десятиліть:

- радикальне розширення фізичних та інтелектуальних можливостей

людини;

- освоєння людиною нових середовищ існування (водного середовища, інших планет і відкритого космосу, віртуальних Всесвітів);

- поява систем штучного інтелекту, що перевершують людини за своїми можливостями;

- ефективне управління кліматичними змінами і процесами в біосфері, глобальне відновлення природних екосистем;

- досягнення глобального матеріального достатку на основі розвинених нанотехнологій та інформаційних технологій;

- ревіталізація (пожвавлення, лікування та омолодження) людей, які зберігаються в наш час в стані глибокого охолодження засобами сучасної кріоніки;

- перенесення особистості людини на новий фізичний носій, наприклад, на штучну нейронну мережу, або в такий, що володіє відповідною архітектурою і обчислювальною потужністю комп'ютера.

«Фактично, ми живемо на порозі не тільки відриву свідомості людини від тіла, але і створення чистої думки, яка змінює свої носії, а отже, незалежної від них» (Міщенко, 2009, с. 26). Завдяки досягненням у сфері штучного інтелекту, ми маємо змогу реалізовувати багато трансгуманістичних проєктів вже найближчим часом. На додаток до «ремонту» або «покращення» людини, були проведені численні експерименти з метою підключення її до машин безпосередньо за допомогою думки або, конкретніше, за допомогою електричних сигналів, що надсилаються до мозку, оскільки всі наші дії контролюються ним. Директор *Tesla Motors* та *SpaceX* Ілон Маск створив нову компанію під назвою *Neurallink*, місія якої полягає у розробці імплантованих інтерфейсів мозок-машина (*brain-machine interfaces*), щоб з'єднати наші нейрони зі штучним інтелектом. Після імплантації чіп встановить бездротове з'єднання з пристроями. Завданням означеної мозок-машини є покращення людської пам'яті або можливість безпосередньої взаємодії людини з електронними пристроями в майбутньому без використання традиційних

інтерфейсів. І. Маск також згадав про можливість нейронних імплантів компанії поліпшити життя людей із пошкодженням мозку та іншими порушеннями мозку (*Hamilton, 2022*).

Завдяки синтезу штучного інтелекту та трансгуманістичних ідей з'явився новий соціокультурний феномен — «кіборг». Процес кіборгізації має на меті заміну частин організму людини з метою поліпшення, посилення її властивостей. М. Клайнс і Н. Клайн в своїй статті «Кіборги і космос» вперше вводять термін «кіборг» як «екзогенно розширений організаційний комплекс, що функціонує як інтегрована гомеостатична система» (*Clynes and Kline, 1960, ss. 29-30*). На прикладі людини, яка мандрує космічними просторами, але вимушена звертатися до функціональних можливостей механічних удосконалень, які доповнюють її тіло, автори показують трансформацію людської сутності. Технічна недосконалість біологічного виявляє картезіанське протиставлення душі і тіла, і кіборг в цьому сенсі (спроба здобути перемогу над тілом) виступає як конструкт на службі у вищих задумів людини.

Перша хвиля міфотворчості з приводу машини, що перевершує людину, а тому здатну її підпорядкувати, припала на середину ХХ століття і була пов'язана зі створенням ЕОМ (електронно-обчислювальної машини). Хоча цей страх виник ще в індустріальну еру, де технічний прогрес став ворожий людям, які звикли жити завдяки ручній праці — звідси ставлення луддитів до машинної техніки — нова хвиля подібних страхів піднімається сьогодні у зв'язку з успіхами в робототехніці, де комп'ютер виконує роль штучного мозку у робота або андроїда.

Міфологія такого роду мала свою еволюцію. Міфи першої хвилі стосувалися насамперед моделювання людського інтелекту та створення машинного надінтелекту. У центрі міфів нашого часу — створення штучної істоти, що існує та взаємодіє аналогічно людині. І вперше ця колізія постала зримо у «Термінаторі» Д. Кемерона, який перетворив розпливчасті образи роботів середини ХХ століття у вражаючий образ штучної Надлюдини, наділеної спочатку «злою», а потім «доброю» душею.

Найменше мають ілюзії щодо можливостей сучасного «штучного інтелекту» ті, хто його програмують. Нинішній програміст бачить різницю між собою, як творчою істотою, та машиною, що діє згідно з його ж програмою. «Не можна не помітити, що навіть найвитонченіша і ефективна програма, що вміло імітує людську інтелектуальну діяльність, для людини, яка розуміє механізми її роботи, втрачає всю видимість розумності» стверджував Ю. Ю. Петрунін на семінарі «Філософсько-методологічні проблеми штучного інтелекту» (2011, с. 3).

Однією з етичних проблем культури трансгуманізму може бути питання етичних обмежень у діяльності штучного інтелекту, в тих рішеннях, які здатна приймати машина, робот, комп'ютер, вбудований в іншу технічну систему. Складним є питання про здатність технічної системи під час вирішення певних позитивних завдань, наприклад, порятунку людей, брати на себе ризики прийняття рішень, відповідати за ці рішення перед людьми та іншими технічними системами, наскільки така машина (зі штучним інтелектом) буде спроможною до навчання, розвитку в етичному плані та наскільки суспільство готове взяти на себе ризики діяльності такої машини, якщо припустити, що штучний інтелект у принципі буде здатний приймати різні рішення.

Проводячи культурологічний аналіз масової культури можна виявити, що занепокоєння щодо особистості та морального статусу були центральними в питаннях постлюдини та штучного інтелекту принаймні з 1920 року, коли Карел Чапек ввів термін «робот» з чеського «*robota*» («примусова праця») для опису однойменних автоматів у своїй п'єсі *R.U.R.* (ініціалізація для «Універсальних роботів Россума»). У п'єсі роботи розглядаються як нижчі, ніж люди-раби, або, точніше, як нелюди, машини без морального статусу осіб (і, звичайно, це призводить до повстання роботів). Шоу *HBO* 2016 року «*Westworld*» є ще одним сучасним переосмисленням цієї теми. У серіалі постгуманістичні «господарі» існують виключно для задоволення людських «гостей», які відвідують однойменний тематичний парк, незалежно від того, наскільки садистськими чи збоченими можуть бути смаки цих гостей. У міру

розвитку шоу стає зрозумілим, що «ведучі» мають потенціал бути настільки ж когнітивно й емоційно розвиненими, як і їхні гості та дизайнери, оскільки їхні недоліки в цьому відношенні пов'язані виключно з їх цілеспрямованим обмеженням, програмуванням.

Трансгуманістів серйозно хвилює екзистенційна загроза, яку представляють постлюди та штучний інтелект, що не визнають морального статусу чи особистості людей. Таким чином, вони, протистоять будь-яким критеріям особистості, які включають приналежність до видів, оскільки, з огляду на це, люди не вважатимуть постлюдей особистостями та навпаки. Навіть ті, хто загалом критикує трансгуманізм, можуть побачити цінність формулювання критерію особистості, який не прив'язаний до конкретного виду.

Ретроспективно війна людей і роботів може вважатись міфом, можливість поневолення одних людей іншими за допомогою робототехніки це потенційно небезпечна перспектива. Про цю історичну діалектику у зв'язку з проблемою штучного інтелекту ще у 60-х роках минулого століття писав Е. Ільєнков. Викриваючи міф про машину-лиходія, машину-демона, машину-ворога людства, він підкреслював, що зовсім не машина сама по собі перетворює одну людину на раба, вихованого в голодній дисципліні, а іншу — на жадібного хама, що продав свою людську гідність за радощі комфорту та міщанства (2006).

Висновки.

1. У зв'язку з нещодавнім культурним і політичним підйомом трансгуманістичної ідеології та неминучістю проривів у галузях біотрансформативних та комп'ютерних технологій дуже важливо, щоб трансгуманізм сприймався серйозно, його твердження оцінювалися, а філософські, етичні та культурні питання, пов'язані з ним, були ретельно досліджені — до того, як такі міркування стануть спірними або запізнілими.

2. В сучасних культурологічних дослідженнях трансгуманістичні ідеї все частіше прирівнюються до поглядів євгеніки, а сама думка про вдосконалення людини за допомогою технологій розглядається як спроба

створити ніцшеанську надлюдину. Систематизація поглядів трансгуманістів дозволяє зробити висновок, що: трансгуманізм насамперед обертається навколо ідеї поліпшення та розвитку не майбутнього, а сучасного покоління, крім того для трансгуманістів важливим є не стільки створити нову людину, скільки стати новою (не)людиною; змінити себе, стати чимось більшим, досконалішим тут і зараз; не шукати світлого майбутнього в майбутніх поколіннях, а зробити його сьогоднішнім. У цьому сенсі трансгуманізм — це самоконструювання нової людини, на відміну від евгеніки, яка є конструюванням людини на користь колективу (правлячого прошарку). Саме тому, трансгуманістична культура набагато менше політична та менш налаштована на колективну дію. Безумовно, вона впливатиме на суспільство, його структуру, закони, розподіл ресурсів тощо, але соціальні зрушення будуть лише наслідком, а причиною виступить цілком егоїстичне бажання людей до безмежного розширення своєї індивідуальної свободи, подолання тих рамок, які накладає недосконале і смертне людське тіло.

3. Метою створення штучного інтелекту в межах культури трансгуманізму є допомога недосконалому людському інтелекту на шляху до вдосконалення. Трансгуманісти передбачають найгірші сценарії, до яких може призвести створення штучного інтелекту, такі як створення колективного суперінтелекту, моральні погляди якого можуть відрізнятися від наших, що може спричинити як еволюцію людського виду, так і його занепад.

4. Трансгуманізм — не лише утопічне бажання злиття людини та технологій, це філософська та культурна доктрина, яка намагається досягнути людину в контексті сучасності та передбачити її розвиток в контексті майбутнього, озираючись на розвиток технологій.

Перспективи подальших розвідок... У статті розглянуто одну з найважливіших концепцій трансгуманізму — штучний інтелект та його інтерпретацію в сучасній культурі. Безумовно, досягнути цей феномен в цілому, емпірично, поки неможливо, але трансгуманістичні візії щодо розвитку сучасних технологій та нашої цивілізації, розглянуті у цій статті, можуть

допомогти в подальшому дослідженні трансгуманізму та культурних трансформацій, які він передбачає.

Список використаної літератури

1. Ильенков, Э. В., 1984. *Диалектическая логика: Очерки истории и теории*. 2-ое изд. Москва: Политиздат.
2. Ильенков, Э. В., 1997. *Диалектика абстрактного и конкретного в научно-теоретическом мышлении*. Москва: Российская политическая энциклопедия.
3. Ильенков, Э., 2006. *Об идолах и идеалах*. 2-ое изд. Киев: Час-Крок.
4. Мищенко, А. В., 2009. *Ангрейд в сверхлюди*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
5. Петрунин, Ю. Ю., 2011. Искусственный интеллект как феномен современной культуры, [online]. Режим доступа: <<https://iphrrs.ru/uplfile/ai/petrinin.pdf>> [дата обращения: 13.01.2022].
6. Пиаже, Ж., 1969. *Избранные психологические труды*. Перевод с французского. Москва: Просвещение.
7. Прайд, В. и Коротаев, А. В. ред., 2008. *Новые технологии и продолжение эволюции человека? Трансгуманистический проект будущего*. Москва: Издательство «ЛКИ».
8. Цикин, В. А., 2012. *Философский дискурс феномена конвергенции супертехнологий в обществе риска*. Сумы: МакДен.
9. Цикин, В. А., 2014. *Философская интерпретация инновационного образования*. Сумы: Palmarium Academic Publishing.
10. Bostrom, N., 2005. A History of Transhumanist Thought. *Journal of Evolution and Technology*, 14, pp.1–25.
11. Bostrom, N., 2011. In Defense of Posthuman Dignity. In: G. R. Hansell and W. Grassie, ed. *H+/-: Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus, pp.55–66.
12. Bostrom, N., 2015. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. *Minds & Machines*, 25, pp.285–289.
13. Clynes, M. E. and Kline, N. S., 1960. Cyborgs and Space. *New York Times*, [online]. Available at: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>> [accessed: 11 January 2022].
14. Fukuyama, F., 2004. Transhumanism. *Foreign Policy*, 144, pp.42–43.
15. Hamilton, I. A., 2022. The story of Neuralink: Elon Musk's AI brain-chip company where he had twins with a top executive. *Insider*, [online]. Available at: <<https://www.businessinsider.com/neuralink-elon-musk-microchips-brains-ai-2021-2>> [accessed: 07 January 2022].
16. Kass, L., 2005. Reflections on Public Bioethics: A View from the Trenches. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 15(3), pp.221–250.
17. Kurzweil, R., 1990. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge, MA: MIT Press.
18. McKibben, B., 2019. *Falter: Has the Human Game Begun to Play Itself Out?* New York: Henry Holt and Co.
19. Piaget, J., 2001. *The psychology of intelligence*. New York: Routledge.
20. Roco, M. C. and Bainbridge, W. S. eds., 2002. *Converging technologies for improving human performance: nanotechnology, biotechnology, information technology and cognitive science*. NSF/DOC-sponsored report. National Science Foundation: Arlington.

References

1. Il'enkov, E. V., 1984. *Dialekticheskaya logika: Ocherki istorii i teorii* [Dialectical Logic: Essays on History and Theory]. 2nd ed. Moskva: Politizdat.
2. Il'enkov, E. V., 1997. *Dialektika abstraktnogo i konkretnogo v nauchno-teoreticheskom myshlenii* [Dialectics of abstract and concrete in scientific-theoretical thinking]. Moskva: Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya.

3. Il'enkov, E., 2006. *Ob idolakh i idealakh* [About idols and ideals]. 2nd ed. Kiev: Chas-Krok.
4. Mishchenko, A. V., 2009. *Apgreid v sverkhlyudi* [Upgrade to superhuman]. Moskva: Knizhnyi dom «LIBROKOM».
5. Petrunin, Yu. Yu., 2011. Artificial intelligence as a phenomenon of modern culture, [online]. Available at: <<https://iphras.ru/uplfile/ai/petrunin.pdf>> [accessed: 13 January 2022].
6. Piazhе, Zh., 1969. *Izbrannye psikhologicheskie trudy* [Selected psychological works]. Translated from French. Moskva: Prosveshchenie.
7. Praid, V. and Korotaev, A. V. eds., 2008. *Novye tekhnologii i prodolzhenie evolyutsii cheloveka? Transgumanisticheskii proekt budushchego* [New technologies and the continuation of human evolution? Transhumanist project of the future]. Moskva: Izdatel'stvo «LKI».
8. Tsikin, V. A., 2012. *Filosofskii diskurs fenomena konvergentsii supertekhnologii v obshchestve riska* [Philosophical discourse of the phenomenon of convergence of supertechnologies in the risk society]. Sumy: MakDen.
9. Tsikin, V. A., 2014. *Filosofskaya interpretatsiya innovatsionnogo obrazovaniya* [Philosophical interpretation of innovative education]. Sumy: Palmarium Academic Publishing.
10. Bostrom, N., 2005. A History of Transhumanist Thought. *Journal of Evolution and Technology*, 14, pp.1–25.
11. Bostrom, N., 2011. In Defense of Posthuman Dignity. In: G. R. Hansell and W. Grassie, ed. *H+/-: Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus, pp.55–66.
12. Bostrom, N., 2015. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. *Minds & Machines*, 25, pp.285–289.
13. Clynes, M. E. and Kline, N. S., 1960. Cyborgs and Space. *New York Times*, [online]. Available at: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html>> [accessed: 11 January 2022].
14. Fukuyama, F., 2004. Transhumanism. *Foreign Policy*, 144, pp.42–43.
15. Hamilton, I. A., 2022. The story of Neuralink: Elon Musk's AI brain-chip company where he had twins with a top executive. *Insider*, [online]. Available at: <<https://www.businessinsider.com/neuralink-elon-musk-microchips-brains-ai-2021-2>> [accessed: 07 January 2022].
16. Kass, L., 2005. Reflections on Public Bioethics: A View from the Trenches. *Kennedy Institute of Ethics Journal*, 15(3), pp.221–250.
17. Kurzweil, R., 1990. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge, MA: MIT Press.
18. McKibben, B., 2019. *Falter: Has the Human Game Begun to Play Itself Out?* New York: Henry Holt and Co.
19. Piaget, J., 2001. *The psychology of intelligence*. New York: Routledge.
20. Roco, M. C. and Bainbridge, W. S. eds., 2002. *Converging technologies for improving human performance: nanotechnology, biotechnology, information technology and cognitive science*. NSF/DOC-sponsored report. National Science Foundation: Arlington.

ANDRIJ HORBATYUK

ORCID iD: 0000-0002-2523-7464

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

andrewluchanko@gmail.com

CULTURAL CREATIVE PERSPECTIVE OF TRANSHUMANIST IDEAS

IN THE CONTEXT OF MODERN TECHNOLOGIES

The latest technologies and their synthesis with visions of transhumanist ideas are considered as one of the main cultural concepts of the information society. The author managed to trace the history of the emergence of the artificial intelligence phenomenon and its influence on the formation of both new scientific foundation and technical paradigm, as well as on a whole layer of cultural phenomena that create the conditions for the emergence of a unique sociocultural and philosophical outlook, transhumanism. Moral and ethical conflicts were investigated, which push to rethink the existence of the person himself and his role in a potential transhumanist future. During the formation of the concept of artificial intelligence, many myths were created regarding its potential functioning and impact on civilization. It turns out that most myths are just a projection of human qualities onto digital computing machines. The myth-making role of mass culture in the study of artificial intelligence is determined. The importance of researching the ideas of transhumanism as a sociocultural doctrine, which focuses on expanding human potential due to the development of new technologies, including artificial intelligence, is clarified. Transhumanist ideas are described, which are increasingly equated with the views of eugenics, and the very idea of human improvement through technology is seen as an attempt to create a Nietzschean superman. The views of transhumanists were systematized, which made it possible to reach conclusions: transhumanism, first of all, revolves around the idea of improvement and development not of the future generation, but of the current one; for transhumanists, it is important not so much to create a new person as to become a new (non)person, that is, to change oneself, to become something bigger, something more perfect here and now. Transhumanism is characterized as the self-construction of a new person, in contrast to eugenics, which is the construction of a person for the benefit of the collective or for the benefit of the ruling layer. It has been proven that artificial intelligence and other modern technologies are an important marker of culture in the context of the transhumanism movement, the development of the latest technologies and their interaction with humans.

Keywords: artificial intelligence, transhumanism, mass culture, nbic-convergence, cyborgs, myth-making.

Стаття надійшла до редакції 15.06.2022 року.

АРСЕНТІЙ ЗАХОДЯКІН

ORCID iD: 0000-0003-4759-7046

аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
zahod3234@gmail.com

ПРЕМ'ЄРИ І ЇХ ПРОМОЦІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПОСТОРІ

(на прикладі Концерту №2 для віолончелі з оркестром М. Скорика)

Розглянуто принцип створення масштабної промоції на прикладі прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика, а також на основі діяльності музичного продюсера і віолончеліста Олександра Пірієва. Висвітлено різні типи промоцій у стислому викладі. Визначено нові форми розповсюдження інформації завдяки можливостям соціальних мереж, які використовують широкі маси споживачів інноваційних технологій, що збільшує коло впливу промоції у соціумі. Сформульовано засади для успішної промоції на прикладах сучасних методів використання новітніх технологій. Зроблено аналіз терміну «промоція» та пояснення факторів, завдяки яким це слово доречно використовувати в сфері медіакультури. Виявлено засади успішної промоції на прикладі прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром та її символу як частини великого творчого проєкту «Три С: Скорик-Станкович-Сильвестров». Визначено особливий аспект у створенні промоції для прем'єри концерту. Зазначено своєрідний спосіб зацікавлення реципієнтів у прем'єрі концерту, використовуючи методи прес-релізу. Визначено особисту думку автора щодо використання можливостей медіа простору. Сформульовано методи промоції, які доцільно застосовувати у сфері медіакультури. Позначено особливий внесок Олександра Пірієва у проєкт «Три С» як музичного продюсера та окреслено його діяльність у сфері медіакультури. Висвітлено програми концертів, в яких виконувався Концерт №2 для віолончелі з оркестром різними професійними музичними складами національного рівня, та описано місця їх проведення. Розглянуто діяльність Олександра Пірієва у сфері музичного продюсування на прикладах українських музичних проєктів («Дні Музики Мирослава Скорика», «Три С», Kharkiv Music Fest, Mariupol Classic), де виконувались популярні симфонічні твори Мирослава Михайловича, а також Концерт №2 для віолончелі з оркестром.

Ключові слова: промоція, проєкт, медіакультура, музичний продюсер, менеджмент, прем'єра, медіасфера, концерт, музична програма, аудиторія, реципієнт.

Постановка проблеми... На сучасному етапі розвитку цивілізації невід'ємною частиною музичної культури є її промоція. Недостатньо мати лише геніальний твір — його реклама повинна бути не менш геніальною. Під орудою експертів подія може набути великої кількості реципієнтів у день прем'єри. Втім, для того, щоб створити побут на ще не анонсований твір,

потрібен комплекс заходів, які зацікавлять людей у бажанні бути присутнім на «живій» прем'єрі нової композиції маестро. Багатий вибір серед видів промоцій є гарною можливістю бути вільним у знаходженні потрібного для якісної реклами прем'єри. Геніальна промоція Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича «принесла» велику кількість слухачів у день її прем'єри на сцені Національної опери України. Слід зазначити, що за великим потоком інформації її неможливо відслідкувати, і людям буває складно «тримати щось конкретне в голові». Тому промоція повинна бути переконлива — це допомагає масштабно «продати» прем'єру. Разом з тим, дистриб'ютори-початківці не завжди знають, з чого краще почати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Багато статей «існують» у вигляді професійно-адаптивного висловлювання власної думки щодо вражень від прем'єр, які мають поверхневий стиль викладення без розгляду процесів промоції. Таким прикладом може слугувати стаття у газеті «День», (Стельмашевська, 2017) — Проект «Три С»: Мирослав Скорик, Євген Становив і Валентин Сильвестров. Інші статті мають оглядово-інформаційний формат на різних Інтернет порталах, таких як KARABAS (Національний проект «ТРИ “С”»: Скорик–Станкович–Сильвестров» [гала-концерт]) або інформаційний сайт Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка (Пірієв, 2016). Також український Інтернет-журнал «Музика» (Гозик, 2016) є інформаційним джерелом цікавих новинок, де також є стаття «Три С: Скорик–Сильвестров–Станкович», що описує невеличкий збір інформації стосовно композиторів, митців та творів, які були представлені в проекті «Три С». Стосовно літератури до терміну «промоція», все збігається до власного досвіду наукових діячів у різних сферах її прояву. Інтернет сайт Вінницької обласної Асоціації органів місцевого самоврядування опублікував статтю «Що таке промоція, і з чим її їдять?» (Олійник, 2007), де висвітлено процес промоції 2007 року Берлінського зоопарку, а також описується принцип відносин на різних рівнях, які можуть залучатися у промоції. У статті І. В. Черемних «Промоція як засіб просування маркетингових комунікацій. Комплекс “маркетинг-мікс”»

аналізується комплекс маркетингових засобів, що впливають на інформування в просторі медіаринку товарів чи послуг (2013). Також є іноземні джерела, які використовують термін “промоція» як назву процесів реклами продукту у сфері менеджменту: «*Basic Marketing. A Managerial Approach*» (McCarthy, 1964) та «*Integrated marketing communications: from media channels to digital connectivity*» (Mulhern, 2009.) тощо.

Мета дослідження — розглянути різні типи промоцій та їх прояви на прикладі прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання дослідження:**

- 1) розглянути новий підхід у створенні промоції на прикладі проєкту «Три С»;
- 2) висвітлити всі можливі види промоцій, які використовуються у соціокультурних умовах сучасності;
- 3) виявити види промоцій, які були використанні під час підготовки до прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика;
- 4) охарактеризувати значимість Олександра Пірієва у прояві типів промоцій під час роботи над проєктом «Три С».

Виклад основного матеріалу дослідження... Концерт №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика став одним із ключових музичних творів сучасності. Увібравши всю палітру настроїв людей, Мирослав Михайлович як великий художник змалював ту картину буття, яка хвилює населення й досі. У кожному такті означеного твору відбувається боротьба за національну ідентичність, українську культуру, український дух.

Прем'єра Концерту №2 для віолончелі з оркестром відбулась у рамках проєкту «Три С». У цьому проєкті, окрім Мирослава Скорика, брали участь такі композитори, як Євген Станкович та Валентин Сільвестров. Ідея створення проєкту з'явилась завдяки Олександру Пірієву — видатному віолончелісту, діячу культури, керівнику головної музичної редакції Радіо «Культура». Проєкт

«Три С» пройшов поетапно, звертаючи увагу на окремі сторінки історії митців, що змінювали тенденції української культури. Упродовж 2016–2017 років до цього проєкту були залучені найкращі сцени Києва, Львова, Харкова, Одеси, Івано-Франківська, Вінниці та Чернівців. Завдяки великій кількості концертних програм у різних регіонах України національна академічна музика отримала дуже широку аудиторію. Означений проєкт був прикладом нового формату промоції геніальних творів сучасної української класики великого масштабу. Також показовим було те, що цей проєкт мав численні відгуки на радіо, телебаченні, друкованих та електронних виданнях регіонального й національного рівнів.

Завдяки долученню провідних колективів України, таких як симфонічний оркестр Українського Радіо (диригент В. Шейко), Національний Одеський філармонійний оркестр (диригент Х. Ерл), симфонічний оркестр Львівської філармонії (диригент Т. Криса), симфонічний оркестр Харківської філармонії (диригент Ю. Янко), симфонічний оркестр Чернівецької філармонії (диригент Й. Созанський), Хорова капела Українського Радіо (диригент Ю. Ткач), Камерний хор «Київ» (диригент М. Гобич) тощо реалізація проєкту «Три С» відбулась на професійному виконавському рівні вищого ґатунку. Це стало невід’ємним фактором у розширенні слухацької аудиторії у день концертів та появи нових шанувальників сучасної української класики.

На разі поняття «прем’єра» має повсякденне значення. Сьогодні будь якої миті відбуваються прем’єри — одна за одною, навіть одночасно. Однак без успішної промоції прем’єра не буде мати широкого «наголосу». Саме від якості промоції залежатиме кількість слухачів, які будуть присутні у день головного концерту.

Термін «промоція» — це сучасна адаптація під іноземне слово *promotio*, та частіше воно використовується у сфері бізнесу й менеджменту. У культурологічному середовищі термін використовується для позначення дій, які спрямовуються на роботу з рекламою проєкту чи твору, або прем’єри. Промоції бувають різного типу — від простих до складних. Це і коротке

повідомлення в месенджері, й пост у соціальних мережах, й інформаційна стаття в журналі, й інтерв'ю (наживо, запис) на телебаченні чи радіо, й анонс в мережі Інтернету, телебаченні, радіо, банерах, афішах, газетах, журналах тощо. Все це й більше має на меті одне — зробити новину загальновідомою.

Прем'єра концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика набула широкого розмаху. Прозвучавши в залі Національної опери 4 квітня 2016 року, вона й досі лунає на весь світ. Все було націлене на те, щоб прем'єра набула всесвітньої обізнаності. Значний вклад в успішність промоції внесла афіша — швидко розлетівшись просторами Інтернету та інших масмедіа, вона мала впізнаване, близьке кожному слухачеві обличчя майстра. Це був образ геніальної та простої людини, яка хоче, щоб її музика, яка несе в собі українську культуру та переживання українського народу, стала зрозумілою кожному. В той день був аншлаг, «просто не було де сісти», люди йшли почути шедевр століття.

У соціокультурних умовах сучасності існує багато можливостей охопити широке коло поціновувачів академічної музики. Завдяки технологіям можна не тільки швидко розповсюдити новину, а ще й бути присутнім на будь-якому заході, просто «не виходячи з дому». Маючи широкий вибір, слухач віддає перевагу творам, які йому цікаві і є популярними серед інших користувачів. Він (слухач) обирає ті події, де, на його думку, цікаво висвітлюватимуться композиції. Втім, щоб мати можливість зацікавити майбутню аудиторію авторською ідеєю, треба правильно створити умови для презентації публічної форми звітності. Всю підготовку можна поділити на певні етапи, кожний з яких матиме свій час та складнощі у реалізації. Всі заходи проводяться для того, щоб прем'єра «зібрала» найбільшу аудиторію, а твір — набув популярності на тривалий проміжок часу.

Правильний менеджмент проєкту структурує роботу всіх груп загального творчого колективу та забезпечує план дій на конкретний термін. Це і оформлення афіші, і проведення репетицій, і підготовка сценічного дійства, і проєктування проведення заходу, і підбір творів для найкращої концепції, і

вибір потрібного оркестру, і пошук команди для реалізації задуму тощо. Професійний погляд обов'язково забезпечує якісний та цікавий «промоушн» проєкту. Люди, які займаються оформленням, шукають особливі настрої сучасного культурного життя та підлаштовують програму події під майбутніх слухачів. Сьогодні основна аудиторія охоче відвідує концерти з академічною музикою, однак більш широкий загальний може не зрозуміти особливий смак Маестро, тому можна підібрати такий репертуар або правильно його «скомпанувати», щоб майбутні слухачі швидко не втомились. У соціокультурних умовах сучасності недостатньо мати лише геніальний твір — треба ще вміти його правильно подати. Саме тому твір краще інтегрувати в проєкт, який характеризується цікавою концепцією з елементами новизни. Такий підхід має зацікавити широку аудиторію.

Слід зазначити, що промоція — це велика цілісна система налаштування людей на активність у розповсюдженні інформації, яка стосується прем'єри. До промоції залучається велика кількість людей, а якщо кількість велика, то й обізнаність інших людей здійснюється в рази швидше. Цьому допомагають і засоби масової інформації, й Інтернет, радіо, тобто все, що є посередником донесення інформації до майбутніх споживачів «мистецьких продуктів». Інколи навіть люди стають такими «посередниками». Разом з тим, недостатньо однієї медіа — треба зацікавити людей відвідати концерт «вживу». Майбутня прем'єра може бути приурочена до якоїсь дати, пов'язаної із життям Маестро, або відбутись у рамках великого фестивалю чи проєкту. Інколи всі ці «фактори» впливу на них можуть бути задіяні одночасно. Вирішивши цей аспект, треба знайти найкращі умови для проведення прем'єри. У це поняття входить і час проведення, і вибір сцени, і програма, яка підкреслить особливість нового твору, і вибір колективів та виконавців тощо. Особливо при виборі сцени треба враховувати статусність Маестро — цей важливий аспект має значення для рівня, на якому буде проведена прем'єра. Також важливими постають майстерність та популярність виконавців, які будуть виконувати музичний твір. Останнім етапом є рекламування прем'єри: для цього

створюються афіші, в параметр яких входить і візуальне оформлення. Це і слоган, і задній фон, і вивірена композиція — на все це треба мати смак та досвід в оформленні афіші. Не завжди можна спрогнозувати майбутню успішність, однак для неї треба мати впізнаваний елемент, що одразу буде підкреслювати значущість прем'єри. Таким елементом зазвичай виступає фото Маестро — воно має відображати той образ, який буде відомий та зрозумілий кожному, щоб він вирішив відвідати даний концерт та запросив своїх друзів й інших знайомих. Коли починається робота над втіленням задуму прем'єри, виникає особлива атмосфера, яка націлена на «створення події», що зацікавить майбутніх слухачів. Прем'єра — це велике свято, перш за все, для тих, хто її готує. Особливий настрій «задає темп роботи», а команда людей, яка працює над втіленням творчого задуму, ніби стає сім'єю, котра вболіває за кожну частину події, бо майбутній результат залежить від вкладеного досвіду кожної особистості.

Звичайно, не тільки державні масмедіа допомагають задіяти широке коло слухачів. Тепер передача інформації відбувається і через інші сучасні технології, зокрема через «павутиння Інтернету». Воно допомагає робити промоцію тим особам, які не займаються цим професійно. Інтернет робить можливість залучити активних людей до промоції проєкту. Зазвичай, його представниками є фанати творчості Майстра: такі люди більш зацікавлені у живому виконанні нового творчого проєкту автора, тому можуть зробити своєрідну рекламу «прем'єри проєкту» у вигляді «викладення» власної думки стосовно цього на своїй сторінці у соціальних мережах. Якщо меседж цієї людини сподобався тим, хто його побачив, то зацікавлені люди можуть зробити «репост» цієї думки собі на сторінку, а це розширить коло людей, які ще не обізнані про майбутню подію. На сучасному етапі розвитку цивілізації інформація «розлітається» за мить, а наступні люди активно беруть участь у її розповсюдженні, — виходить своєрідна промоція завдяки активності фанатів творчості Маестро. Також є програми, які структурують усі події в одну колонку новин. У соціальних мережах це має вигляд афіш будь-якого

призначення. «Натискаючи» на «афішу», людина може ознайомитись з детальним описом події та подивитись, хто саме зі знайомих «позначився» або планує відвідати захід.

Слід зазначити, що не тільки радіо- та телемедіа виконують функцію швидкого розповсюдження новин, а й Інтернет як найшвидший варіант розповсюдження інформації. Стикаючись із проблемою пошуку інформації, деякі програми займаються її систематизацією, тому розвинені системи аналізу видають потрібні нам джерела за декілька секунд. Зараз будь-хто може не тільки відшукати інформацію, яка його цікавить, а й бути посередником цієї інформації чи навіть її джерелом. Робити таке нам дозволяють своєрідні соцмережі та месенджери. Ми можемо не тільки пропонувати інформацію певним знайомим, а навіть проєктувати її для невідомих нам людей. Головне — правильно «подати» інформацію, зробити так, щоб вона зацікавила майбутню аудиторію (своєрідних «підписників»). Наприклад, у месенджерах створюють групи для обговорення різних подій: чим більша група, тим активніше пропонують відвідування цікавих проєктів. Зазвичай у такі групи залучають людей з наближеними інтересами для обговорення майбутніх подій або створення якихось організаційних активностей на кшталт спільного відвідування чи збору коштів для закупівлі квитків тощо. Популярність проєкту детермінують навіть не ті, хто займається підготовкою, а велика кількість прихильників творчості Маестро — своєрідна «фан-база». Завдяки значній кількості «фанатів» можна зробити широку промоцію проєкту, що забезпечить велику аудиторію у день прем'єри. Саме тому Інтернет несе на собі велику відповідальність за розповсюдження інформації.

Звичайно, візуальна інформація сприймається краще, ніж слухова, оскільки перша вкладає «печатку візуального оформлення в голову», що є найкращим її збереженням. Саме тому провідного значення набуває створення цікавого слогана та віднайдення привабливого фону для афіші, яку будуть рекламувати у соціальних мережах. Це забезпечує швидке впізнання та появу «бажаної емоції» у зацікавлених людей. Візуалізація відбувається не тільки через

проектування афіші, а й завдяки створенню відеоролика до дня прем'єри проекту, що розкриває «завісу роботи за лаштунками». Завдяки відеоролику споживачам передається особлива атмосфера та настрої музикантів під час підготовки до заходу — і це тільки мала частина візуальної промоції проекту. Зараз навіть звичайні люди можуть приймати участь у промоції через «свою» рекламну акцію до зацікавленої аудиторії. Наприклад, існує прийом анонсу майбутнього проекту у вигляді коротких записів живої репетиції та викладення маленьких частинок у «сторіс» (блог) соціальних мереж (Фейсбук, Твіттер, Інстаграм тощо).

Під час підготовки до прилюдної презентації Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Михайловича Скорика були проведені інтерв'ю з композитором та з Олександром Пірієвим, залучені телемедіа, проводились обговорення на радіо, на YouTube через онлайн трансляції. Обговорення відбувались також на інших платформах (*Instagram, Facebook, Twitter*), у месенджерах, на різних сайтах в Інтернеті. Обговорюючи плани щодо прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром, зі згоди Мирослава Михайловича було вирішено включити до програми заходу твори іноземних композиторів — М. Равеля, Кл. Дебюссі, Дж. Гершвіна, Н. Паганіні — задля презентації означеного твору у колі всесвітньо відомих композицій. 4 квітня 2016 року відбулось урочисте відкриття проекту «Три С» з прем'єри Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика.

Підготовку до прем'єри можна умовно розділити на декілька етапів. Перший етап — це своєрідний пошук коштів, сцени, музикантів, менеджерів, тобто пошук місця проведення та організація «персоналу», який буде «обслуговувати» підготовчі заходи до головного концерту. Другий етап — це оформлення сцени, забезпечення продажу квитків, розпис репетицій, складання програми прем'єри тощо. Окремим етапом постає реклама концерту — вона зацікавлює майбутню аудиторію, яка, за прогнозами, має бути присутня «наживо» у день прем'єри. Це відбувається завдяки меседжам у соціальних мережах, розповсюдженням звістки про майбутню прем'єру нового твору

Майстра із «закріпленням» афіші у пості тощо, а також через залучення різних експертів для обговорення особливостей написання нового твору, передумов його створення, висвітлення цікавих фактів. Звичайно, це нагадує «підігрів публіки» перед феєричним виступом відомого музиканта на великій сцені. Такий вид активності допомагає досить швидко збільшити коло майбутньої аудиторії. Насамкінець, останнім етапом є сама прем'єра — у цьому одну з головних ролей відіграє мас-медіа. Саме задіяння мас-медійних структур забезпечує найшвидше розповсюдження потрібної інформації.

Проект «Три С: Скорик–Станкович–Сильвестров» був і є унікальним історичним явищем у промоції української культури, який під орудою Олександра Пірієва набув всесвітньої обізнаності. Кожна творчість композиторів має свою окрему сторінку історії української музичної культури, і, відповідно, окремий розділ у проекті «Три С». Триваючи упродовж 2016–2017 років, проект ознаменувався концертами на кращих сценах Києва, Львова, Харкова, Одеси, Івано-Франківська, Вінниці та Чернівців — понад двадцять концертів, до яких входили важливі прем'єри двох масштабних творів: Концерт №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика та Концерт №2 для віолончелі з оркестром Євгена Станковича. Обидва твори присвячені Олександру Пірієву.

Олександр Пірієв — не просто віолончеліст. Він є митцем нової тенденції промоції української культури. Розширення української аудиторії поціновувачів національної академічної музики та пропагування творчості українських композиторів на європейській арені є його найголовнішими професійними цілями. За вісімнадцять років плідної роботи Олександру Пірієву вдалося значно розширити аудиторію слухачів академічної музики не тільки в Україні, а й за кордоном. Творчість таких композиторів, як Мирослав Скорик, Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Ганна Гаврилець, Богдана Фроляк, Ігор Щербаков тепер є однією з головних тем сьогоденних мистецьких вечорів Олександра Пірієва.

Невід'ємними аспектами промоції української музики також стали

численні передачі з Олександром Пірієвим на Радіо Культура, редакцію якої він очолив у 2018 році. Завдяки великій кількості проєктів, таких як «Дні Музики Мирослава Скорика», «Три С», *Kharkiv Music Fest*, *Mariupol Classic* та багато інших, аудиторія поціновувачів української академічної музики саме в Україні стала значно більшою, оскільки, за словами самого Олександра Пірієва, «шоу-бізнес не може стати взірцем ідентичності держави» (Самченко, 2020).

Висновки.

1. Промоції проєкту «Три С» характеризуються незаперечною новизною. Завдяки масштабності та кількості представлених творів означений проєкт набув нового смислового наповнення. Підкреслюючи певні періоди музичної культури України, він висвітлював не тільки «думки» минулого століття, а й бажання нового. Це був, свого роду, екскурс «по всесвітах славетних композиторів» — М. Скорика, Є. Станковича та В. Сильвестрова. Кожен митець привніс у цей проєкт Велич майстерності, висвітлюючи настрої сучасної України. Фундатором означеного проєкту став Концерт №2 для віолончелі з оркестром М. Скорика.

2. Сьогодні існує багато видів промоцій з використанням сучасних технологій, що сприяє миттєвому розповсюдженню новин, пов'язаних із важливими подіями у сфері музичного мистецтва. Платформи різних форматів поширюють інформацію через свої джерела та обмінюються між собою даними через юзерів. Також існує система месенджерів, яка постає своєрідним архіваріусом, що збирає інформацію про проєкти та події, структуруючи акаунти людей у групи і розповсюджуючи новини про різні заходи, концерти, прем'єри, а також проєкти на пристрої підписників як повідомлення.

3. Перед прем'єрою Концерту №2 для віолончелі з оркестром М. Скорика використовувались усі існуючі в соціокультурних умовах сучасності види промоцій. Це були не тільки статті у періодичних виданнях газет, журналів, культурологічних та мистецьких сайтів в Інтернеті, а й інтерв'ю з Мирославом Михайловичем та Олександром Пірієвим, теле- та радіопередачі з відомими музичними критиками, обговорення прем'єри у соціальних мережах тощо.

Завдяки Інтернету про прем'єру знала не тільки вся Україна, а й весь мистецький світ.

4. Олександр Пірієв є не тільки засновником та реалізатором проекту «Три С», а й солістом двох видатних прем'єр — Концерту №2 для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика та Концерту №2 для віолончелі з оркестром Євгена Станковича. Завдяки його запалу у промоції цих прем'єр була задіяна велика кількість людей. Проект зміг на новому рівні відзначити велику майстерність славетних композиторів сучасності. Талант і харизма Олександра Пірієва допомогли проекту «Три С» набуту масштабної реалізації в соціокультурних умовах сучасності.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі будуть пов'язані з аналізом різних видів промоцій мистецьких проектів Олександра Пірієва у сфері музичного продюсування.

Список використаної літератури і джерел

1. Гозик, Ю., 2016. Три «С»: Скорик – Сильвестров – Станкович. *Український інтернет-журнал «Музика»*, [online]. Режим доступу: <<http://mus.art.co.ua/try-s-skoryk-sylvestrov-stankovich>> [дата звернення: 02.02.2022].
2. Національний проект «ТРИ “С”»: Скорик–Станкович–Сильвестров» [гала-концерт], [online]. Режим доступу: <<https://kiev.karabas.com/tri-s-silvestrov-stankovich-skorik>> [дата звернення: 02.02.2022].
3. Олійник, О., 2007. Що таке промоція, і з чим її їдять?, [online]. Режим доступу: <<http://sg.vn.ua/articles/shho-take-promotsiya-i-z-chim-yiyi-yidyat/>> [дата звернення: 02.02.2022].
4. Пірієв, О., 2016. Концертні програми Національного культурно-мистецького проекту: «Три С: Скорик–Станкович–Сильвестров», [online]. Режим доступу: <<http://knpu.gov.ua/content/kontsertn%D1%96-programi-nats%D1%96onalnogo-kulturno-mistetskogo-proektu-%C2%ABtri-s-skorik%E2%80%93stankovich%E2%80%93silv>> [дата звернення: 02.02.2022].
5. Самченко, В., 2020. Музичний продюсер Олександр Пірієв: шоу-бізнес не може стати взірцем ідентичності держави. *Україна Молода*, [online]. Режим доступу: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3580/164/145148/>> [дата звернення: 02.02.2022].
6. Стельмашевська, О., 2017. Проект “Три С”: Мирослав Скорик, Євген Станкович і Валентин Сильвестров. *День*, 234–236(5081–5083), с.22.
7. Черемних, І. В., 2013. Промоція як засіб просування маркетингових комунікацій. Комплекс "маркетинг-мікс". *Наукові записки Інституту журналістики*, 50, сс.69–73.
8. McCarthy, J. E., 1964. *Basic Marketing. A Managerial Approach*. Homewood, Illinois: Irwin.
9. Mulhern, F., 2009. Integrated marketing communications: from media channels to digital connectivity. *Journal of Marketing Communications*, 15(2–3), p.87.

References

1. Hozyk, Yu., 2016. Three "S": Skoryk – Silvestrov – Stankovich. *Ukrainskyi internet-*

zhurnal «Muzyka», [online]. Available at: <<http://mus.art.co.ua/try-s-skoryk-cylvestrov-stankovych>> [accessed: 02 February 2022].

2. National project "THREE C's: Skoryk–Stankovich–Cylvestrov" [gala concert], [online]. Available at: <<https://kiev.karabas.com/tri-s-silvestrov-stankovich-skorik>> [accessed: 02 February 2022].

3. Oliinyk, O., 2007. What is a promotion, and what is it eaten with?, [online]. Available at: <<http://sg.vn.ua/articles/shho-take-promotsiya-i-z-chim-yiyi-yidiat/>> [accessed: 02 February 2022].

4. Piriiev, O., 2016. Concert programs of the National Cultural and Artistic Project: "Three S: Skoryk–Stankovich–Sylvestrov", [online]. Available at: <<http://knpu.gov.ua/content/kontsertn%D1%96-programi-nats%D1%96onalnogo-kulturno-mistetskogo-proektu-%C2%ABtri-s-skorik%E2%80%93stankovich%E2%80%93silv>> [accessed: 02 February 2022].

5. Samchenko, V., 2020. Music producer Oleksandr Piriiev: show business cannot become a model of the state's identity. *Ukraine Moloda*, [online]. Available at: <<https://www.umoloda.kiev.ua/number/3580/164/145148/>> [accessed: 02 February 2022].

6. Stelmashevska, O., 2017. Proekt "Try S": Myroslav Skoryk, Yevhen Stankovych i Valentyn Sylvestrov ["Three S" project: Myroslav Skoryk, Yevhen Stankovych and Valentin Sylvestrov]. *Den*, 234–236(5081–5083), p.22.

7. Cheremnykh, I. V., 2013. Promotsiia yak zasib prosuvannia marketynhovykh komunikatsii. Kompleks "marketynh-miks" [Promotion as a means of promoting marketing communications. The "marketing-mix" complex]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 50, pp.69–73.

8. McCarthy, J. E., 1964. *Basic Marketing. A Managerial Approach*. Homewood, Illinois: Irwin.

9. Mulhern, F., 2009. Integrated marketing communications: from media channels to digital connectivity. *Journal of Marketing Communications*, 15(2–3), p.87.

ARSENTY ZAKHODYAKIN

ORCID iD:0000-0003-4759-7046

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture

P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

zahod3234@gmail.com

PREMIERES AND THEIR PROMOTIONS

IN MODERN ART LIFE

(on the example of Concerto No. 2 for cello with the orchestra of M. Skoryk)

The article reveals the principle of creating a large-scale promotion on the example of the premiere of the Concerto No. 2 for cello with the orchestra by Myroslav Mykhailovych Skoryk, as well as on the basis of the activities of music producer and cellist Oleksandr Piriiev. A brief summary gives different types of promotion. New forms of information distribution have been determined thanks to the possibilities of social networks, which are used by the broad masses of consumers involved in innovative technologies, which increases the circle of influence of marketing communication in society. The principles for the successful promotion of a cultural product are formulated using examples of modern methods adopted by the latest technologies. An analysis of the term "promotion" and an explanation of the factors that make it appropriate to use this word in the field of media culture have been made. The principles of successful promotion are revealed using the example of the premiere of Concerto No. 2 for cello and orchestra and its symbol as part of the large creative project "Three S: Skoryk-Stankovich-Sylvestrov". A special aspect in the creation of a marketing brand for the concert premiere was determined. A peculiar method of

interest of the recipients in the premiere of the concert, using the methods of a press release has been indicated. The personal opinion of the author regarding the use of the possibilities of the media space is defined. Methods of promotion, which are expedient to apply in the field of media culture, have been formulated. The special contribution of Oleksandr Piriyeu to the "Three S" project as a music producer is noted and his activities in the field of media culture are outlined. The programs of concerts in which Concerto No. 2 for cello and orchestra were performed by various professional musical ensembles of the national level, and the places where they were held have been described. The activities of Oleksandr Piriyeu in the field of music production are considered using the examples of Ukrainian musical projects ("Myroslaw Skoryk Music Days", "Three S", Kharkiv Music Fest, Mariupol Classic), where popular symphonic compositions by Myroslaw Mykhailovych were performed, as well as Concerto No. 2 for cello from orchestra.

Keywords: *promotion, project, media culture, music producer, management, premiere, media sphere, concert, music program, audience, recipient.*

Стаття надійшла до редакції 23.10.2022 року.

УДК 78.072: [78.071.2:159.94]](045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278203

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

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МУЗИКАНТІВ У КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Розроблено структурно-функціональну модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та відображено її на рисунку в цілісному вигляді. З'ясовано, що їх виконавська надійність є не вродженою, а сформованою властивістю, яка забезпечує сприятливі психологічні умови для домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-страх», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагожденістю відтворення виконавських навичок. Визначено складники виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності та описано їх функціональну спрямованість. Доведено, що основу означеного феномену складають три взаємозалежних макрокомпоненти — підготовленість концертної програми, саморегуляція концертно-сценічної діяльності та завадостійкість. Висвітлено мікрокомпоненти виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. З'ясовано, що підготовленість концертної програми музикантами-виконавцями залежить від якості сформованої в уяві інтерпретаційної моделі музичних творів, досконалості їх технічної оснащеності, міцності запам'ятовування матеріалу, інформаційного забезпечення та автоматизованості виконавських дій, точності м'язово-силових рухів, їх часового співвідношення та сенсорно-моторної координації. Розкрито функціональну спрямованість мікрокомпонентів саморегуляції концертно-сценічної діяльності у виконавській надійності музикантів, а саме: самоконтролю, самооцінки, самокорекції, атрибутів контролю та їх взірців. Описано чотири вектори прояву завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Доведено, що завадостійкість музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

Ключові слова: музиканти-виконавці, сценічна діяльність, виконавська надійність, саморегуляція, психічні процеси, емоційно-вольова сфера, завадостійкість.

Постановка проблеми... Концертно-сценічна діяльність музикантів-виконавців, як правило, супроводжується їх естрадним хвилюванням, що виникає внаслідок дії стресорів підсумковості та прилюдності форми звітності. Вони створюють емоціогенну ситуацію, що підсилюється ще й специфікою музично-виконавського процесу, якому властивий «режим безперервної діяльності». Успішність концертно-сценічної діяльності митців залежить від їх виконавської надійності, яка забезпечує сприятливі психологічні умови для домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-острах», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагожденістю відтворення виконавських навичок. Саме тому простежується потреба в розробці структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності, адже її відсутність або хибне розуміння взаємозалежності компонентів цієї моделі змушує митців послуговуватись інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Емоціогенність концертно-сценічної діяльності привертала увагу не одного покоління музикантів-виконавців, адже вона може як стимулювати їх творчий процес, так і руйнувати його. Зокрема, з цього приводу 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). Втім, будь-яке естрадне хвилювання руйнівного виду («хвилювання-острах», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія») — це наслідок дії страху перед публікою. Воно може звести нанівець результативність відтворення навіть якісно засвоєного

матеріалу (Готсдінер, 1992; Гофман, 1961; Нейгауз 1987 тощо). Питання емоціогенності концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців досліджувались і науковцями (Давидов, 1997; Коган, 1961; Савшинський, 1968 та інші). Їх праці базувались переважно на осмисленні власного педагогічного і концертно-виконавського досвіду. Втім, не викликає сумніву висунута ними теза, що концертно-сценічна діяльність музикантів-виконавців є кульмінацією всієї їх інтерпретаційної творчості, яка вимагає від них розвиненої здатності якісно відтворювати інформацію в емоціогенних умовах. Ю. Цагареллі (1989) вперше назвав означену «здатність» «виконавською надійністю» і охарактеризував цей феномен як властивість музикантів-виконавців безпомилково, стійко і точно виконувати музичні твори в емоціогенних умовах.

У другій половині XX – на початку XXI століть виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності розглядалася з позицій:

- взаємодії двох видів виконавської стабільності музикантів — статичної та динамічної (Ян І, 2021);

- емоційної стійкості інтерпретаторів, високий рівень якої нівелює негативний вплив різноманітних стрес-факторів на виконавську діяльність музикантів без включення резервних сил організму (Котова, 2000);

- теорії когнітивного дисонансу Л. Фестінгера (Матвєєва, 2010);

- роботи трьохкомпонентної структури пам'яті музикантів-інтерпретаторів як у процесі запам'ятовування музичної інформації, так і під час її прилюдного відтворення (Юник, 1996);

- готовності до сценічної діяльності з урахуванням анатомо-фізіологічних властивостей виконавського апарату інтерпретаторів (Yao Jiali, 2022) тощо.

Втім, у сучасній науці поки що відсутня інформація стосовно структури виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності на макро- і мікрорівнях та взаємозалежності її компонентів, що ускладнює сприйняття структурно-функціональної моделі означеного феномену у цілісному вигляді й, таким чином, спонукає митців і в подальшому не цілеспрямовано, а стихійно його формувати, застосовуючи методи «спроб та помилок».

Мета дослідження полягає в розробці цілісної структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності з відображенням її компонентів у макро- і мікрорівневому вигляді. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

- 1) проаналізувати сутність поняття «виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності»;
- 2) визначити макро- та мікрокомпоненти виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності;
- 3) описати функціональну спрямованість кожного складника виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження... У психологічних дослідженнях кінця XX – початку XXI століть розглядаються складники тотожних досліджуваному феномену понять — «надійності», «психологічної надійності» і «професійної надійності». Аналіз та модифікація цих складників з урахуванням специфіки концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців надають змогу розробити структурно-функціональну модель їх виконавської надійності.

Зокрема, В. Плахтієнко (1982) трактує структурно-функціональну модель надійності будь-якої діяльності як цілісну властивість всієї психічної системи. Саме тому серед основних принципів її дослідження дослідник виділяє комплексність, динамічність та системність. Принцип комплексності реалізується шляхом замірів комплексу показників кожного складника надійності, а динамічності — через аналіз їх величини в процесі тривалого дослідження. Принцип системності простежується на основі застосування загальнонаукових методів у вигляді макропідходів та мікропідходів: макропідходами досліджується результативна сторона надійності, а мікропідходами — зміна психологічних, психофізіологічних і біохімічних функцій організму в різних умовах діяльності.

Керуючись цими принципами, С. Бистров (1996), К. Фірсов (1996) та інші науковці вказують на доцільність включення до системи складників найвищого

ієрархічного рангу надійності фахової підготовленості, саморегуляції та завадостійкості, функціонуванням яких забезпечується «безвідмовна» діяльність навіть в екстремальних умовах. Поняття «безвідмовність» розглядається з позицій раптовості та непередбаченості, оскільки саме така поява подразників викликає надмірну реакцію організму, яка може порушити роботу структурно-функціональної системи надійності. Науковці дотримуються позиції, що екстремальні умови носять спонтанний характер, а їх прояв піддається прогнозуванню. Достовірність прогнозу зростає по мірі накопичування досвіду і розвитку антиципуючих властивостей особистості. Готовність до виконання дій в екстремальних ситуаціях А. Щербин (1997) вбачає у створенні надійної інформаційної основи діяльності завдяки:

- професіоналізму, досвіду та адекватній оцінці ситуації;
- взаємодії станів адекватної мобілізації саморегуляції, стресоростійкості й працездатності;
- взаємозв'язку психічного настрою, психічної підготовки, психічної установки та моделювання екстремальних ситуацій.

Ретельного аналізу потребує ідея В. Плахтієнка (1982) та К. Фірсова (1996) щодо стабільності функціонування ланок системи надійності, оскільки Ю. Цагареллі (1989) цій властивості (стабільності) відводить основоположне місце в ієрархічній побудові складників виконавської надійності музикантів. Не підлягає сумніву точність визначення Ю. Цагареллі єдиного параметра оцінювання стабільності — відтворення потрібного результату в часі. З цього приводу автор пише: «Безглуздо говорити про стабільність музиканта-виконавця поза співвідношенням результатів сьогочасного виступу з результатами минулих і наступних виступів, що прогнозуються. Висловлене надає підстави говорити про відповідність стабільності системоутворюючому критерію — часу» (Цагареллі, 1989, с. 267). Описуючи зміст цієї ланки надійності, він зосередив основну увагу на співвідношенні стабільності в кожному концертно-сценічному виступі з властивостями нервової системи музикантів-виконавців. Таке зіставлення виявило значну кореляцію між ними

($r=0,423$; $p<0,01$). Ю. Цагареллі дійшов висновку, що виконавці з сильною нервовою системою більш стійкі до впливу стрес-факторів, ніж зі слабкою. При зіставленні стабільності з лабільністю нервової системи ним була виявлена негативна кореляція ($r=-0,207$; $p>0,1$). Цю залежність автор пов'язує:

по-перше, з лабільністю — нейродинамічною детермінантою емоційності, котрою одночасно обумовлюється зниження емоційної стійкості й погіршення стабільності відтворення виконавських навичок;

по-друге, з пріоритетністю орієнтування лабільних виконавців на оперативний пошук необхідних рішень, а не на точне відтворення раніше досягнутого результату (Цагареллі, 1989).

Слід зазначити, що в деяких працях науковців простежується викривлення змісту висунутих Ю. Цагареллі ідей, що призвело до хибної інтерпретації його положень. Зокрема, це стосується праць, в яких пропонується здійснювати педагогом цілеспрямовану корекцію нервової системи виконавців у «бік сильної» (Йоркіна, 1996). «Абсурдність» рекомендацій означеної спрямованості підтверджується А. Готсдінером (1991), Б. Додоновим (1987) та іншими дослідниками кінця XX – початку XXI століть. За їх переконаннями, стабільність як компонент системи «надійності» зовсім не потребує штучної «переробки» вроджених властивостей нервової системи фахівців. Стабілізація психічних станів суб'єктів у екстремальних умовах діяльності забезпечується погодженим включенням багаторівневої системи «саморегуляції», куди входять її як психологічні, так і фізіологічні рівні, де важливіша роль належить вищому рівню (психологічному), який цілеспрямовано формує систему установок (змістових, цільових та операційних). У процесі формування й актуалізації змістових установок, спрямованих на підвищення стабільності діяльності фахівців, проходить перебудова психодинамічних тенденцій особистості, тобто:

- підсилення прагнення досягти успіху;
- зменшення тривоги;
- оптимізація психічних станів тощо.

Формування цільових і операційних установок (на «техніку», «зосередженість», «розслабленість» і т. ін.) та закріплення їх під час підготовки музикантів-виконавців до концертно-сценічної діяльності полегшує адекватне включення таких установок у процес її саморегуляції (Готсдінер, 1992; Гребенюк, 2000; Прокоф'єв, 1956 тощо].

Отже, вищевикладена інформація щодо стабільності функціонування ланок системи «надійності» надає підстави стверджувати, що «стабільність» не може бути самостійним компонентом найвищого ієрархічного рангу виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. Стабільність доцільно розглядати як єдину з «безпомилковістю» макрорівневу кінцеву ланку її загальної структури (Юник, 2009).

Аналіз складників тотожного досліджуваному феномену поняття — «психологічної надійності» та їх модифікація з урахуванням специфіки концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців також надають змогу з'ясувати деякі компоненти структурно-функціональної моделі виконавської надійності фахівців.

Поняття «психологічна надійність» вперше описано В. Небиліциним (1990). Він пов'язував цей феномен з: довгочасною терплячістю і витримкою напруги й перенапруги; реакцією на непередбачені подразники; стійкістю до дій зовнішніх стрес-факторів.

За дослідженнями К. Фірсова (1996), основу системи «психологічної надійності» складають психологічні, професіональні та мотиваційні компоненти. Перший із них наповнюється мікроелементами, котрі виконують регулятивні функції на свідомому й позасвідомому рівнях, спрямовані на забезпечення безвідмовної діяльності; другий — включає тільки мікроелементи, які властиві кожному фаху, тому їх визначення та кількість безпосередньо залежать від конкретного змісту; до третього компонента психологічної надійності належать такі мікроелементи, котрі відображають наявність бажання та вольового прагнення до досягнення мети. Зазначені ланки цього феномену спільними зусиллями виконують наступні функції:

- здійснюють загальну оцінку психологічної надійності;
- характеризують адекватність емоційних реакцій на появу різноманітних стресорів та оцінку їх дії;
- створюють умови для розвитку навичок саморегуляції;
- забезпечують стабільність діяльності психологічної та фізіологічної сфер організму;
- сприяють зростанню професійної майстерності;
- реалізують здатність до термінової мобілізації резервних сил організму на чинення опору надмірній дії стресорів;
- підтримують високу працездатність протягом тривалого часу (Фірсов, 1996).

Вищевикладена інформація щодо функціонування ланок «психологічної надійності» надає змогу гіпотетично узгодити змістове наповнення структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. Відповідно до психологічних надбань у цьому аспекті, досліджуваний феномен можна охарактеризувати як складну системну якість, що дозволяє музикантам ефективно і «безвідмовно» відтворювати виконавські навички протягом необхідного часу в сценічних умовах. Незалежно від того, що узгодження мікрокомпонентів структури виконавської надійності музикантів ускладнюється відсутністю їх чіткого відображення у дослідженнях науковців, результати ретельного аналізу вищезазначених функцій надають підстави констатувати: функціонування кожної з них можуть забезпечити такі складники найвищого ієрархічного рангу виконавської надійності музикантів, як підготовленість, саморегуляція та завадостійкість (Юник, 2009). Достовірність цього положення підтверджується дієздатністю структурно-функціональної моделі «професійної надійності», основу якої утворюють саме такі складники, а їх мікроелементами виступають:

- суб'єктивний досвід;
- професійна мотивація;
- професійно-значущі якості (Бистров, 1996; Малкін, 1985;

Плахтієнко, 1982 тощо).

Якщо суб'єктивний досвід трактується як сукупність пізнавальних елементів діяльності, що впливають емоційно, а професіональна мотивація — як об'єднання всіх прагнень, адекватних її фаховій системі, то професіонально-значущі якості уособлюються з динамічними рисами особистості, котрі відповідають вимогам певної діяльності (Юник, 2009).

Саме в такому ракурсі досить досконало, на нашу думку, обґрунтовано структурно-функціональну модель «надійності» В. Плахтієнком (1982), де досліджуваний феномен у цій площині наукових пошуків характеризується як інтегральна якість будь-якої системи, що забезпечує ефективну і стабільну роботу всіх функцій протягом необхідного часу. Автор надає провідного значення властивостям «безвідмовної» роботи будь-якої ланки її загальної системи в екстремальних умовах діяльності та перешкодостійкості. Розглядаючи поняття «відмовність» з позицій раптовості та непередбаченості, він дійшов висновку, що раптова поява подразника великої сили викликає надмірну реакцію організму, а це може призвести до порушень в роботі системи «надійності». Втім, за дослідженнями Я. Рейковського (1979), інтенсивність неочікуваних подразників, як правило, зменшується при неодноразовому їх повторенні, оскільки вони «втрачають» свою привабливість і емоційне значення. Подразники не зменшують сили дії на суб'єктів при повторенні лише тоді, коли:

- вони кожного разу виступають в нових конфігураціях (стають складнішими, а різниця між їх елементами — більш завуальованою), що утруднює процес репрезентації в пам'яті відповідних семантичних понять;
- їх повторення розподіляються в часі зі значними інтервалами;
- у довгостроковій пам'яті немає семантичних понять цього виду;
- вони впливають на фізичний стан індивідів завдяки сильним термічним/хімічним діям, механічному ушкодженню тканини тощо (Рейковський, 1979).

Хоча психологічною наукою доведено, що раптових та непередбачених збоїв у роботі будь-якої системи «надійності» в звичних умовах не може бути,

оскільки це лише наслідок невміння спостерігати процес, ідею «безвідмовної» їх роботи в екстремальних умовах діяльності все ж можна гіпотетично змодельовати у концертно-сценічну виконавську надійність музикантів. Екстремальні умови, до яких прирівнюються прилюдні виступи за наявності тотожної емоційної напруги, носять спонтанний характер, і їх прояв піддається прогнозуванню. Достовірність прогнозу зростає по мірі накопичування досвіду концертно-сценічної діяльності й розвитку їх антиципуючих властивостей.

Саме тому до компонентів найвищого ієрархічного рангу структурно-функціональної моделі концертно-сценічної виконавської надійності музикантів доцільно віднести їх завадостійкість, яка трактується науковцями як властивість особистості, що входить до синдрому стану психологічної готовності до діяльності в екстремальних умовах (Бочкарьов, 1989; Цагареллі, 1989; Юник, 2009). За своїми ознаками та детермінантами означена властивість забезпечує стійкість психофізіологічної сфери фахівців під час негативного впливу внутрішніх або зовнішніх стресорів на злагодженість перебігу когнітивних процесів, спрямованих на безпомилкову звукову реалізацію уявно створеного образу музичного твору в процесі концертно-сценічної діяльності.

Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності закладається заздалегідь, адже її прояв зворотно пропорційний ступеню підготовленості програми до сценічної інтерпретації. «Я переконана, — говорила Н. Шахова, — що подолати хвилювання допомагає попередньо створений запас професіональної підготовленості, котрий вселяє впевненість у надійності своїх сил» (Гайдамович, 1991, с. 88). Про дієздатність такого підходу до проблеми виконавської надійності музикантів писала І. Герсамія (1988). На її думку, лише наявність впевненості у якісній підготовці кожної «дрібної деталі» музичних творів надає змогу інтерпретаторам відволіктися від негативного впливу подразників і остаточно «віддатися» творчому процесу. Вона стверджувала, що несподівано на сцені можна досягти лише поганого результату, а чудово виступити випадково неможливо.

Підготовленість концертної програми музикантів-виконавців до сценічної

інтерпретації ґрунтується на досконалій технічній оснащеності (Мартінсен, 1966), яку доцільно віднести до її макрокомпонентів. Технічна оснащеність фахівців (у вузькому розумінні цього поняття) сама по собі хоч і не надолужує наявність творчої «порожнечі», але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією. Мікрокомпонентами виконавської техніки є: м'язово-силові рухи; часові співвідношення окремих рухів; сенсомоторна координація рухів (Цагареллі, 1989; Юник, 2009).

Першим мікрокомпонентом виконавської техніки музикантів (м'язово-силовими рухами) відображається не лише потужність звуків, а й їх якість (тембр, артикуляція, динамічна рівність тощо). Втім, її найважливішим мікрокомпонентом, по праву, все ж вважаються часові співвідношення окремих рухів, адже виконавська побіжність (швидкість) залежить від частоти специфічних рухів, тривалості одного окремо взятого руху та часу реагування на сигнал. Звичайно, пріоритетна значущість належить частоті виконавських рухів, оскільки інтерпретація віртуозних творів чи пасажів вимагає їх максимальної кількості по відношенню до статичної часової величини. Оволодіння музикантами-виконавцями ритмікою рухів сприяє досягненню максимальної швидкості відтворення необхідної інформації завдяки підвищенню лабільності нервових центрів, тобто:

- на початковій стадії засвоєння такої ритміки сприйманням зовнішнього подразника генеруються імпульси збудження;
- з досягненням їх автоматизації нервові центри виконавців з такою ж частотою генерують імпульси збудження без впливу зовнішнього подразника.

Швидкість одинарних рухів, як правило, відіграє важливу роль при виконанні стрибків. Вона залежить не лише від оптимальної траєкторії руху, морфо-функціональних особливостей мотонейронів та м'язових волокон, а також і від швидкості появи та зникнення імпульсів збудження у нервових центрах і мотонейронах. Реакція на сигнали ускладнюється процесом музично-виконавської діяльності при зміні звукової палітри в умовах одночасного

перекодування нотної стимуляції в слухо-рухові уявлення та їх технічної реалізації. Третій мікрокомпонент виконавської техніки відображає управління, погодженість та просторову відповідність музично-специфічних рухів, де простежується міжм'язова і сенсомоторна координація. Перший вид координує не лише узгодженість та пропорційність напруги, розслаблення окремих м'язів виконавського апарату під час репетиційної чи сценічної діяльності, а й точність рухів; другий — сигнали слухо-моторної, зоро-моторної і тактильно-моторної модальностей (Гат, 1967; Мартінсен, 1966; Савшинський, 1968 тощо). Звичайно, базовим для всіх вищеперерахованих мікрокомпонентів виконавської техніки музикантів є інформаційний мікрокомпонент. Він забезпечує їх ефективну роботу управлінням кожного виконавського руху окремо (Цагареллі, 1989; Юник, 2009).

Окрім досконалої технічної оснащеності, виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності також ґрунтується на високоякісному оволодінні текстовими та виконавськими компонентами музичних творів, адже недосконало «відточена» думка «жорстоко карає» в період естрадних виступів (Мартінсен, 1977). Саме тому структурно-функціональну модель досліджуваного феномену доцільно започатковувати основним компонентом, що відображає досконалість підготовки концертної програми до сценічної інтерпретації. «Втім, утворення такої моделі неможливе без «наявності» виконавських навичок (автоматизованих виконавських дій). Їх автоматизація — це не бездумне багаторазове повторення, що призводить до механічного «зазубрювання», а складний шестифазний процес...» (Юник, 2009, с. 30), де: перша фаза спрямовується на пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності, друга — на інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії, третя — на довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій, четверта — на деавтоматизацію виконавських дій абсолютним усвідомленням перебігу їх відтворення в уповільнених темпах, п'ята — на «збагачення» навичок інваріантним відтворенням виконавських дій, а шоста — на нескінченне вдосконалення навичок запам'ятовуванням

(довільним чи мимовільним) інваріантних виконавських дій (Юник, 2009).

Звичайно, звуження зони м'язової іррадіації при кожному повторенні виконавських дій не тільки забезпечує економність та технічну досконалість рухів, а й полегшує поступовий перехід усвідомленого контролю за ними у сферу підсвідомості (Бернштейн, 1991).

Другим основним компонентом структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів є їх саморегуляція концертно-сценічної діяльності. Вона спрямовується на самообілізацію їх внутрішнього потенціалу для досягнення мети. Завдяки саморегуляції регулятивні впливи інтерпретаторів передаються на процеси сприймання, переробки й реалізації як текстових, так і виконавських компонентів музичних творів.

Внутрішнє управління перебігом будь-якої діяльності розпочинається з самоконтролю, який здійснюється завдяки фіксації проміжних чи кінцевих результатів. Саме тому самоконтроль концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців виступає першим мікрокомпонентом їх здатності до саморегуляції цього процесу. Самоконтроль означеного виду діяльності здійснюється завдяки визначенню атрибутів контролю, їх сформованих уявлених взірців, а також завдяки роботі каналів прямого та зворотного зв'язку.

У теорії музичного виконавства до проблеми самоконтролю зверталися М. Давидов (1997), І. Гофман (1961), Г. Коган (1961), К. Мартінсен (1966, 1977), Г. Нейгауз (1987) та інші визначні педагоги й видатні виконавці. За їх переконаннями, всі виконавські негаразди музикантів детермінуються відсутністю необхідного самоконтролю як у період підготовки до сценічної діяльності, так і в ході прилюдних виступів. Це породжується невизначеністю атрибутів контролю, несформованістю уявлених образів цих атрибутів чи порушенням роботи каналів прямого та зворотного зв'язку у мнемічній системі головного мозку.

Отже, до мікрокомпонентів самоконтролю (як макроскладника здатності музикантів до саморегуляції процесу виконавської діяльності) доцільно віднести виконавські атрибути контролю. Якщо вони є досить «явними»

утвореннями (звуквисотні нотні авторські позначення, штрихи, артикуляція, прийоми звуковидобування, педалізація в піаністів, ведення міху в баяністів або смичка у скрипалів тощо), то уявлені образи цих атрибутів (взірці) — більш «завуальованими», що ускладнює вивчення специфіки зміни метрик на шкалі ізоморфізму від початку сприймання малюнків нотних чи звукових конфігурацій до перевтілення в «топографічні схеми» мислення. Втім, саме уявлені образи атрибутів контролю виступають джерелом нескінченного розвитку виконавської майстерності музикантів, оскільки програмування їх більш удосконаленої функціональної моделі (взірців) здійснюється в короткостроковій пам'яті завдяки інтеграції, доповненню та когнітивній трансформації сприйнятих ознак малюнків нотних чи звукових конфігурацій на основі репрезентації семантичних понять, відокремлених від властивостей самих сенсорних впливів. Окрім цього, уявлені образи (взірці) створюють й інтерпретаційну модель музичних творів, недостатня сформованість якої негативно відображається на ході всієї концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців.

Слід зазначити, що у концертно-сценічній діяльності музикантів-виконавців лише теоретично можна уявити наявність такої ситуації, за якої відтворення необхідної інформації не потребувало б внесення певних корективів для досягнення мети. Заздалегідь неможливо абсолютно погодити сформовану програму техніко-тактичних дій зі всім комплексом реальних умов майбутніх форм звітності. Саме тому другим та третім мікрокомпонентами саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців виступають самооцінка та самокорекція.

Самооцінка результативності концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців є головним джерелом інформації. Вона може здійснюватись безпосередньо в ході самого інтерпретаційного процесу та по його завершенні, тобто: за першої умови самооцінюванню піддаються проміжні результати діяльності, а за другої — кінцеві. Самооцінка регулює обов'язкові внутрішні нормативні стандарти, котрі можуть як заважати, так і сприяти виконавській

надійності інтерпретаторів у концертно-сценічній діяльності. Особистісні стандарти регулюють поведінку індивідуальності не автоматично, а за умови об'єктивації самосвідомості через спрямовування уваги на відповідні власні атрибути. Цей рівень залежить від ступеня адекватності самооцінки. Адекватна самооцінка якості й результативності діяльності, а також власних творчих можливостей щодо успішного вирішення поставлених завдань слугує джерелом необхідної інформації, на основі якої прогнозується вірність наступних прийнятих рішень.

Подальший процес саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців здійснюється неусвідомленою (емоційною) чи усвідомленою (логічною) корекцією оцінених атрибутів контролю завдяки реалізації їх видозмінених уявлених взірців. Самокорекції властивий двовекторний замкнутий процес постійного обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх видозмінення. Якщо коректуванню підлягають уявлені взірці цих атрибутів (перший вектор), то видозмінення програми реалізації виконавських дій (другий вектор) стає наслідком пертурбації моделей вторинних перцептивних образів.

Окрім означених мікрокомпонентів саморегуляції концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців (самоконтролю, самооцінювання та самокорекції), до її структури «входить» і самонастройка, яка ототожнюється з програмуванням функціональної моделі на основі синтезу різноманітної інформації щодо уявлених взірців атрибутів контролю та умов їх реалізації. Саме тому самонастройка музикантів-виконавців на запам'ятовування та відтворення необхідної інформації виступає основним макрокомпонентом здатності виконавців до саморегуляції концертно-сценічної діяльності. Всі інші мікрокомпоненти саморегуляції (самоконтроль, самооцінювання та самокорекція) безпосередньо залежать від самонастройки, адже за її відсутності чи недостатньої сформованості генеруються побічні психічні процеси, спрямовані на: подолання невизначеності і осмислення непередбачених

ситуацій; побудову певних «здогадок» (гіпотез); фіктивне «бачення» перешкод у функціонуванні мнемічної системи при зіставленні отриманої інформації з ознаками уявлених взірців тощо.

Компенсацією неузгодженості між уявленою моделлю програми техніко-тактичних дій і сигналами її реалізації виступає завадостійкість музикантів-виконавців, яка забезпечує злагодженість відтворення необхідної інформації без включення резервних сил організму в умовах негативної дії різноманітних стресорів. Недостатня сформованість цієї властивості призводить фахівців до послаблення контролю за перебігом концертно-сценічної діяльності, розладу злагодженості автоматизованого відтворення виконавських дій, неадекватної оцінки отриманої інформації тощо. Існує чотири вектори прояву завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Саме тому сформована завадостійкість музикантів виступає третім макрокомпонентом структурно-функціональної моделі їх виконавської надійності у концертно-сценічній діяльності, а її вектори — мікроскладниками.

Завадостійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

Загальну фізіологічну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як систему особливої організації їх фізіологічної сфери, що забезпечує максимально ефективне функціонування виконавського апарату в умовах дії стресорів. Вона проявляється у двох аспектах: у результатах діяльності при взаємодії з зовнішнім середовищем; в організації внутрішньої структури процесуальної системи. Їй властивий активний характер в чиненні опору внутрішнім чи зовнішнім перешкодам у процесі концертно-сценічної діяльності. Загальна

фізіологічна стійкість музикантів-інтерпретаторів спрямовується не лише на утримання беззмінного відповідного стану їх організму, а й на збереження злагодженості перебігу виконавських дій загалом. Саме тому з позицій системно-структурного підходу цій властивості музикантів-виконавців притаманна інваріантність, котра простежується у спроможності одночасно утримувати власну організацію при саморусі та саморозвиткові. За умови надмірного короткострокового чи одноразового впливу зовнішніх або внутрішніх перешкод на перебіг функціонування такої системи їх загальна фізіологічна стійкість виявляється у швидкості поновлення втраченого стану, а при тривалому чи багаторазовому впливі — у видозміненні цього стану зі збереженням основних внутрішніх взаємозв'язків між елементами її структури. Нестійкість фізіологічної сфери музикантів-виконавців ідентифікується як за результатами концертно-сценічної діяльності, так і завдяки аналізу творчо-інформаційних процесів, їх порушень у психологічній та психофізіологічній сферах особистості.

Психологічну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як здатність їх психіки протистояти негативним впливам будь-яких перешкод на злагодженість перебігу когнітивних процесів, які забезпечують безпомилкову звукову реалізацію уявно створеної варіативно-образної моделі музичного твору. Вона детермінується складністю інтерпретаційно-виконавських завдань. Зокрема, за умови виконання ускладнених завдань спостерігається зниження їх виконавської надійності, і, навпаки, за умови виконання легких — вона підвищується. Ускладненими інтерпретаційно-виконавськими завданнями музикантів вважаються ті, які вимагають швидкого видозміненого відтворення раніше заучених стереотипних дій; застосування надмірних вольових зусиль при розпізнанні елементів виконавських дій або ледь помітної різниці навіть однієї їх складової; реалізації операцій відтворення виконавських дій у нестатичних обставинах діяльності; пошуків доцільної координації процесу відтворення виконавських дій з урахуванням змін нестатичних ситуацій; встановлення

жорсткого стереотипу способів реалізації операцій відтворення виконавських дій, що потребують варіативності, гнучкості та модифікації їх структури; збільшення опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для їх успішного вирішення; усвідомленої координації великої кількості розрізнених елементів виконавської дії в умовах «часового дефіциту».

Емоційну стійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності слід розглядати як цілісну функціональну систему емоційної саморегуляції напруженої й одночасно продуктивної інтерпретаційної творчості, яка забезпечує стабільну спрямованість енергетичних ресурсів на позитивне вирішення поставлених завдань.

Максимізація позитивного і мінімізація негативного впливу емоцій на перебіг концертно-сценічної діяльності музикантів-виконавців є вирішальною детермінантою прояву їх емоційної стійкості. Інтерпретація сутності означеного поняття зводиться до здатності музикантів-виконавців регулювати власні емоційні стани або до властивості організму бути емоційно стабільним, тобто мати незначні зрушення у величинах, які характеризують емоційні реакції в звичних та емоціогенних умовах діяльності. Відповідно до цього підходу виокремлюється два різних поняття: «стійкість емоцій» і «емоційна стійкість». Перше означає статичність відчуття емоцій певного знаку й модальності, а друге — здатність управляти власними емоціями для збереження високої працездатності без зайвого напруження в емоціогенних умовах.

Отже, емоційній стійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності має бути притаманна не застійність емоцій, а стабільність їх дії, тобто складна динамічна структура, що поєднує фізіологічний, психологічний, психофізіологічний та соціально-психологічний рівні організації психічного стану інтерпретаторів.

Емоційно-вольова стійкість музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності — це властивість їх творчої особистості, яка дозволяє контролювати, а за потреби і стримувати або підсилювати інтенсивність емоцій, що впливають на загальний стан психіки. До основних якостей її вольового компоненту слід

віднести: дезорганізацію дії сильних, тривалих і несподіваних перешкод; здатність до ефективної мобілізації інтелектуальних, психічних і фізичних ресурсів для подолання зайвого впливу як позитивних, так і негативних емоційних реакцій на дію стресорів; високий рівень терплячості.

Наявність дії стресорів у концертно-сценічній діяльності музикантів-виконавців надає змогу розглядати завадостійкість інтерпретаторів у ракурсі їх стресоростійкості, яка забезпечує біологічний, фізіологічний і психологічний гомеостаз системи та оптимальну взаємодію митців із зовнішнім середовищем під час прилюдних виступів. За цією концепцією завадостійкості всі різнорівневі властивості інтегральної індивідуальності музикантів-виконавців слід спрямовувати як на регуляцію власних психологічних механізмів, так і на результат діяльності в умовах дії стресорів. Стресоростійкості належить найвище ієрархічне становище в системі мікрокомпонентів завадостійкості, адже:

- загальна фізіологічна стійкість забезпечує функціонування організованої фізіологічної системи особистості для максимально ефективного відтворення необхідної інформації в умовах негативної дії різноманітних стресорів;

- психологічна стійкість забезпечує збереження злагодженості роботи мнемічної системи при вирішенні посильних ускладнених завдань в умовах негативної дії різноманітних стресорів;

- емоційна стійкість забезпечує збереження досягнутої результативності діяльності в умовах негативної дії різноманітних стресорів без включення резервних сил організму завдяки гармонійному взаємозв'язку між усіма ознаками виконавського процесу, емоційній реактивності та здатності до регулювання сценічної поведінки;

- емоційно-вольова стійкість забезпечує мобілізацію психофізіологічної сфери музикантів-виконавців з метою уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на перебіг концертно-сценічної діяльності, нівелювання зайвої дії стресорів, прояв сенсорно-моторної витримки, адекватну реакцію організму на зайву дію навіть сильних, раптових і тривалих стресорів або чинення їм опору.

Аналіз та узагальнення всієї вищевикладеної інформації щодо розгляду структурно-функціональної моделі виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності надали змогу відобразити її на рисунку в цілісному вигляді (див. рис.1).

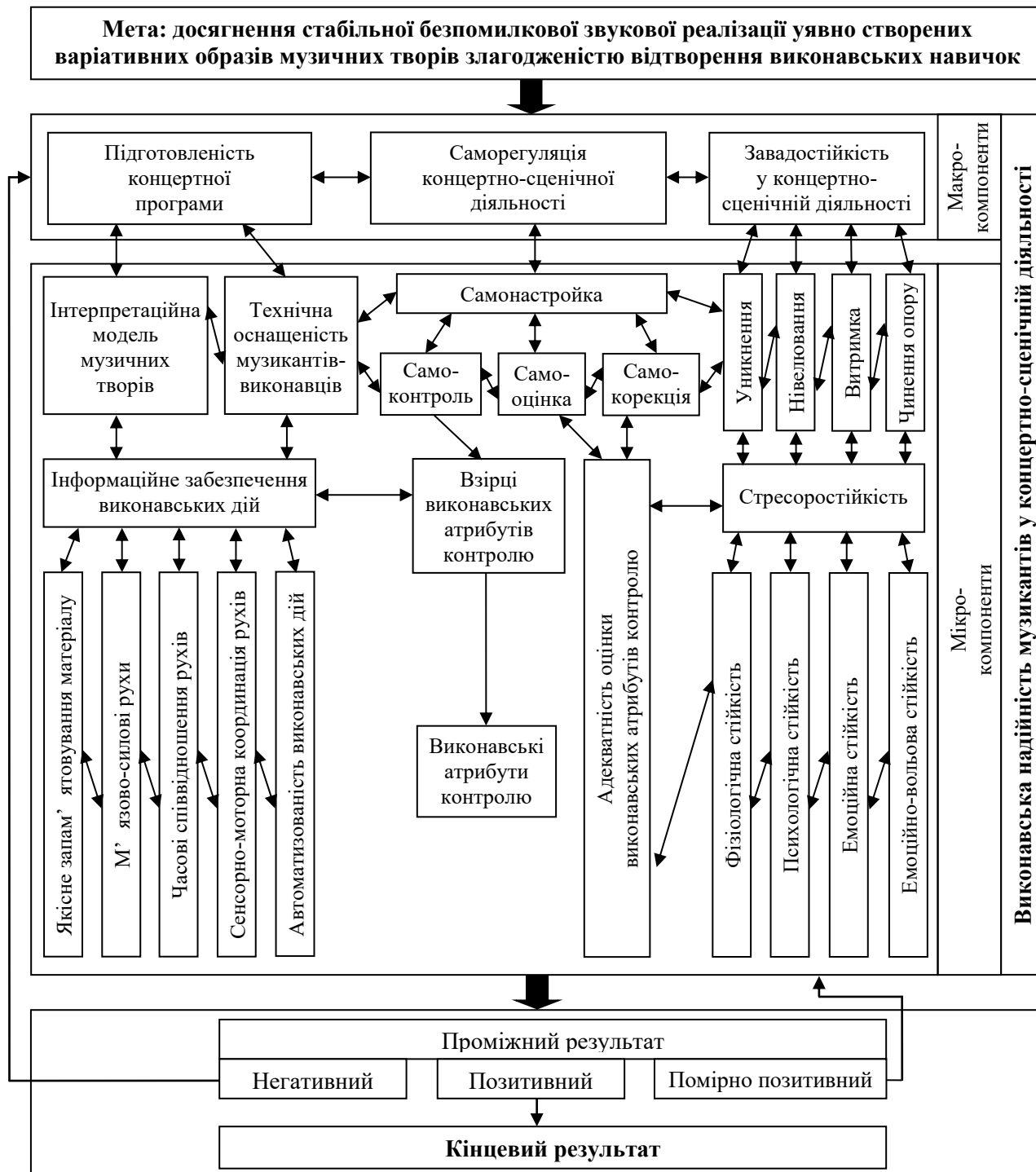


Рис.1. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності

Висновки.

1. Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності — це не вроджена, а сформована властивість, яка забезпечує сприятливі психологічні умови для домінування спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання-піднесення» та «хвилювання в образі») над руйнівними («хвилювання-страх», «хвилювання-паніка» і «хвилювання-апатія»), а також для безпомилкової звукової реалізації уявно створених варіативних образів музичних творів злагожденістю відтворення виконавських навичок.

2. Основу означеного феномену складають три його взаємозалежних макрокомпоненти — підготовленість концертної програми, саморегуляція концертно-сценічної діяльності та завадостійкість.

3. Підготовленість музикантами-виконавцями концертної програми (перший макрокомпонент їх виконавської надійності) залежить від якості сформованої в уяві інтерпретаційної моделі музичних творів, досконалості їх технічної оснащеності, міцності запам'ятовування матеріалу, інформаційного забезпечення та автоматизованості виконавських дій, точності м'язово-силових рухів, їх часового співвідношення та сенсорно-моторної координації.

4. Саморегуляція концертно-сценічної діяльності музикантами-виконавцями (другий макрокомпонент їх виконавської надійності) забезпечується самоконтролем, самооцінкою і самокорекцією визначених атрибутів та їх взірців, а також самонастройкою на успішний перебіг означеного процесу. Внутрішнє управління концертно-сценічною діяльністю розпочинається з визначення виконавсько-інтерпретаційних атрибутів та зіставлення їх ознак з уявленими взірцями. Самооцінка визначених виконавсько-інтерпретаційних атрибутів чи уявлених взірців цих атрибутів здійснюється неусвідомленим емоційним або усвідомленим інтелектуальним (логічним) їх оцінюванням. Самокорекція виконавсько-інтерпретаційних атрибутів чи уявлених взірців цих атрибутів відбувається усуненням дисонуючих когнітивних елементів на основі усвідомленого видозмінення

ознак як атрибутів контролю, так і їх вірців. Самонастройка музикантів-виконавців на успішний перебіг означеного процесу, яка здійснюється завдяки синтезу різноманітної інформації щодо формування вірців атрибутів контролю та їх реалізації, створює психологічні умови для того, щоб уявлені образи очікуваних результатів набували спонукальної сили і ставали реальними цілями, на які спрямовуються виконавські дії.

5. Завадостійкості музикантів-виконавців у концертно-сценічній діяльності (третьому макрокомпоненту їх виконавської надійності) властиві чотири вектори прояву, де перший вектор забезпечує уникнення дезорганізуючого впливу стресорів на її перебіг, другий — його нівелювання, третій — сенсорно-моторну витримку надмірної дії сильних, раптових і тривалих стресорів, а четвертий — успішність чинення їм опору. Завадостійкість музикантів-виконавців у процесі концертно-сценічної діяльності залежить від сформованої їх загальної фізіологічної стійкості, психологічної стійкості, емоційної стійкості, емоційно-вольової стійкості та стресоростійкості.

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

Список використаної літератури і джерел

1. Бернштейн, Н. А., 1991. *О ловкости и её развитии*. Москва: Физкультура и спорт.
2. Бочкарёв, Л. Л., 1989. *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченко.
3. Быстров, С. А., 1996. *Надёжность совместной деятельности дежурных смен подводных лодок ВМФ в экстремальных условиях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
4. Вицинский, А. В., 1948. *Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением*. Дисс. канд. пед. наук. Ленинград.
5. Гайдамович, Т., 1991. Диалоги с Н. Н. Шаховой. *Музыкальное исполнительство и педагогика*, 6, сс.75–88.
6. Гат, Й., 1967. *Техника фортепианной игры*. 3 изд. Москва: Музыка. Будапешт: Корвина.
7. Герсамия, И. Е., 1988. *Проблемы психологии творчества певца*. Дисс. д-ра искусствоведения, психол. наук. Тбилиси.
8. Гребенюк, Н. Є., 2000. *Вокально-виконавська творчість*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

9. Готсдинер, А. Л., 1991–1992. Подготовка учащихся к концертным выступлениям. *Методические записки по вопросам музыкального образования*, сс.182–192.
10. Гофман, И., 1961. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре*. Перевод с английского Г. А. Павлова. Москва: Музгиз.
11. Давидов, М. А., 1997. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
12. Додонов, Б. И., 1987. *В мире эмоций*. Киев: Политиздат Украины.
13. Йоркіна, Є. Б., 1996. *Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста*. Автореф. дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.
14. Коган, Г. М., 1961. *У врат мастерства*. Москва: Советский композитор.
15. Котова, Л. М., 2000. *Емоційна стійкість як засіб формування інструментально-виконавської надійності у студентів музично-педагогічних факультетів*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького.
16. Малкин, В. Р., 1985. *Средства психической саморегуляции как фактор стабилизации деятельности в экстремальных условиях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
17. Мартинсен, К. А., 1966. *Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли)*. Перевод с немецкого В. Л. Михелиса. Москва: Музыка.
18. 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.
19. Небылицын, В. Д., 1966. *Основные свойства нервной системы человека*. Москва: Просвещение.
20. Нейгауз, Г. Г., 1987. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога*. Москва: Музыка.
21. Плахтиенко, В. А., 1982. *Психологические основы повышения надёжности в спортивной деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинград.
22. Прокофьев, Г. П., 1956. *Формирование музыканта-исполнителя*. Москва: Академия педагогических наук РСФСР.
23. Рейковский, Я., 1979. *Экспериментальная психология эмоций*. Перевод с польского и вступительная статья В. Н. Вилюнаса. Москва: Прогресс.
24. Савшинский, С. И., 1968. *Работа пианиста над техникой*. Ленинград: Музыка.
25. Сюй, На, 2022. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), сс.47–60.
26. Фирсов, К. В., 1996. *Психическая надёжность лётного состава*. Дисс. канд. психол. наук. Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова.
27. Цагарелли, Ю. А., 1989. *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинградский государственный университет.
28. Щербин, А. В., 1997. *Повышение эффективности деятельности руководителей в экстремальных управленческих ситуациях*. Дисс. канд. психол. наук. Москва.
29. 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.
30. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія*. Київ: ДАКККиМ.
31. Ян, І., 2021. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.
32. Yao, Jiali, 2022. Prospective directions for improving the process of forming the readiness of vocalist students to the stage activity. *Paradigm of knowledge*, 3(53), pp.81–103. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.3\(53\)2022.6](https://doi.org/10.26886/2520-7474.3(53)2022.6)

References

1. Bernshtein, N. A., 1991. *O lovкости i ee razviti* [About dexterity and its development]. Moskva: Fizkul'tura i sport.
2. Bochkarev, L. L., 1989. *Psychological mechanisms of musical experience*. Doctor of Psychology. Thesis. Kyiv State University of the T. G. Shevchenko.
3. Bystrov, S. A., 1996. *Reliability of joint activities of shifts on duty of Navy submarines in extreme conditions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
4. Vitsinskii, A. V., 1948. *Psychological analysis of the pianist's work on a piece of music*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Leningrad.
5. Gaidamovich, T., 1991. Dialogi s N. N. Shakhovoi [Dialogues with N. N. Shakhova]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika*, 6, pp.75–88.
6. Gat, I., 1967. *Tekhnika fortepiannoi igry* [The piano technique]. 3rd ed. Moskva: Muzyka. Budapesht: Korvina.
7. Gersamiya, I. E., 1988. *Problems of the psychology of the singer's creativity*. Doctor in Art History and Doctor in Psychology. Thesis. Tbilisi.
8. 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.
9. Gotsdiner, A. L., 1991–1992. Podgotovka uchashchikhsya k kontsertnym vystupleniyam [Preparing students for performances]. *Metodicheskie zapiski po voprosam muzykal'nogo obrazovaniya*, pp.182–192.
10. Gofman, I., 1961. *Fortep'yannaya igra. Otveti na voprosy o fortep'yannoi igre* [Piano game. Answers to questions about piano playing]. Translated from English by G. A. Pavlov. Moscow: Muzgiz.
11. Davydov, M. A., 1997. *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
12. Dodonov, B. I., 1987. *V mire emotsii* [In the world of emotions]. Kiev: Politizdat Ukrainy.
13. Yorkina, Ye. B., 1996. *Psychological and pedagogical conditions for the formation of the individual performance style of an instrumentalist musician*. Ph.D. in Pedagogy. Abstract of Thesis. Kyiv State Institute of Culture.
14. Kogan, G. M., 1961. *U vrat masterstva* [At the gates of mastery]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
15. Kotova, L. M., 2000. *Emotional stability as a means of forming instrumental and performance reliability in students of music and pedagogical faculties*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Melitopol State Pedagogical University named after Bohdan Khmelnytskyi.
16. Malkin, V. R., 1985. *Means of mental self-regulation as a factor of activity stabilization in extreme conditions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
17. 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.
18. 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.
19. Nebylitsyn, V. D., 1966. *Osnovnye svoistva nervnoi sistemy cheloveka* [The basic properties of the human nervous system]. Moskva: Prosveshchenie.
20. Neigauz, G. G., 1987. *Ob iskusstve fortepiannoi igry. Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing. Notes of the teacher]. Moskva: Muzyka.
21. Plakhtienko, V. A., 1982. *Psychological foundations for increasing reliability in sports activities*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad.

22. Prokof'ev, G. P., 1956. *Formirovanie muzykanta-ispolnitelya* [Formation of a performing musician]. Moskva: Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR.
23. Reikovskii, Ya., 1979. *Eksperimental'naya psikhologiya emotsii* [Experimental psychology of emotions]. Translated from Polish and introductory article by V. N. Vilyunas. Moskva: Progress.
24. Savshinskii, S. I., 1968. *Rabota pianista nad tekhnikai* [Pianist's work on technique]. Leningrad: Muzyka.
25. Siui, Na, 2022. Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [Realization of the performance and technical skills of the vocalist as the basis of the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(54), pp.47–60.
26. Firsov, K. V., 1996. *Mental reliability of the flight crew*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow State University named after M. V. Lomonosov.
27. Tsagarelli, Yu. A., 1989. *Psychology of musical and performing activity*. Doctor of Psychology. Thesis. Leningrad State University.
28. Shcherbin, A. V., 1997. *Improving the efficiency of managers in extreme management situations*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Moscow.
29. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
30. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.
31. Yan, I., 2021. *Vykonavska stabilnist pianistiv yak mystetstvoznavskyi fenomen* [Performance stability of pianists as an art history phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.91–105.
32. Yao, Jiali, 2022. Prospective directions for improving the process of forming the readiness of vocalist students to the stage activity. *Paradigm of knowledge*, 3(53), pp.81–103. [https://doi.org/10.26886/2520-7474.3\(53\)2022.6](https://doi.org/10.26886/2520-7474.3(53)2022.6)

DMYTRO YUNUK

ORCID iD: 0000-0003-2930-238X

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor at the Department of Theory and History of Music Performance

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

d.yunyk@gmail.com

STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL

OF MUSICIANS PERFORMANCE RELIABILITY

IN CONCERT AND STAGE ACTIVITY

The author of the article developed a structural-functional model of performance reliability of musicians in concert and stage activities and displayed it in a picture in its entirety. It is quite clear that the performance reliability of the performer is not innate, but formed by a property that provides favorable psychological conditions for the dominance of stimulating types of pop excitement ("excitement-elation" and "excitement in the image") over destructive ones ("excitement-fear", "excitement-panic" and "excitement-apathy"). Such dominance is also necessary for error-free sound realization of imaginatively created variable images of musical works using coordinated reproduction of performance skills. The components of performance reliability of musicians in concert and stage activities are determined and described by the author in accordance with their

functional orientation. The author proves that the basis of this phenomenon consists of three interdependent macro-components — preparedness of the concert program, self-regulation of concert and stage activities, and interference resistance. Microcomponents of performance reliability of musicians in concert and stage activities are described taking into account the studied material. The preparedness of the concert program by musicians-performers depends on the quality of the interpretive model of musical works formed in the imagination, the perfection of the musician's technical equipment, the flexible ability to memorize material, information support and the automation of performance actions, the accuracy of muscle-force movements, their temporal relationship and sensory motor coordination. The functional orientation of the micro-components of self-regulation of concert and stage activity in the performance reliability of musicians is revealed, namely: self-control, self-evaluation, self-correction, attributes of control and their models. Four vectors of interference resistance of musicians-performers in concert and stage activities are described, where the first vector ensures the avoidance of the disorganizing influence of stressors on its course, the second - its leveling, the third - sensorimotor endurance of the excessive action of strong, sudden and long-lasting stressors, and the fourth - success resisting them. It has been proven that the resistance of musicians-performers in concert and stage activities depends on their general physiological stability, psychological stability, emotional stability, emotional-volitional stability and stress resistance.

Keywords: *musicians-performers, stage activity, performance reliability, self-regulation, mental processes, emotional-volitional sphere, interference resistance.*

Стаття надійшла до редакції 22.09.2022 року.

ОЛЬГА ШУМІЛІНА

ORCID iD: 0000-0002-2615-1208

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри теорії музики
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
(Львів, Україна)
shumili2016@gmail.com

ОПЕРА «СЕЛЕВК» У ТВОРЧОМУ ЖИТТІ

МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Досліджено творчу діяльність видатного українського композитора М. Березовського на посаді оперного співака, яка тривала при Малому імператорському дворі в Оранієнбаумі. Встановлено, що як оперний співак він брав участь у виконанні не двох, як було загальновідомо, а щонайменше трьох оперних вистав. Зазначено, що всі ці опери були поставлені в Оранієнбаумі, при дворі великого князя Петра Федоровича, протягом 1759–1761 років. Визначено мету дослідження, яка передбачала ввести у науковий обіг один з раніше невідомих фактів біографії Максима Березовського, встановлений на основі прижиттєвих документальних джерел. Застосовано кілька методів: джерелознавчий — для пошуку прижиттєвих документальних фактів та осмислення наявної в них інформації; історичний — для встановлення історико-культурних паралелей і накреслення перспектив подальшого вивчення наголошених питань, теоретичний — для систематизації музично-стильових чинників і створення певних узагальнень. Введено у науковий обіг інформацію про оперу «Селевк» Ф. Арайя, у якій М. Березовський співав партію головного героя, сирійського царя Селевка. Цей факт було встановлено за прижиттєвим документальним джерелом — друкованим лібрето вказаної опери (1761). Доведено, що виступ М. Березовського в опері «Селевк» став етапним на шляху опанування обраної професії, пов'язаної з музичним мистецтвом загалом та італійським оперним співом зокрема. Зазначено, що партія Селевка написана для тенора і що цей факт дає уявлення про фізіологічний розвиток голосу юного М. Березовського, про поступове пониження діапазону, перехід від дитячого до дорослого регістру, формування співацького тембру. Зроблено висновок про те, що підготовлені та заспівані в Оранієнбаумі партії Пора в опері «Олександр в Індії» Ф. Арайя, Іркана в опері «Впізнана Семіраміда» В. Манфредіні та Селевка в однойменній опері Ф. Арайя відповідають тогочасному фізіологічному віку М. Березовського як підлітка у період мутації: перша (сопранова) партія заспівана у 14-річному віці, друга (контральтова) — у 15-річному, третя (тенорова) — у 16-річному. Усе зазначене вкотре підтверджує нашу позицію про те, що вивчати життєтворчість Максима Березовського потрібно за прижиттєвими документальними джерелами, а не повторювати інформацію зі статей XIX століття і не додавати до викладених у них неправдивих фактів неіснуючі подробиці.

Ключові слова: життєтворчість Максима Березовського, прижиттєві документальні джерела, Оранієнбаум, Малий імператорський двір, італійська опера, оперний співак, опера «Селевк».

Постановка проблеми... Сучасний стан вивчення питань життєтворчості видатного українського композитора другої половини XVIII століття Максима

Березовського цілком підпадає під відомий афоризм давньогрецького філософа Сократа: чим більше знання, тим більше незнання. Важливі музичні знахідки останніх років, підкріплені фокусуванням дослідницького ракурсу на прижиттєвих документальних джерелах, створили потужне підґрунтя для цілісного погляду на композиторську діяльність і творчі пріоритети митця, дали підстави для уточнення деяких фактів біографії, для окреслення роду занять, визначили перспективи подальших досліджень. Водночас, вивчення віднайдених матеріалів довело, що наше незнання про життєтворчість Максима Березовського є набагато більшим, ніж знання, що попереду фахівців чекає копітка пошукова робота з виявлення поки що незнайдених документальних джерел, які б пролили світло на нез'ясовані події біографії. Частину цих джерел, особливо ті, що пов'язані з глухівським періодом (метрику про народження, відомості про батьківську родину та ін.), маємо сподівання виявити в архівах України. Решту документів, у яких відображено події петербурзького та італійського періодів життєтворчості митця, слід шукати в архівах РФ та в країнах Західної Європи, передусім в Італії, що робить цей шлях малодоступним, адже українські дослідники є обмеженими у своїх фінансових можливостях.

Між тим, «білі плями», що залишаються у творчій біографії Максима Березовського, час від часу, але поступово і невинно заповнюються недостовірною інформацією. Загальновідомим є ганебний факт прем'єри і публікації (коштами Українського культурного фонду!), а також подальшого виконання оркестрами України двох виданих у Парижі у 1760 році симфоній синьйора *Beresciollo* як двох віднайдених симфоній М. Березовського. Це було зроблене К. Карабицем і Б. Кривопустом (2021) на основі застарілої гіпотези Л. Івченко (1996), без широкого попереднього обговорення і консультації із фахівцями, які могли аргументовано довести, що в той час 15-річний Максим Березовський займався оперним співом і не писав музики для оркестрових капел (Шуміліна, 2021). Сюди ж можна віднести публікацію статті М. Юрченка «Одруження Максима Березовського. Огляд документальних матеріалів: до

питання творчої біографії» (2021), у якій інформацію про одну з визначальних подій біографії українського митця взято не лише з документальних джерел, як заявлено у назві, а також із літературного твору нашого сучасника — повісті Сергія Плачинди (2006). У цьому творі йдеться про нещасну долю Максима Березовського (факт сумнівний!), зокрема, описано, як фігурантка Францина Юбершер пішла за Березовського, тому що була ... згвалтована фаворитом Катерини II Григорієм Потьомкіним: «Український письменник, — вказує М. Юрченко, — виклав версію, за якою князь Григорій Потьомкін, позбавивши невинності вродливу фігурантку — німкеню Франциску Юбершер, дістав подвійну неприємність: принизливу сповідь перед своєю офіційною коханкою — імператрицею Катериною II — за свою зраду та проблеми через необхідність певним чином позбутися жертви своєї примхи — Франциски. За версією письменника, на найвищому рівні прийняли рішення видати її заміж, і жереб випав на Максима Березовського, який нічого не підозрював» (Юрченко, 2021, с. 123). Нісенітницю про Г. Потьомкіна, на якій М. Юрченко вибудовує доказову базу сценарію одруження та подальшого подружнього життя Максима Березовського, вже повторюють науковці, а обидва вказані нами факти аж ніяк не сприяють формуванню правильного уявлення ані про події біографії, ані про творчість геніального українського митця.

Мета даної статті — ввести у науковий обіг один з раніше невідомих фактів біографії Максима Березовського, встановлений на основі вивчення прижиттєвих документальних джерел. Головне **завдання** — дослідити участь Максима Березовського у виконанні опери «Селевк» у контексті відомостей про його службу на посаді оперного соліста в Оранієнбаумі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У наявних публікаціях про життєтворчість М. Березовського, починаючи від Я. Штелина, 1769 року (Штелин, 1935) і закінчуючи сучасними (Рицарева, 2013), про оперу «Селевк» нічого не сказано. Такої опери немає ані серед написаних митцем оперних творів, ані серед оперних вистав, у яких йому довелося виступати як солісту. Відомо, що під час перебування в Італії композитор написав оперу «Демофонт»

і що, будучи підлітком, він співав сольні партії у постановках опер «Олександр в Індії» Франческо Арайя та «Впізнана Семираміда» Вінченцо Манфредіні. Іншої інформації немає, і це означає, що творчість Максима Березовського є не до кінця і недостатньо вивченою. Як вже було зазначено, додаткові і надзвичайно важливі деталі справжньої, а не вигаданої творчої біографії українського митця надає інформація з прижиттєвих документальних джерел, які треба шукати і вивчати. У випадку з операми, саме вивчення прижиттєвих матеріалів дало можливість розширити коло дотичних до Максима Березовського оперних творів і включити до нього оперу «Селевк».

Виклад основного матеріалу дослідження... Як відомо, прижиттєвим документальним джерелом може бути будь-яка рукописна або друкована пам'ятка, у тому числі музична. Вона виступає матеріальним носієм інформації про конкретну подію, яка відбувалася у ті часи. Наприклад, про народження, одруження або смерть, якщо це метрична книга, про склад сім'ї та імена найближчих родичів, якщо це подвірні описи або сповідні розписи, про посаду та розмір заробітної платні, якщо це відомості про виплату жалування, про написаний композитором музичний твір, якщо це авторизована музично-рукописна пам'ятка або якщо авторство твору визначене на підставі додатково проведеного дослідження.

У випадку з оперою «Селевк» носієм інформації виступає друковане оперне лібрето цієї опери. Воно датоване 1761 роком і, таким чином, є прижиттєвим (*Bonechi, 1761*). На титульній сторінці лібрето італійською і французькою мовами вказано, що автором музики є Франческо Арайя і що цю оперу було поставлено у місті Оранієнбаум, при дворі великого князя Петра Федоровича, майбутнього імператора Петра III (*див. рис. 1*).

За традицією, тогочасні оперні лібрето вміщували інформацію про виконавців-вокалістів. Не стало винятком і лібрето опери «Селевк». У ньому теж вказані всі актори-виконавці і в цьому списку ми натрапляємо на ім'я Максима Березовського, при чому воно вказано першим. Виявляється, що Максим Березовський співав у цій опері партію головного героя, сірійського

царя Селевка (див. рис. 2) і це означає, що опера «Селевк» стала третім великим сценічним твором, у якому Максим Березовський взяв участь як соліст.

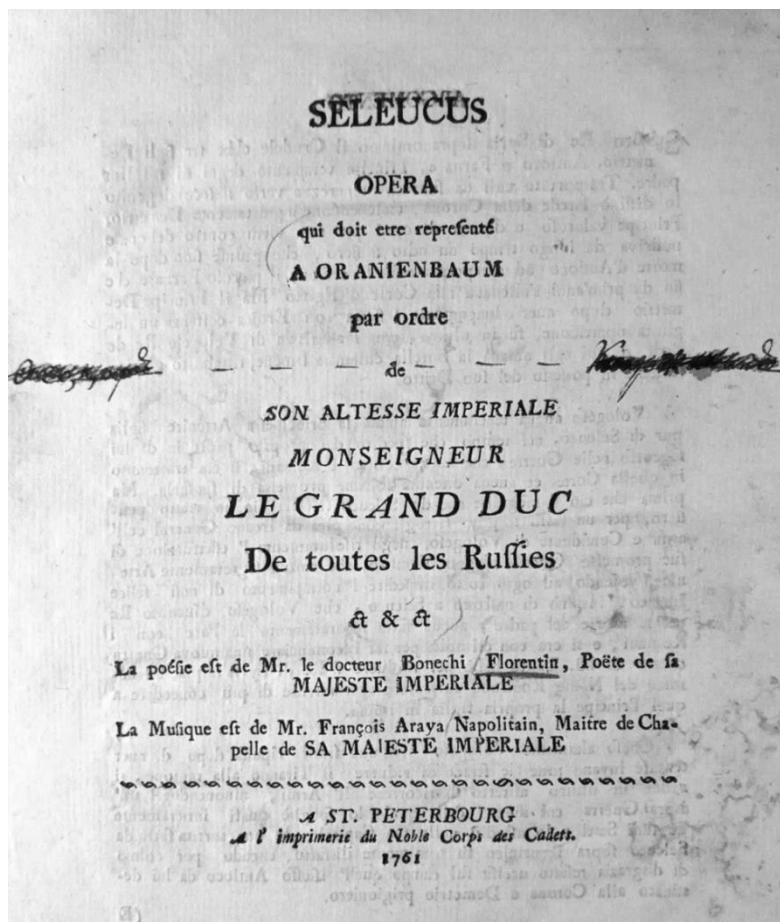


Рис. 1. Друковане лібрето опери Ф. Арайя «Селевк». 1761.
Титульна сторінка (французькою мовою)

Після ознайомлення із друкованим лібрето опери «Селевк» та виявлення в ньому інформації про виконання Максимом Березовським партії царя Селевка, ми натрапили на кілька ресурсів з повідомленнями про участь українського митця у вказаній постановці, у яких цю надзвичайно важливу для нас інформацію було включено у широкий контекст питань, не пов'язаних із життєтворчістю Максима Березовського.

Першим ресурсом став сайт «Corago», що містить репертуар та лібрето європейських оперних постановок 1600 – 1900 років. На сайті розміщена інформація про те, що Максим Березовський брав участь у трьох оранієнбаумських оперних виставах, і що в 1761 році він заспівав партію Селевка в опері Ф. Арайя «Селевк» (Corago).

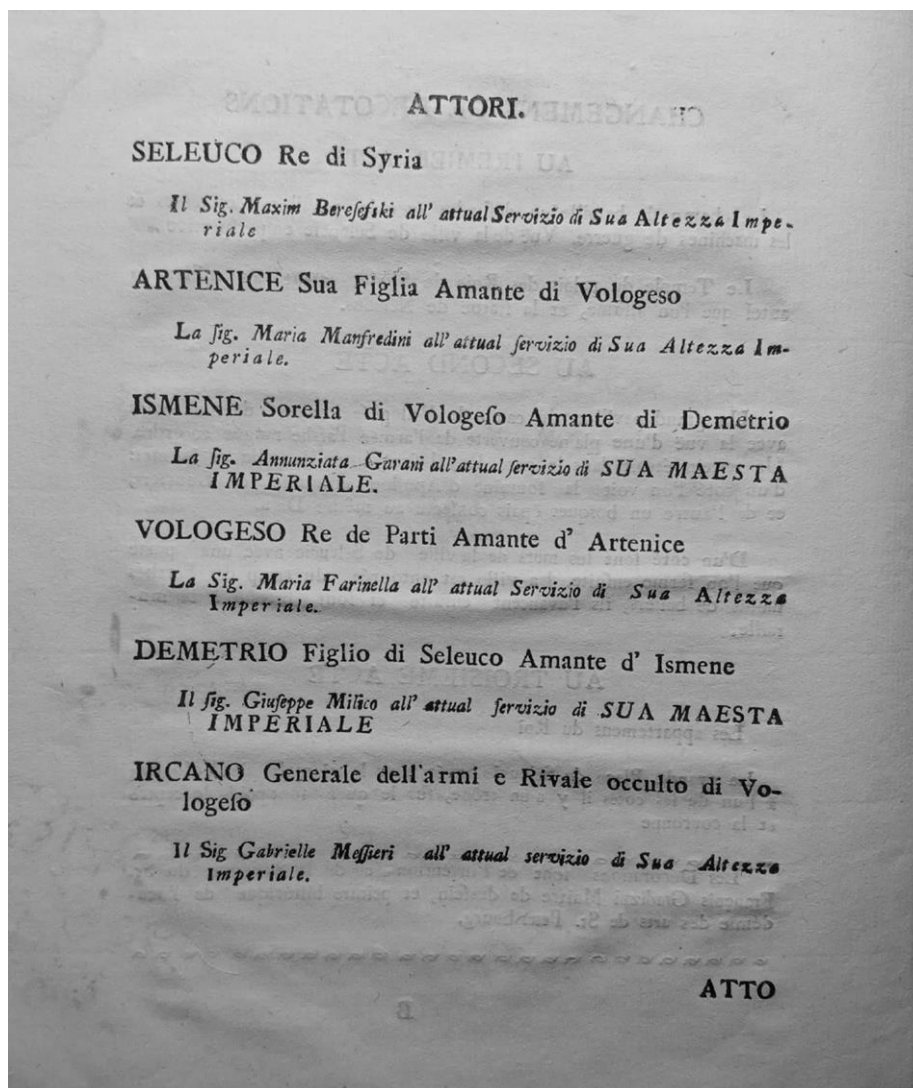


Рис. 2. Друковане лібрето опери Ф. Арайя «Селевк». 1761.
Дійові особи та виконавці (італійською мовою)

Другим ресурсом стала стаття А. Порфірьєвої «Музичні розваги Петра Федоровича в Оранієнбаумі» (2005), авторка якої повідомила про участь Максима Березовського, якого вона сприймає виключно як півного Придворної капели, в опері «Селевк» на основі інформації з друкованого лібрето 1761 року, яке зберігалось у фондах РНБ: «На “Впізнаній Семирамиді” список оранієбаумських оперних вистав зазвичай завершується. Ані у Всеволодського–Гернгросса, ані у Моозера, навіть у Рицаревої не згадана одноактна редакція опери Арайя на либрето Бонеккі “*Seleuco*” (“Селевк”), поставлена влітку 1761 року. Між тим в РНБ збереглося її друковане либрето зі списком учасників. У повному 3-актному вигляді цей твір побачив світло рампи 26 квітня 1744 року, під час святкування чергової річниці коронації Єлизавети Петрівни. Надалі

оперу редагували і кілька разів повторювали. Про те, що змусило Манфредіні повернутися до цієї партитури, можна лише здогадуватися. Можливо, та обставина, що партія головного героя була написана для тенора Філіппа Джорджи, а не для кастрата. В оранієнбаумській постановці її співав Березовський» (Порфирьева, 2005, с. 344). Необхідно зазначити, що А. Порфирьева є не зовсім точною у своїх твердженнях про постановку в Оранієнбаумі одноактної редакції опери «Селевк». З. Ахметшина дослідила і довела, що італійський текст друкованого лібрето 1761 року є ідентичним тексту трьох актів початкової оперної партитури 1744 року, тож опера виконувалася у повному триактному вигляді (Ахметшина, 2014).

Виступ Максима Березовського в опері «Селевк» став етапним на шляху опанування обраної професії, пов'язаної з музичним мистецтвом. Перш ніж зазначити, у чому полягає значення опери «Селевк» у творчому житті Максима Березовського, зробимо короткий огляд двох перших опер, у яких він виходив на сцену.

У 1759 році майбутній композитор заспівав партію царя Пора в опері «Олександр в Індії» Ф. Арайя, у 1760 році — партію скіфського князя Іркана в опері «Впізнана Семіраміда» В. Манфредіні. Обидві ці партії були написані для співаків-кастратів із високими голосами (*Libretti*). У разі потреби, наприклад, якщо оперна трупа не мала кастратів, їхні партії співали жінки або добре підготовлені підлітки, у яких ще не настала мутація і вони мали дзвінкі та високі дитячі голоси.

Так сталося і у випадку із Максимом Березовським і це означає, що майбутній композитор в той час був підлітком. Спочатку він заспівав сопранову (чоловічу) партію Пора в опері «Олександр в Індії». Як відомо, цю оперу Ф. Арайя написав кількома роками раніше для імператорської оперної трупи (т. зв. «італійської кампанії») і вона була вперше поставлена у Петербурзі у 1755 році. Оперна трупа входила у структуру придворних театрів і мала у своєму складі запрошених співаків-кастратів, яким виплачувалася велика заробітна платня. У петербурзькій постановці партію Пора співав відомий

італійський кастрат-сопраніст Джованні Карестіні (*Giovanni Carestini*, 1700–1760) — той самий, що співав цю партію у найпершій опері, написаній на це лібрето італійським композитором Леонардо Вінчі (*Leonardo Vinci*) у 1730 році. У столиці Російської імперії Дж. Карестіні перебував протягом 1754–1756 років і мав найвищу заробітну платню серед усіх співаків — дві тисячі рублів на рік; таку ж зарплату мав у той час тільки капельмейстер Франческо Арайя, а решта співаків-солістів отримували вдвічі меншу суму грошей (Ахметшина, 2014). Досвід і рівень майстерності Дж. Карестіні вказують на те, що партія була складною, і в такому випадку дебют Максима Березовського на оперній сцені став важким творчим випробуванням для 14-річного підлітка із несформованим голосовим апаратом. Про вокальні складнощі партії Пора можемо дізнатися з рукопису опери «Олександр в Індії» Ф. Арайя 1755 року (*Araiia*, 1755), який зберігся у вигляді вокальних партій у супроводі *b.c.* і перебуває у відділі рукописів РНБ (див. рис. 3).



Рис. 3. Ф. Арайя. Олександр в Індії. I дія. Арія Пора «Vedrai con tuo Periglio» (початок)

Щодо оранієнбаумської постановки опери «Олександр в Індії» 1759 року слід зазначити, що її відмітною ознакою був жіночий склад голосів, за виключенням Максима Березовського, хоча і він співав високим дитячим голосом, наближеним до жіночого сопрано.

Усіх виконавців вказано у друкованому лібрето (Метастазіо 1):

1) партію царя Олександра співала Елізабета Цамбра (*Elisabetta Zambra*), сопрано — додаткові відомості про цю виконавицю не збереглися;

2) партію Клеофіди — Марія Каматі (*Maria Camati*, 1710) на прізвисько Бранбілла, сопрано; приїхала у Російську імперію із трупю Джованні Локателлі у 1757 році, звідти перейшла до великокняжчої капели і стала в ній першою справжньою зіркою (Порфирьєва, 2005), співала провідні жіночі партії;

3) партію Пора — 14-річний підліток-сопраніст Максим Березовський (у друкованому лібрето — *Beresefski*);

4) партію Еріксени — Елеонора Бріан (*Eleonora Brihan*), сопрано; цю співачку двічі вказано в друкованих лібрето оранієнбаумських оперних вистав 1757 та 1759 років, більше про неї нічого не відомо;

5) тенорову партію Гандарта заспівала сопраністка Нунціата Гарані (*Nonziata Garrani*) — співачка приїхала у Російську імперію на початку 1750-х років і поступила в імператорську придворну капелу, звідки перейшла в капелу великого князя, зберігаючи титул співачки імператорського придворного театру; була вокальним педагогом Максима Березовського;

6) в партії Тімагена виступила контральто Катерина Брігонци (*Caterina Brigonzi*), теж з трупи Дж. Локателлі, у складі якої вона приїхала в Російську імперію у 1757 році; ця досвідчена співачка до того часу вже більш ніж 20 років виходила на оперну сцену європейських театрів (вперше — у 1738 році) (*Corago*) і в постановці опери «Олександр в Індії» стала єдиним контральто з усіх виконавців та виконавиць; пізніше, перебуваючи в Італії, Максим Березовський підтримував контакти із цією співачкою, про що дізнаємося з листа копіїста Антоніо Чіми з Б'єнтіни (*Antonio Cima di Bientina*) до невстановленого адресата у Болоньї, де йдеться про завершення роботи з

копіювання 18 псалмів і однієї меси на 8 голосів синьйора Максима Березовського, замовлених у Флоренцію для співачки Катерини Брігонци (Юрченко, 1989).

Стосовно опери «Впізнана Семіраміда» В. Манфредіні, у якій Максим Березовський вдруге вийшов на сцену як соліст, слід зазначити, що партитуру цієї опери поки що не знайдено й тому голос Максима Березовського довелося визначати за іншими «вказівками».

У XVIII столітті співацькі голоси дійових осіб оперних вистав визначалися лібретистами і вказувалися у текстах оперних лібрето. Звертаючись до лібрето, композитори зазвичай дотримувалися вказаного лібретистами розподілу голосів. У такому випадку партія Іркана в опері «Впізнана Семіраміда» призначалася для контральто, що було зазначено в оперному лібрето, а її виконавцем у першій оперній виставі, музику до якої у 1729 році написав композитор Леонардо Вінчі, став Гаetano Беренштадт (*Gaetano Berenstadt*, 1687–1734) — відомий італійський кастрат-альтист німецького походження (*Semiramide*, 2).

Однак із розподілом голосів у цій опері від початку трапляється деяка плутанина. Так, у рукописній партитурі опери Леонардо Вінчі партія Іркана, призначена для контральто, занотована у теноровому ключі. Такого самого принципу запису партії Іркана в теноровому ключі дотримувалися інші композитори, які зверталися до цього лібрето у наступні часи. Так, наприклад, в теноровому ключі занотована партія Іркана в опері Джованні Батіста Лампуньяні (*Giovanni Battista Lampugnani*), яка була поставлена у Римі в 1741 році (*Metastasio*, 1741). З друкованого лібрето цієї опери (*Giovanni*) відомо, що партію Іркана співав не тенор, а кастрат Казіміро Піньотті (*Casimiro Pignotti*), який, за відгуками сучасників, мав рухливе контральто (*Quell'usignolo*).

Відомі випадки, коли контральтову партію Іркана співали жінки. Так, в опері-пастіччо «Впізнана Семіраміда» Г. Ф. Генделя, скомпонованій із запозичених арій та написаних Г. Ф. Генделем речитативів і поставленій у Лондоні у сезоні 1733–1734 років, партію Іркана співала Марія Катерина Негрі

(*Maria Caterina Negri*, 1705–1744) — жінка-контральто (*Semiramide* 2). Виконавиця мала потужний голос і спеціалізувалася на чоловічих ролях або співала партії войовничих жінок та жінок-траверсі, які під час вистави переодягалися у чоловічий одяг і мали зображати чоловіків (*Quell'usignolo*).

У деяких операх партія Іркана була написана не для контральто, а для тенора. Таке рішення було пов'язане із розподілом голосів між Ірканою та головним антагоністом опери Сібаром. За задумом автора лібрето П'єтро Метастазіо, партію Сібара мав співати тенор, єдиний чоловічий голос серед усіх солістів опери. Ця вимога була дотримана в найпершій опері «Впізнана Семіраміда» Леонардо Вінчі, у постановці якої партію Сібара співав тенор Джованні Оссі (*Giovanni Ossi*). Однак у низці наступних опер цю партію було написано для сопрано, тоді як партію Іркани, відповідно, для тенора. Саме така комбінація голосів трапляється в опері «Впізнана Семіраміда» Бальтасаре Галуппі, прем'єра якої відбулася 25 січня 1749 року в міланському *Teatro Regio Ducale*: партію Іркани співав тенор Анджело Амореволі (*Angelo Amorevoli*, 1716–1798), партію Сібара — сопраністка Джузеппа Гірінгеллі (*Giuseppa Ghiringhelli*). Невдовзі, у 1753 році у Мадриді була поставлена опера Ніколо Йомеллі з таким самим розподілом голосів: партію Іркани співав тенор Доменіко Панцаккі (*Domenico Panzacchi*, 1730–1805), партію Сібара — кастрат-сопраніст Джакомо Веролі (*Giacomo Veroli*).

Траплялися й інші комбінації партій. Так, у вже згадуваній лондонській постановці «Семіраміді» Г. Ф. Генделя партії солістів було розподілено між жінками і співаками-кастратами із високими голосами, без участі натуральних чоловічих голосів. У партіях Іркани і Сібара виступали жінки-контральто — вже згадувана нами Марія Катерина Негрі та її сестра Роза Негрі (*Rosa Negri*).

Склад голосів, аналогічний лондонській постановці, за участі лише сопрано і контральто, був наявний і в постановці опери «Впізнана Семіраміда» В. Манфредіні в Оранієнбаумі 1760 року, за участі Максима Березовського: партії Іркани і Сібара виконували контральто, решту партій — сопраністи і сопраністки. Усіх виконавців вказано у друкованому лібрето опери

(Метастазіо 2):

1) партію Семіраміди співала Марія Каматі на прізвисько Бранбілла;

2) в партії Міртео виступив 21-річний італійський кастрат Джузеппе Міліко (*Giuseppe Millico*, 1739–1802), соліст імператорської придворної капели, якого виписали в Петербург після від'їзду Лоренцо Салетті;

3) в партії Шиталька виступила Нунциата Гарані;

4) партію Таміри співала Марія Монарі (*Maria Monari*) — ця співачка приїхала з Болоньї та одразу поступила у капелу великого князя Петра Федоровича, невдовзі стала дружиною капельмейстера Вінченцо Манфредіні.

5) в партії Сібара виступила жінка-контральто Катерина Брігонци;

6) в партії Іркана — підліток-контральто Максим Березовський.

Зовсім інша ситуація із розподілом голосів трапляється в опері «Селевк». Для першої постановки 1744 року Франческо Арайя створив партитуру із двома партіями, призначеними для натуральних чоловічих голосів. Це партія Селевка, написана для тенора — її співав блискучий італійський тенор Філіппо Джорджи (*Filippo Giorgi*), і партія Гіркана, написана для баса — її співав бас-буф Доменіко Кріккі (*Domenico Cricchi*). Усі інші партії призначалися для жіночих або високих чоловічих голосів: для сопрано — партія Димитрія, яку співав вже згадуваний кастрат-віртуоз Лоренцо Салетті, партія Артеніси, яку співала Роза Рувінетті (*Rosa Ruvinetti*), та партія Ісмєни, яку співала Катерина Мазані (*Caterina Masani*); для контральто — партія Вологеза, яку співала дружина тенора Філіппо Джорджи, Катерина Джорджи (*Caterina Giorgi*) (Бонекки). В оранієнбаумській постановці 1761 року залишилися ті самі голоси, однак змінилися виконавці: тенорову партію Селевка співав 16-річний Максим Березовський, партію Гіркана — бас-буф Габріель Мессьєрі (*Gabriele Messieri*, теж з трупи Локателлі), партію Димитрія — кастрат-сопраніст Джузеппе Міліко, знову запрошений в Оранієнбаум з імператорської придворної трупи, партії Артеніси, Ісмєни та Вологеза — сопраністки Марія Манфредіні (раніше Марія Монарі, а тепер дружина Вінченцо Манфредіні), Нунциата Гарані та Марія Фарінелла — вона ж Марія Каматі на прізвисько Бранбілла

(Bonechi, 1761).

Виходячи з змісту лібрето опери «Селевк», надрукованого для Оранієнбаумської постановки 1761 року італійською та французькою мовами з ідентичним текстом, у партії Селевка було чотири арії та велика кількість речитативного матеріалу. Це дуже багато; для порівняння можна вказати, що в партії Дмитрія наявні п'ять арій, в партії Вологеца — чотири арії, в партії Артеніси — три, в партіях Гіркана та Ісмєни — по дві арії.

Рукописна партитура та оркестрові партії опери «Селевк» збереглися; вони знаходяться у відділі рукописів Санкт-Петербурзької консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова (Ахметшина, 2014). За цими прижиттєвими музично-рукописними матеріалами можна вивчати діапазон і вокальну складність партії Селевка і це буде підставою для висновку про те, наскільки розвиненим був співацький голос Максима Березовського у той час.

Висновки.

1. З усієї наведеної вище інформації робимо висновок про те, що Максим Березовський як оперний співак брав участь у виконанні не двох, як було загальновідомо, а щонайменше трьох оперних вистав. Усі ці опери були поставлені в Оранієнбаумі, при дворі великого князя Петра Федоровича, протягом 1759–1761 років. У той час Максим Березовський перебував у службі Його Імператорської Високості, як зазначено в усіх трьох друкованих лібрето, та обіймав посаду півчого (тобто оперного співака) при Малому імператорському дворі, як вказано у фінансових документах про видачу заробітної платні.

2. Професійно займаючись італійським оперним співом, Максим Березовський не мав потрібних професійних навичок для того, щоб писати симфонії під псевдонімом *Beresciollo* у невідомому в Оранієнбаумі мангаймському стилі. Оперні партії Пора, Іркана та Селевка, написані для сопрано, контральто і тенора, засвідчують процес фізіологічного розвитку голосу юного Максима Березовського, із поступовим пониженням діапазону, переходом від дитячого до дорослого регістру, формуванням співацького

тембру. Партії відповідають тогочасному фізіологічному віку Максима Березовського як підлітка у період мутації: перша партія заспівана у 14-річному віці, друга — у 15-річному, третя (тенорова) — у 16-річному.

Перспективи подальших розвідок... Усе зазначене вкотре підтверджує нашу неодноразово висловлену позицію про те, що вивчати життєтворчість Максима Березовського потрібно за прижиттєвими документальними джерелами, а не повторювати інформацію зі статей XIX століття і не додавати до викладених у них неправдивих фактів неіснуючі подробиці.

Список використаної літератури і джерел

1. Ахметшина, З., 2014. «Селевк» Ф. Арайи: опера и её рукописи в библиотеке Петербургской консерватории. *OPERA MUSICOLOGICA*, 3(21), сс.38–62.
2. Бонекки, Й., 1744. *Селевк*. [Опера] (Москва: типография Императорской Академии наук).
3. Івченко, Л. В., 1996. Таємниця симфонії синьйора Березейолло. *Музика*, 1, сс.6–8.
4. Кайкова, С., 2015. Франческо Арайя в России (источниковедческий аспект). *MUSICUS*, 4, сс.27–31.
5. Метастазіо, П., 1759. *Александр в Индии*. [Опера] (Санкт-Петербург: типография Императорской Академии наук).
6. Метастазіо, П., 1760. *Узнання Семирамида*. [Опера] (Санкт-Петербург: типография Сухопутного Шляхетного Кадетского корпуса).
7. Порфирьева, А., 2005. Музыкальные развлечения Петра Федоровича в Ораниенбауме. In: *Europa Orientalis. Archivio russo-italiano IV*. Salerno: Universita di Salerno, pp.331–346.
8. Рыцарева, М., 2013. *Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора*. 2-ое изд. Санкт-Петербург: Композитор.
9. Штелин, Я., 1935. *Музыка и балет в России XVIII века*. Перевод Б. И. Загурского. Ленинград: Тритон.
10. Шуміліна, О. А., 2021. Хто такий синьйор Beresciollo? У кн.: Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях, матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 4–6 листопада 2021. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, сс.254–258.
11. Юрченко, М., 1989. Максим Березовський в Італії. Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи. *Музична Україна*, 1, сс.67–79.
12. Юрченко, М. С., 2021. Одруження Максима Березовського. Огляд документальних матеріалів: до питання творчої біографії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 44, сс.116–126.
13. Araiya, F., 1755. *Alessandro nell'Yndie* [рукопис]. Юсуповское собрание. Ф. 891. Ед. хр. 52. Санкт-Петербург: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.
14. Bonechi, G., 1761. *Seleucus*. [Opera] (San Péterbourg: l'Imprimerie du Noble Corps des cadets).
15. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, [online]. Available at: <<http://corago.unibo.it/>> [accessed: 05 August 2022].
16. Metastasio, P., 1741. *Semiramide riconosciuta*. [Drama per musica] (Rome: UNC Italian Opera Libretto Collection).
17. Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, [online]. Available at: <<http://www.quellusignolo.fr/>>

index.html> [accessed: 05 August 2022].

References

1. Akhmetshina, Z., 2014. «Selevk» F. Arai: opera i ee rukopisi v biblioteke Peterburgskoi konservatorii ["Seleucus" by F. Araya: opera and its manuscripts in the library of the St. Petersburg Conservatory]. *OPERA MUSICOLOGICA*, 3(21), pp.38–62.
2. Bonecki, J., 1744. *Seleucus*. [Opera] (Moscow: printing house of the Imperial Academy of Sciences).
3. Ivchenko, L. V., 1996. Taiemnytsia symfonii syniora Berezeiollo [The secret of Signor Berezeyollo's symphony]. *Muzyka*, 1, pp.6–8.
4. Kaikova, S., 2015. Franchesko Araiya v Rossii (istochnikovedcheskii aspekt) [Francesco Araya in Russia (source study aspect)]. *MUSICUS*, 4, pp.27–31.
5. Metastasio, P., 1759. *Alexander in India*. [Opera] (St. Petersburg: printing house of the Imperial Academy of Sciences).
6. Metastasio, P., 1760. *Recognized Semiramide*. [Opera] (St. Petersburg: printing house of the Land Gentry Cadet Corps).
7. Porfir'eva, A., 2005. Muzykal'nye razvlecheniya Petra Fedorovicha v Oranienbaume. In: *Europa Orientalis. Archivum russo-italiano IV* [Eastern Europe is. Russian-Italian archive IV]. Salerno: Universita di Salerno, pp.331–346.
8. Rytsareva, M., 2013. *Maksim Berezovskii: Zhizn' i tvorchestvo kompozitora* [Maxim Berezovsky: The life and work of the composer]. 2nd ed. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
9. Shtelin, Ya., 1935. *Muzyka i balet v Rossii KhVIII veka* [Music and ballet in Russia in the 18th century]. Translated by B. I. Zagursky. Leningrad: Triton.
10. Shumilina, O. A., 2021. Khto takyi synior Beresciollo? [Who is Signor Beresciollo?]. In: Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections, 5th International scientific and practical conference, Kyiv, Ukraine, November 4–6, 2021. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho, pp.254–258.
11. Yurchenko, M., 1989. Maksym Berezovskiyi v Italii. Ukrainska muzychna spadshchyna: Statti. Materialy. Dokumenty [Maxim Berezovsky in Italy. Ukrainian musical heritage: Articles. Materials. Documents]. *Muzychna Ukraina*, 1, pp.67–79.
12. Yurchenko, M. S., 2021. Odruzhennia Maksyma Berezovskoho. Ohliad dokumentalnykh materialiv: do pytannia tvorchoi biohrafii [Marriage of Maxim Berezovsky. Review of documentary materials: to the issue of creative biography]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 44, pp.116–126.
13. Araiya, F., 1755. *Alessandro nell'Yndie* [рукопись]. Юсуповское собрание. Ф. 891. Ед. хр. 52. Санкт-Петербург: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.
14. Bonechi, G., 1761. *Seleucus*. [Opera] (San Péterbourg: l'Imprimerie du Noble Corps des cadets).
15. Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900, [online]. Available at: <<http://corago.unibo.it/>> [accessed: 05 August 2022].
16. Metastasio, P., 1741. *Semiramide riconosciuta*. [Drama per musica] (Rome: UNC Italian Opera Libretto Collection).
17. Quell'usignolo. Le site des premiers interprètes baroques et classiques. Le registre des chanteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, [online]. Available at: <<http://www.quellusignolo.fr/index.html>> [accessed: 05 August 2022].

OLHA SHUMILINA

ORCID iD: 0000-0002-2615-1208

Doctor of art history (Dr. Hab.), professor
professor from the Department of Music Theory
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

THE OPERA "SELEUCO" IN THE CREATIVE LIFE OF MAKSYM BEREZOVSKY

The creative activity of the outstanding Ukrainian composer M. Berezovsky as an opera singer, which continued at the Small Imperial Court in Oranienbaum, was studied. It has been established that as an opera singer he participated in the performance of not two, as was generally known, but at least three opera performances. All these operas were staged in Oranienbaum, at the court of Grand Duke Peter Fyodorovich, during the years 1759-1761. Main objective of the study – introduce into scientific circulation one of the previously unknown facts of Maksym Berezovsky's biography, established on the basis of documentary sources during his lifetime. The work is based on a combination of several methods: source studies - for finding everyday documents and understanding the information they contain; historical - to establish historical and cultural parallels and draw perspectives for further study of the highlighted issues, theoretical - to systematize musical and stylistic factors and create certain generalizations. Information about the opera "Seleuco" by F. Araja, in which M. Berezovsky sang the part of the main character, the Syrian king Seleucus, was introduced into scientific circulation. This fact was established according to a documentary source during his lifetime - the printed libretto of the specified opera (1761). It is proven that M. Berezovsky's performance in the opera "Seleuco" became a milestone on the way to mastering the chosen profession, related to musical art in general and Italian opera singing in particular. Written for a tenor, this part together with the opera parts of Por (1759, soprano) and Irkan (1760, contralto) gives an idea of the physiological development of the young M. Berezovsky's voice, the gradual lowering of the range, the transition from a childish to an adult register, the formation of a singing timbre. It was concluded that the parts of Pora in the opera "Alexander nell'India" by F. Araja, Irkana in the opera "Semiramide riconosciuta" by V. Manfredini, and Seleucus in the opera of the same name by F. Araja, prepared and sung in Oranienbaum, correspond to the physiological age of M. Berezovsky at the time as teenager in the period of mutation: the first (soprano) part was sung at the age of 14, the second (alto) at the age of 15, the third (tenor) at the age of 16. All of the above once again confirms our position that it is necessary to study Maksym Berezovsky's creative life based on real-time documentary sources, and not to repeat information from articles of the 19th century and not to add non-existent details to the false facts presented in them.

Key words: *Maksym Berezovsky's life-creativity, intravital documents, Oranienbaum, Small Imperial Court, Italian opera, opera singer, opera "Seleuco".*

Стаття надійшла до редакції 16.06.2022 року.

ТЕТЯНА АНДРІЄВСЬКА-БОДЕНЧУК

ORCID iD: 0000-0002-9248-7586

Народна артистка України,
в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
tetyana_ab@ukr.net

КОНЦЕРТ-ДРАМА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ

КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО:

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто виконавсько-інтерпретаційний аспект Концерта-драми для фортепіано з оркестром (1987) Кармелли Цепколенко. Проаналізовано музичну форму означеного твору. Описано відповідність логіки розвитку музичного матеріалу Концерта-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко літературній програмі та сценарній розробці авторки. Розглянуто основні виконавсько-інтерпретаційні засоби відображення авторського задуму, а саме: фортепіанну фактуру; прийоми звуковидобування; динамічну побудову музичної форми; просторово-часову організацію мелодико-інтонаційних ліній тощо. Визначено особливості фортепіанної фактури, які характеризуються романтично-насиченими складними акордовими структурами та віртуозними пасажами. Зазначено, що ліричні частини Концерта-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко вимагають від піаніста тонкого лінійного поліфонічного мислення, створення особливого звукового колориту. З'ясовано роль інтерпретаційно-виразних засобів для створення переконливого виконавсько-художнього образу. Обґрунтовано специфіку інтерпретації п'яти сольних фортепіанних каденцій. Висвітлено роль каденцій для прояву унікального індивідуального мислення піаніста у процесі концертно-сценічної інтерпретації означеного фортепіанного твору Кармелли Цепколенко. Встановлено взаємозв'язок та вплив авторської сценарної розробки на емоційний творчий простір виконавця та на формування переконливої художньо-виконавської версії. Підкреслено особливу роль фортепіано у творчості Кармелли Цепколенко як інструмента для нових композиторських пошуків та новацій. Доведено, що виконавська стилістика фортепіанної музики Кармелли Цепколенко вимагає від виконавця креативності, артистичності, творчої уяви, гнучкості мислення, емоційного відгуку на сценарно-фабульні пласти твору. Наголошено на доцільності встановлення емпатійних зв'язків між композитором і виконавцем в процесі живої реалізації авторського задуму.

Ключові слова: фортепіанна творчість Кармелли Цепколенко, виконавсько-інтерпретаційні засоби відображення авторського задуму, художній образ, емпатія, сценічне виконавство.

Постановка проблеми... Проблеми музичного виконавства викликають неабиякий інтерес сучасних науковців. Від часу, коли концертне виконавство

сформувалось як окрема галузь музичної діяльності та стало частиною формули «композитор — виконавець — слухач», точаться суперечки щодо ролі, співвідношення та взаємодії композитора й виконавця в процесі відтворення музичного тексту. Питання інтерпретації і виконавського стилю широко вивчаються теоретиками та практиками в галузі музикознавства.

Для найбільш оптимального й переконливого відтворення авторського тексту музичного твору важливо проаналізувати та чітко усвідомити всі його аспекти: композиційну структуру (форму), змістово-сюжетну основу, функції різних виражальних засобів, технічні завдання тощо. Інтерпретатору необхідно відчувати цілісність композиції, до якої він звертається, яка функціонує та розгортається в певному часі. З такої позиції цікавим видається практичний досвід музиканта-виконавця, який надає можливість швидше зорієнтуватися в структурному та логічному розвитку музичної думки, спроможний підвищити інтерес до музичної творчості Кармелли Цепколенко.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... У сучасній українській музиці постать Кармелли Цепколенко є безумовно неординарною. Творчість композиторки, безперечно, є цікавим об'єктом для дослідження. Марина Перепелиця в роботі «Театральність у нетеатральних музичних жанрах в творчості Кармелли Цепколенко» розглядає одну з найважливіших рис, що притаманні стилю композиторки. Елементи театральності присутні у багатьох творах Кармелли Цепколенко: це може бути або поєднання звучання твору з відеорядом та декламацією, вписані в нотний текст вказівки режисерського характеру, безпосереднє залучення до камерного твору балету тощо. Фестиваль сучасної музики «Два дні та дві ночі», фундаторкою та директором якого є Кармелла Цепколенко, також є яскравим прикладом цікавого поєднання музичного та сценічного (театрального) мистецтва.

Особливим інструментом для Кармелли Цепколенко завжди був рояль. Крім суто фортепіанних творів (соната, два концерти-драми, цикли п'єс та окремі твори) рояль використовується як соло-інструмент у більшості композицій авторки (симфоніях, ансамблях різного складу, хоровій та вокальній

музиці тощо).

Фортепіанна творчість Кармелли Цепколенко неодноразово досліджувалась сучасними науковцями. Слід зазначити, що виконавська стилістика клавірної музики композиторки вимагає від виконавця креативності, артистичності, творчої уяви та емоційного відгуку на сценарно-фабульні пласти твору. Саме з таких позицій цікавою є робота Олександра Перепелиці «Жестикуляція піаніста як засіб виконавської виразовості», де автор досліджує, яким чином «режисерські вказівки» композиторки в нотному тексті музичного твору допомагають виконавцям-інтерпретаторам посилити артистичний вплив на слухачів, точніше передати його емоційно-образний зміст. Інша робота Олександра Перепелиці «Актуальні жанрово-стильові тенденції сучасного фортепіанного виконавства (на матеріалі творів Б. Бартока, В. Сільвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко)» представляє творчість Кармелли Цепколенко як невід'ємну складову загального процесу розвитку сучасної музики. У статті Марини Перепелиці «Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко» проводиться детальний аналіз та порівняння обох концертів-драм, створених за різними принципами з часовим проміжком у 27 років.

Разом з тим, аналіз фортепіанного доробку Кармелли Цепколенко з суто інтерпретаційних позицій ніким спеціально не проводився. Науковці зазвичай оминають в своїх дослідженнях багатий досвід музикантів-виконавців, що негативно відображається на інтерпретації її фортепіанних творів.

Мета дослідження — розглянути виконавсько-інтерпретаційний аспект Концерту-драми для фортепіано з оркестром (1987) Кармелли Цепколенко. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі **завдання**, як:

- 1) розкрити літературну основу загальної логіки розвитку форми Концерту-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко;
- 2) розглянути основні виконавські проблеми інтерпретації піаністом Концерту-драми для фортепіано з оркестром Кармелли Цепколенко.

Виклад основного матеріалу дослідження... Питання взаємозв'язку

композиторської та виконавської творчості займає особливе місце в музикознавчій літературі. Г. Коган зазначає: «Композитор перекладає людські переживання в звуки, а ці останні — в умовні знаки; виконавець же проходить зворотній шлях — перетворює знаки в звуки, відроджуючи переживання, що стоять за ними» (1985, с. 30). Не існує двох однакових виконань одного твору. Виконавець, без сумніву, зобов'язаний ретельно проаналізувати текст та втілити вказівки автора якнайточніше. Та все ж кожен по-різному «читає для себе» авторський нотний текст, спираючись на власні почуття, емоції, темперамент, і в результаті пропонує слухачам свій індивідуальний варіант його інтерпретації. Тут важлива особистість виконавця, його вміння зрозуміти задум автора, наповнити виконання твору особливим змістом та емоціями.

Не менш важливою складовою для успішного існування музики в громадській свідомості є і особистість автора. Кармелла Цепколенко — одна з провідних композиторок України, представниця славетної одеської композиторської школи. Вона навчалася в класі професора О. Красотова, продовжила освіту в аспірантурі Московського педагогічного університету під творчим керівництвом Г. Ципіна, була учасницею численних конкурсів та фестивалів, де неодноразово здобувала нагороди та гранти. Композиторка заснувала щорічний Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «Два дні й дві ночі нової музики», стала фундаторкою та Головою правління Міжнародної громадської організації Асоціація Нова Музика — Української секції Міжнародного товариства сучасної музики. Вона як лауреатка премії імені Б. Лятошинського, професорка Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової радо передає свій величезний досвід молоді.

Творення музики є надзвичайно складним процесом, що обумовлений багатьма факторами: це і внутрішній світ автора, що втілений у тонкій та вельми вразливій організації відчуттів, і особисте естетичне ставлення до самого життя, і зовнішні чинники, які теж можуть виступати мотивацією для творчих ідей. Дуже неоднозначно та складно виглядає сам процес задуму нового твору — це поєднання ідей, вражень, опрацювання накопиченого для

втілення через написання музики. Важливо те, що в процесі роботи між композитором та його твором виникають особливі «стосунки», коли твір починає впливати на композитора, відбувається зворотній зв'язок, акт психічного, інтимного характеру.

Джерелом натхнення для композитора може стати образотворчий або літературний твір. Інколи композитори спеціально шукають ідеї у колег із суміжних видів мистецтв. Музичний твір, який ґрунтується, наприклад, на літературній основі, вимагає від композитора особливої сценарної розробки, а це не означає, що в музиці дослівно буде втілений зміст літературного джерела. Натомість, сценарій в програмній музиці, в основі якої лежить лібрето, безперечно необхідний. Така сценарна розробка є результатом взаємовпливу різних видів мистецтв (перш за все — впливу театрального мистецтва), і є сучасною тенденцією, коли теми для творів композиторів розробляються ззовні.

Отже, простежується потреба у вивченні дії принципу сценарної розробки в суто інструментальній музиці, яка, на відміну від музично-драматичних творів, для яких заздалегідь пишеться лібрето, та вокально-хорових опусів, де «слово» конкретизує зміст, є найбільш абстрактною для розуміння.

У науковій роботі «Формування особистості студента-композитора» Кармелли Цепколенко детально досліджує основні складові принципу «сценарної розробки», дає обґрунтування необхідності плану-сценарію, наводить приклади класичних творів, де програма-сценарій чітко проглядається: «Принцип породження формотворчого задуму полягає в тому, що ми свідомо детермінуємо процес творення музики «першим родом» тем, користуючись термінологією Л. Мазеля. На практиці це виражається в тому, що процес творення музики випереджається обмірковуванням і розробкою спеціальної “програми”, або, як ми позначили, “сценарію”. Сам термін “сценарій” мусить наголосити на тій обставині, що як програма використовується не найзагальніша маловиразна ідея, а з більшою чи меншою

мірою конкретності продумана програма дій, “рівно довга” музиці, яка й визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості тощо» (Цепколенко, 2008, с. 55). Авторка вирізняє три види сценарної розробки — ідейну, фабульну та літературну, які можуть бути представлені як окремо, так і співіснувати, збігатися в одному творі. «Ідейна розробка є найзагальнішим видом сценарної розробки в тому розумінні, що жодна з обговорених або змальованих ідей не має драматургійного або конкретно-літературного характеру, а виступає у вигляді образу-поштовху, образу-причини тощо» (Цепколенко, 2008, с. 57). Прикладами ідейної розробки є такі твори Кармелли Цепколенко, як «Цикл Чорного місяця» для скрипки та фортепіано (1991), «Двері навстіж» для кларнета, фортепіано та віолончелі (2000), «Блукання в просторі трикутника» для маримби, скрипки, альту та віолончелі (1994). Вже самі назви дають поштовх для розуміння, вивільняють та стимулюють фантазію автора при створенні музичної композиції. Ось що пише авторка про струнний квартет «Славлення чотирьох стихій» (1982), написаний за принципом ідейної сценарної розробки (в 1983 році нагороджений Почесним дипломом на Міжнародному конкурсі композиторів в Дрездені): «Тут ідея “чотирибічності” декількох рівнів (кількість учасників квартету, можлива кількість частин квартету, кількість струн смичкових інструментів тощо) підказала напрям пошуку в інших немuzичних “вимірах”. Ними могли би бути: частини світу, пори року, “класичні” типи темпераментів і навіть геометричні фігури, але автор зупинився на чотирьох стихіях: вогонь, повітря, вода, земля. І це стало основою задуму. Не було потреби в деталізації самої ідеї, оскільки її філософської визначеності виявилось достатньо для інтенсивної роботи уяви та фантазії» (Цепколенко, 2008, сс. 57-58).

Другий тип сценарної розробки — фабульна. «Фабульна розробка інструментальної музики... становить собою відтворену ідею прихованої драматичної дії із внутрішніми ролями та поведінковими лініями» (Цепколенко, 2008, с. 58).

Якщо ідейна розробка може існувати самостійно, то фабульна сценарна

розробка складніша, подібна до принципу оперної драматургії, і передбачає обов'язкову наявність ідейного прошарку сценарію. Яскравим прикладом фабульної розробки в доробку Кармелли Цепколенко є «Театральна соната» для кларнета та фортепіано (1986), в основі якої лежить п'єса О. Блока «Балаганчик». Ретельна фабульна розробка дала композиторці можливість не тільки відтворити персонажі — П'єро, Арлекіна та Коломбіну (кожен має свою музичну характеристику), але й показати їхню поведінку, взаємини та діалоги. Твір «Кабіна для вісьмох» (2002) передбачає покрокове планування дій восьми виконавців, які в процесі гри на сцені переходять в спеціальну металеву конструкцію, де продовжують грати вже на інших інструментах. Цикл «Гра в карти», що складається з трьох творів (частин) — «Флеш-рояль» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), «Вечірній пасьянс» для фортепіано (1990) та «Нічний преферанс» для флейти (кларнету), органу (фортепіано), віолончелі та ударних (1991) — теж є типом фабульної сценарної розробки. В цьому циклі дії виконавців на сцені, що сплановані покроково, стають важливим фактором для створення цілісного художнього образу.

Третім типом сценарної розробки інструментальної музики є літературний тип, який, як правило, базується на ідейній та фабульній розробках і передбачає наявність літературного першоджерела. Наприклад, для сюїти «Історія флейти-пуританки» (для флейти, гобоя, скрипки, віолончелі та клавесина) була спеціально написана літературна розробка, яку виконав В. Ражніков. Твір для камерного ансамблю «Аврора» передбачає балетне дійство на камерній сцені та має за основу сюжет «Сплячої красуні». Твір «Вій» для брас-квінтету — суто літературна сценарна розробка. Цікаво, що кожен з інструментів відтворює певний персонаж: дві труби — два жіночих образи (Панночка та Відьма); тромбон — Хома; туба — Вій; валторна — від автора.

Ранній твір Кармелли Цепколенко «Концерт-драма» для фортепіано з оркестром (1987) є теж яскравим прикладом втілення в життя принципу літературної сценарної розробки. Твір ґрунтується на мотивах двох романів з різних епох — «Фауст» Й.-В. фон Гете і «Майстер та Маргарита» М. Булгакова.

Головні герої обох творів проходять складний шлях становлення особистості: злету та падіння, пошук власного шляху та місця в житті. Кризові стани душі, сила людського духу, кохання, розпач, надія — саме це філософське та чуттєве наповнення обох літературних джерел дає композитору надзвичайно широкі можливості для створення яскравих образів концерту. Насичений образний план вимагає від композиторки нестандартних формотворчих рішень. Концерт-драма має три частини. Впродовж всього циклу соліст виконує п'ять фортепіанних каденцій, які щоразу стають емоційними кульмінаціями, кожна з яких — своєрідний щабель, що уособлює глибинні зміни героя.

Першу частину Концерту-драми, яка написана за мотивами «Фауста» Й. В. фон Гете, розпочинає сольна каденція №1 (*rubato andante*). Це своєрідний пролог до всього твору. Спершу дещо нерішучі, запитальні фрази фортепіано поступово перетворюються у енергійний рух, що переходить у потужну головну партію (*allegro agitato*). Перед слухачем розгортається історія взаємовідносин головних героїв — Фауста (партія фортепіано), та Мефістофеля (партія оркестру). Характер музики рішучий, наполегливий, два герої ніби ведуть між собою діалог. Напруженість музичного матеріалу підкреслена прийомами остинато, синкопами, верескливими форшлагами в оркестрі. На вершині кульмінації головної партії несподівано розпочинається друга фортепіанна каденція (*rubato moderato*), характер якої контрастує з попереднім матеріалом. Це — сфера роздумів, які просякнуті світлом, лірикою. Ця каденція плавно переходить у побічну партію (*andante cantabile*), яку з повним правом можна називати темою кохання. Музика в цьому розділі Концерту сповнена ніжності. Прозорість та пасторальність звучання стають головними ознаками побічної партії.

Розробка першої частини (*pīū mosso*) має насичений поліфонічний та фактурний розвиток і нагадує своєрідний «шабаш». Логічним завершенням розробки є третя каденція соліста (*rubato allegro*), яка сповнена страждань: надії героя руйнуються, його охоплює відчай. Останній розділ першої частини концерту (*allegro drammatico*) — повний крах Фауста. Мефістофель тріумфує: на

фоні мілітаристського маршу звучить навмисно спотворена Побічна партія (тема кохання).

Три сольні фортепіанні каденції, що присутні в першій частині Концерту-драми, руйнують класичну форму сонатного *allegro*. Водночас такий варіант формотворення дає можливість простежити процес руйнації особистості героя, змальовує логічний та довершений образ людини, що занурюється в глибоку душевну кризу.

Для другої частини Концерту-драми характерний стан відчуженості. Рояль перестає бути соло-інструментом і стає складовою частиною, одним цілим з оркестром. Групи дерев'яних духових та струнних інструментів уособлюються композитором в окремі пласти, переплетіння яких створює особливу сонористику, що дає відчуття невагомості, «космосу». З часом все перетворюється на ходу, сповнену драматизму, яка раптово переривається, і стан медитації повертається. Друга частина закінчується хоралом, що «розчиняється» у всесвіті.

Третя частина Концерту-драми має сценарну розробку, що ґрунтується на романі М. Булгакова «Майстер та Маргарита». Вона починається похмурою ходою, «скоком» зловісних вершників. Цей епізод переходить у четверту фортепіанну каденцію (*rubato presto*) — бурхливу, неспокійну за характером, яка на гранично високих емоціях переходить у тріумфальну ходу Воланда. Наступний розділ (*meno mosso*) — різкий контраст, в якому завдяки досконалому володінню тембровою драматургією композиторка створює надзвичайно вишуканий колористичний епізод. Стан умиротворення та очікування підхоплює остання, п'ята фортепіанна каденція (*rubato largo*). Та поступово емоції досягають драматичної напруги і в наступному епізоді — фугато — «зустрічаються» всі герої. Декілька разів звучить тема Побічної партії із першої частини. Тепер вона позбавлена характеру пасторалі, звучить як гімн кохання, проводиться у всьому оркестрі, підсилюється контрапунктом теми Головної партії першої частини. Ця ж тема і завершує весь твір, але останнє її проведення набуває прощального характеру, коли герої здійснюють

перехід у безсмертя.

Ми бачимо, що частини Концерту-драми пов'язані між собою не тільки програмою-сценарієм, але й тематично, що є ознакою симфонічного мислення. Сама авторка так коментує загальну логіку розвитку музичного матеріалу цього твору: перша частина — заглиблення в чуттєву сферу героя, який проходить шлях від бажань насолоди до розчарування та глибокої душевної кризи. Друга частина — медитація, блукання в надрах підсвідомості. Третя частина — сублимація, шлях до творчості, безсмертя.

Насичений сюжет Концерту-драми обумовлює складну форму твору, наповнює його різноманітними характерами та емоціями. Це дає широкі можливості виконавцю втілити композиторський задум та висловити власне ставлення до твору. Докладна програма Концерту-драми є своєрідним путівником для виконавця. З іншого боку, відсутність традиції виконання цього твору також сприяє виявленню індивідуальності соліста, дає можливість стати «співавтором».

Роль рояля в Концерті-драмі досить різноманітна і цим цікава: з одного боку, він виступає як сольний інструмент, що підтверджується наявністю п'яти фортепіанних каденцій; з іншого боку, рояль органічно використовується як складова частина оркестру, повністю йому підпорядковується, стає з ним одним цілим. Самі каденції дуже щільно «вбудовані» в загальну тканину Концерту-драми, їх неможливо виокремити та виконати поза межами даного твору, також їх неможливо вилучити, або замінити іншими варіантами, як це буває в концертах композиторів-класиків. Що стосується фортепіанної фактури, то вона викладена автором в традиційній манері (хоча місцями зустрічаємо запис, що характерний для алеаторики) та здебільшого наближена до романтичних характеристик. Крупна акордова техніка, октавні *martellato* на кульмінаціях співіснують з віртуозними пасажами та сонористичними епізодами, що вимагають від виконавця особливого підходу до звуковидобування наближеного до традицій імпресіонізму. В цілому, набір технічних прийомів виконання, присутній в Концерті-драмі, є характерним для будь-якого великого

твору, і саме завдяки наближеності до класичних засобів не створює особливих труднощів для підготовленого піаніста.

Хочеться звернути увагу виконавців на часовий аспект організації матеріалу в сольних каденціях. У темпових позначеннях всіх п'яти каденцій присутній термін «*rubato*»: в «лірично-прозорих» за настроєм каденціях (№1, №2); в драматично-схвильованих (№3, №4); в трагічній п'ятій каденції час стає одним із головних засобів створення художньої образності, виступає формотворчим моментом. Саме реальне вміння розпоряджатися часом демонструє рівень майстерності виконавця, дає йому можливість підсилити та доповнити композиторські ідеї, висловити особисте ставлення до виконуваного твору. Привабливо, що Концерт-драма №2 в 5-ти частинах (2011–2014) теж має п'ять каденцій, але в цьому творі кожна каденція — це дуєт з одним із оркестрових інструментів (щоразу іншим).

Для Кармелли Цепколенко рояль завжди є «ареною» пошуків нових ідей, оригінальних звучань, цей інструмент є для композиторки найбільш зручним і практичним у здійсненні контактів зі слухачем. Фортепіанний доробок Кармелли Цепколенко чималий: соната (1980), два концерти-драми для фортепіано з оркестром, камерна симфонія «Паралелі» для фортепіано та струнних інструментів, цикл мініатюр «Тоноколорі», «Соло-моменто» №1 та №6 для фортепіано соло, «Вечірній пасьянс» («Гра в карти №2), «Соло-соліссімо» №2 (п'єса для правої руки), «Пейзаж-соло для фортепіано», «Від блюзу» (п'єса), «Self-reflection» №1 для фортепіано та магнітострічки, «Дитячі п'єси», «Дитячі п'єси» для двох фортепіано, «Механічні п'єси» для двох фортепіано. Характерно, що фортепіано присутнє у більшості камерних творів композиторки (як інструментальних, так і вокальних), де воно виступає в ролі рівноправного соліста ансамблю та ніколи не трактується як звичайний акомпануючий інструмент. Будучи чудовою піаністкою (випускницею видатної професорки Одеської консерваторії Л. Гінзбург, яка в свою чергу була ученицею Г. Нейгауза), Кармелла Цепколенко у фортепіанних творах використовує фактуру, яку вимагає від виконавця «серйозного» та

різноманітного піаністичного «арсеналу» — від найніжніших імпресіоністичних колоритів до масштабної крупної техніки. Разом з тим її фортепіанні твори виписані завжди зручно, із знанням особливостей інструменту і можливостей виконавця. Досконалі знання в області піанізму дозволяють Кармеллі Цепколенко якнайрізноманітніше представляти в своїх творах рояль багатогранним, універсальним інструментом, розширювати його колористичні можливості.

Минуле століття суттєво змінило ставлення композиторів до фортепіано. Л. Гаккель в нарисах «Фортепіанна музика ХХ століття» простежує еволюцію таких змін: відхід від романтичного образу фортепіано та усталення, з одного боку, естетики ударно-шумового рояля, з другого боку — надзвичайних вершин досягає сонористика, і фортепіано набуває “образ... імматеріальний” (Гаккель, 1976, с. 282). Л. Гаккель наводить вислів Богуслава Шеффера, який яскраво характеризує зміни і дає повне уявлення про розширення піаністичних прийомів у виконавській практиці: «Фортепіано, трактоване у всій повноті його універсальних можливостей, виявляється інструментом архібагатим... Бачимо гру на клавіатурі з широким використанням педалей, гру всередині фортепіано та навіть гру під клавіатурою та під фортепіано...Звук глушиться пальцем на струнах, глушаться дві струни з трьох... Гра на струнах палкою, *glissando* по струнах, удар в металеву деку та т.п. утворюють шкалу нових можливостей, які могли би бути зібрані в спеціальну систему» (Гаккель, 1976, с. 283).

Кармелла Цепколенко широко використовує прийоми, що притаманні сучасній музиці. Полігармонія, політональність, алеаторика, перемінність фактури, багатство динаміки, нестандартне формотворення характерні для її творів, а фортепіанні опуси, і Концерт-драма для фортепіано з оркестром зокрема, представляють неабиякий інтерес для піаністів та дають можливість через музику поспілкуватись з надзвичайно цікавою, неординарною особистістю авторки.

Висновки.

1. Загальна логіка розвитку форми Концерту-драми для фортепіано з

оркестром (1987) Кармелли Цепколенко спирається на два літературні твори — «Фауст» Й.-В. фон Гете та «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, головною ідеєю яких є добро і зло в контексті боротьби й пошуку сенсу буття людини на Землі. Колізії сюжетів, філософське наповнення обох літературних джерел дали можливість композиторці втілити в музиці яскраві образи героїв. Знання програми музичного твору має вирішальне значення для виконавця, бо надає змогу чіткіше зрозуміти логіку побудови його матеріалу, допомагає створити найбільш переконливий варіант інтерпретації означеного твору.

2. Основними виконавсько-інтерпретаційними засобами відображення авторського задуму є:

- віртуозна «презентація» фортепіанної фактури, яку можна охарактеризувати як романтичну, адже композиторка використовує традиційну систему нотного запису (за виключенням кількох епізодів, де виписано такти за принципом алеаторики) без застосування прийомів авангардизму;

- майстерне використання прийомів звуковидобування та динамічної побудови музичної форми з урахуванням просторово-часової організації мелодико-інтонаційних ліній тощо.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація не в повному обсязі розкриває інтерпретаційні проблеми фортепіанної музики Кармелли Цепколенко. За її межами залишився розгляд фортепіанних композицій, в яких авторка широко використовує виразні прийоми, що притаманні авангардній музиці, а також в статті не висвітлено риси індивідуального стилю Кармелли Цепколенко, які необхідно враховувати піаністу під час інтерпретації її творів.

Список використаної літератури і джерел

1. Гаккель, Л., 1976. *Фортепианная музыка XX века. Очерки*. Ленинград–Москва: Советский композитор.
2. Коган, Г., 1985. *Избранные статьи*. 3-ий вып. Москва: Советский композитор.
3. Перепелица, А. А., 2014. *Актуальные жанрово-стилевые тенденции современного фортепианного исполнительства (на материале сочинений Б. Бартока, В. Сильвестрова, В. Рунчака, К. Цепколенко)*. Дисс. канд. искусствоведения. Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой.
4. Цепколенко, К., 2008. *Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): навчально-методичний посібник*. Одеса: Друк.

References

1. Gakkel', L., 1976. *Fortepiannaya muzyka KhKh veka. Ocherki* [Piano music of the twentieth century. Essays.]. Leningrad–Moskva: Sovetskii kompozitor.
2. Kogan, G., 1985. *Izbrannye stat'* [Selected articles]. 3rd ed. Moskva: Sovetskii kompozitor.
3. Perepelitsa, A. A., 2014. *Actual genre and style trends of modern piano performance (based on the works of B. Bartok, V. Silvestrov, V. Runchak, K. Tsepkolenko)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Musical Academy named after A. V. Nezhdanova.
4. Tsepkolenko, K., 2008. *Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsypy metodyky navchannia v klasi z kompozytsii): navchalno-metodychnyi posibnyk* [Formation of the personality of a student-composer (the main principles of teaching methods in the composition class): educational and methodological guide]. Odesa: Druk.

TETYANA ANDRIEVSKA-BODENCHUK

ORCID iD: 0000-0002-9248-7586

People's Artist of Ukraine,

Acting Associate Professor at the Special Piano Department at the

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

tetyana_ab@ukr.net

KARMELLA TSEPKOLENKO'S

CONCERT-DRAMA FOR PIANO WITH THE ORCHESTRA:

PERFORMANCE AND INTERPRETATION ASPECT

The author of the study considered the performance and interpretation aspects of the Concerto-drama for piano and orchestra (1987) by the Ukrainian composer Karmella Tsepkolenko. After analyzing the musical form of the given work, it became possible to describe the correspondence of the logic involved in the development of the musical material applied in the Concerto-drama for piano with orchestra to the literary program and scenario designed by the author. The main performance and interpretation means of reflecting the author's idea are singled out, namely: piano texture; techniques of sound production; dynamic construction of musical form; spatio-temporal organization of melodic and intonation lines, etc. The peculiarities of the piano texture, which are characterized by romantically rich complex chordal structures and virtuosic passages, were also determined. It is noted that the lyrical parts of Karmella Tsepkolenko's Concerto-drama for piano and orchestra require subtle linear polyphonic thinking from the pianist, creating a special sound color. The role of interpretative and expressive means for creating a convincing performance and artistic image is clarified. The specificity of the interpretation of five solo piano cadenzas is substantiated. The role of cadences for the manifestation of the unique individual thinking of the pianist in the process of concert and stage interpretation of the specified piano piece by Karmella Tsepkolenko is highlighted. The relationship and influence of the author's scenario development on the emotional creative space of the performer and on the formation of a convincing artistic and performing version have been established. The special role of the piano in the work of Karmella Tsepkolenko as a tool for new compositional searches and innovations is emphasized. It has been proven that the performance style of Karmella Tsepkolenko's piano music requires creativity, artistry, creative imagination, flexibility of thinking, and an emotional response to the script-plot layers of the work. Emphasis is placed on the expediency of establishing empathetic connections between the composer and the performer in the process of live implementation of the author's idea.

Keywords: *the piano work of Karmella Tsepkenko, performance and interpretation means of reflecting the author's idea, artistic image, empathy, stage performance.*

Стаття надійшла до редакції 24.09.2022 року.

ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна)

i.berenbein@kubg.edu.ua

МУЗИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР Ф. ШУБЕРТА

ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ

(на прикладі Сонати c-moll D958)

Розглянуто особливості музичного часопростору Ф. Шуберта як довербальної смислової системи, що визначає типологію і змістово-стильові якості його композиторського мислення. Визначено, що феномен часопростору Ф. Шуберта належить до межового типу з характерною для нього семантикою порогу, зустрічі та дороги. Виявлено риси трансформації романтичного двосвіту з формуванням простору позачасовості на межі світів, що в музиці проявляється т.зв. «шубертівськими довготами». З'ясовано композиційно-сміслові особливості циклічних форм Ф. Шуберта, які пов'язані з кардинальним переосмисленням музичного часу і усвідомленням його як стадіальної послідовності відносно замкнених станів на протизагу драматургії конфліктного генезу. Доведено, що принципи контрастного формотворення з фіксацією малого часу, амбівалентністю вислову, індивідуалізацією фактурних шарів, певною стадіальною послідовністю розкриття сонатної ідеї, є особливою діалогічною сутністю мислення Ф. Шуберта. Проаналізовано особливості поєднання в Сонаті D958 рис сюїтного і сонатного хронотопів, композиційно-сміслову спорідненість фіналу сонати і жиги. Виявлено, що барокові жанрові маркери в структурі сонатного циклу органічно вписуються в часопросторові характеристики межового типу. Визначено, що контрастний принцип стадіального формотворення, який ґрунтується на фіксації музичного фрагменту, є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами» і індивідуально-стильовою константою Ф. Шуберта. З'ясовано основні тенденції і напрямки інтерпретації сонати c-moll. Окреслено основні характеристики виконавських концепцій видатних шубертіанців — А. Шнабеля, П. Бадура-Скоди, А. Бренделя, С. Ріхтера, В. Кемпфа, М. Полліні, М. Юдіної. Наголошено на принциповій незавершеності процесу розкодування смислових констант шубертівського фортепіанного стилю, семантики його часопростору і відкритості шляхів пошуку найбільш аутентичної концепції виконання сонати c-moll в єдності і взаємодії науково-аналітичної і виконавської складових інтерпретації.

Ключові слова: музичний часопростір Ф. Шуберта, сонатна ідея, романтичний двосвіт, фортепіанне виконавство, виконавські версії, індивідуальні виконавські стилі, контрастна драматургія.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями обумовлюються неординарністю

сміслової сфери творчості Ф. Шуберта. Будь-яке художнє явище є цілісною системою смислотворення, що реалізується в процесі прочитання-розкодування тексту, незалежно від його мовленнєвого канону або жанрової приналежності. Інтертекстуальність цього процесу очевидна, так як шлях від тексту до його інтерпретаційної моделі проходить стадію кореляції смислових кодів автора і інтерпретатора. Осягнення смислу як довербальної системи нерозривно пов'язане з феноменом часу, зокрема, з такими його властивостями як парадоксальність і багатомірність. Феномен часопростору Ф. Шуберта — один із надскладніших для інтерпретатора його музики. Рубіжність його творчості в загальній музично-стильовій еволюції створила свого роду феномен «маргінальності» його стилю — вже не класицизького напрямку, але й категоріально занадто складного, всеохоплюючого, «надромантичного», трансцендентного. Особливість часопростору Ф. Шуберта влучно охарактеризували Г. Коган і А. Шнабель, порівнюючи сонати Шуберта зі шляхом. Спільну щодо цього думку висловив і А. Брендель, називаючи Ф. Шуберта «лунатиком» в порівнянні з «архітекторами» Л. Бетховеном і В. Моцартом. Романтичний двосвіт, витoki якого містяться в бароковій паломницькій прозі, в творчості Шуберта набув рис межової екзистенційності, де мить усвідомлюється як точка позачасовості і переходу між світами — реальним і фантастичним, земним і трансцендентним, одномоментним і вічним. Риси переходу, порогу, зламу суттєво вирізняють мислення Шуберта від його попередників і значною мірою пояснюють органічність його «божественних довгот» (Daverio, 2002, с. 47), ейдосів тиші і «мандрів світами» (Brendel, 1976).

Соната *c-moll* D958 належить до тріади останніх сонатних опусів композитора, завершених приблизно за два місяці до його смерті в 1828 році. Існування різних виконавських концепцій сонати *c-moll* — серед них найбільш визначні інтерпретації Пауля Бадюра-Скоди, Альфреда Бренделя, Святослава Ріхтера, Вільгельма Кемпфа, Мауріціо Полліні — відображає принципову множинність індивідуальних підходів в осмисленні стилістичних, образно-інтонаційних, структурно-композиційних, музично-синтаксичних аспектів

сонатної творчості Шуберта, зокрема, сонати *c-moll*. Разом з тим, відкритість і принципова незавершеність процесу розкодування смислової сфери музики А. Шуберта скоординує думку на осмислення музичного часопростору Ф. Шуберта як фактору формування виконавської концепції. В цьому полягає актуальність звернення до сонати А. Шуберта *c-moll* та її виконавських версій в теоретичному та практичному аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Обставини часу написання сонати *c-moll*, а також явне апелювання автора до творчості Л. Бетховена спонукало до створення цілого ряду музикознавчих праць, в яких аналізуються стилістичні риси пізнього періоду творчості митця. Серед них відмітимо дослідження А. Бренделя, П. Вульфюса, В. Ганзбурга, Г. Гольдшміда, Дж. Даверіо, Ю. Хохлова, О. Щоголевої, З. Юферової; серед праць, присвячених проблемам дослідження сонатної форми межі XVIII – XIX повертають увагу дослідження Н. Горюхіної, І. Карачевцевої, У. Ньюмена, В. Семикіна; питання інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шуберта знайшли висвітлення в працях А. Хітрука, Г. Когана, М. Смирнової, А. Бренделя. Натомість музичний часопростір фортепіанної творчості Ф. Шуберта, зокрема, сонати *c-moll*, як фактор формування виконавської концепції, не знайшов належного відображення в наукових дослідженнях.

Мета дослідження полягає у виявленні змістово-сміслових особливостей сонати *c-moll* D958 у зв'язку з феноменом музичного часопростору Ф. Шуберта та їх рецепції у виконавській традиції. Досягнення мети передбачало вирішення таких завдань:

- 1) розглянути особливості циклічного мислення Ф. Шуберта;
- 2) визначити нові формотворчі принципи композиційної структури сонатного циклу на прикладі сонати Ф. Шуберта *c-moll* D958;
- 3) охарактеризувати основні тенденції інтерпретації сонати Ф. Шуберта *c-moll* D958.

Виклад основного матеріалу дослідження... Змістові характеристики музики Ф. Шуберта останнього періоду творчості (за періодизацією

Ю. Хохлова початок останнього періоду творчості Ф. Шуберта припадає на межу 1826–1827 років) дають уявлення про певний етап синтезування й переосмислення попереднього досвіду.

Як і раніше Ф. Шуберт працює в царині пісні. Серед вершинних вокальних творів цього часу — цикл «Зимова подорож» на вірші В. Мюллера (1827); шість пісень на вірші Г. Гейне, сім пісень на вірші Л. Рельштаба і одна пісня на вірші Г. Зайдля, які після смерті Ф. Шуберта були видані одним циклом з чотирнадцяти пісень під назвою «Лебедина пісня». В пісенній творчості цього часу Ф. Шуберт звертається й до поезії Г. Ляйтера, Й. Рохлиця, Т. Персі, Ф. Шобера. Новим явищем у творчості цих років є створення вокальних творів у супроводі інструментального дуету (до традиційного фортепіано додавались валторна, кларнет або хор). В царині вокального ансамблю Ф. Шуберт теж йде новими шляхами — він поєднує вокальний ансамбль з хором, або з солістом, або з духовими інструментами, надаючи перевагу чоловічим голосам і валторнам («Нічна пісня в лісі» на вірші Г. Зайдля для вокального квартету чоловічих голосів у супроводі 4 валторн (1827), серенада «Тихо, тихо» у двох варіантах: для меццо-сопрано та чотириголосного жіночого хору; для меццо-спрано та чотириголосного чоловічого хору (1827), «Пастух на скелі» на вірші В. Мюллера для сопрано у супроводі кларнета або віолончелі (1828)).

Поряд із жанрами світської вокально-хорової музики Ф. Шуберт звертається до традиційних духовних жанрів (меса *Es-Dur*, 1828), продовжує працювати над оперою («Граф фон Гляйхен», незакінчена). Знайдені у 1978 році ескізи трьох частин симфонії *D-Dur* D936а дають підстави для порівняння цього симфонічного циклу з піснями на вірші Г. Гейне. Важливе місце серед творів останнього періоду посідають фортепіанні ліричні мініатюри (музичні моменти, експромти ор. 90, ор. 142), твори для фортепіано в чотири руки (п'єси, Фантазія *f moll*), масштабні фортепіанні тріо (*B-Dur* ор. 99, *Es-Dur* ор. 100), струнний квінтет *C-Dur* (ор. 159).

За всієї різножанровості індивідуально-стилістичних виявів творчість цих

останніх двох років являє собою свого роду велику концентричну форму з центральним смислоутворючим драматичним ядром — вокальним циклом «Зимова подорож». Коло образів гостродраматичного, трагічного змісту цього «музичного роману» (*Goldschmidt, 1980*) проектує своєрідний музичний циклічний простір, де за безмежно світлими, ліричними, радісними образами розкривається трагізм безнадії та самотності. Циклічність як стильова риса творчості Ф. Шуберта неодноразово відмічалась дослідниками. Зокрема, Г. Гольдшмідт звертає увагу на циклічну послідовність творів контрастного образно-емоційного змісту. Свого часу А. Шнабель реалізував ідею Р. Шумана щодо об'єднання експромтів ор. 142 в сонатний цикл. Ч. Розен вбачає спільні принципи циклізації в інструментальних і пісенних циклах (*Rosen, 1997*).

Формотворча роль фрагменту в драматургії великих циклічних форм Ф. Шуберта, зокрема, сонатного циклу, визначає особливості переосмислення традицій класицизму в площині зняття конфлікту і осмисленні музичного часу як процесу невпинного формотворення без початку і кінця (ціле структурується повторами). Філософія контрастних станів (один з маркерів бароко) витісняє принцип формотворчого конфлікту, а амбівалентність вислову (різновид контрасту в одночасі) фіксує єдність часу в антиномії полярних вимірів (потенційності та актуальності, завершеності і нескінченності, обмеженості та повності) як особливу діалогічну сутність мислення Ф. Шуберта.

Таким чином, модифікація сонатної ідеї у Шуберта сприймається як нове співвідношення вихідних образів — не діалектичного спрямування, а як співставлення/послідовність замкнених станів. Часопросторовий континуум Ф. Шуберта постає як формотворче лоно композиційної стадіальності, де кожний новий розділ, епізод є новим рівнем розкриття сонатної ідеї.

За всіх формальних ознак жанру головним чинником тонального, тематичного, інтонаційного розвитку у Ф. Шуберта є хронотоп порогу і семантично пов'язані з ним хронотопи зустрічі та дороги. Порівнюючи Ф. Шуберта з Л. Бетховеном А. Брендель описує це явище як непередбачуваність, неочікуваність, раптовість контрастів на протигагу

виправданості очікувань у Л. Бетховена (*Brendel, 1976*) Типово шубертівський тип контрасту — контраст-вторгнення, а не співставлення, формує часопросторовий континуум межовості і трансцендентності драматургічної ідеї при принциповій відкритості форми. В такому аспекті можна говорити про присутність в сонатах Ф. Шуберта рис сюїтного хронотопу з його виходом в метафізичний простір в останній частині циклу (для порівняння: барокова жига і фінал сонати *c-moll*).

З трьох останніх сонат, соната *c-moll* за стилістичними ознаками вважається найбільш «бетховенською». На це вказує і тональний план циклу, і спорідненість теми головної партії I частини з темою 32 варіацій Бетховена, в якій перетворені риси старовинної чакони. Звернення до чакони в сонаті D958 Ф. Шуберта є унікальним виявом барокових жанрових маркерів в структурі сонатного циклу, а разом з тим і переосмисленням барокового коду нескінченності через трансформацію жанрових семантичних інваріантів.

Трансформація в сонаті барокової тридольності (чакона, менует) в романтичну вальсовість дає підстави визначити чакону і вальс як формоутворююче та лірикопродукуюче зерно циклу. Як і бароккові форми варіацій на *basso ostinato*, вальс і споріднений з ним лендлер, відтворюють в сонаті ідею руху по колу. Цілком логічно, що пісенно-ліричні теми в сонаті найбільш розроблені як носії індивідуальної ідеї (як тридольні, так і чотиридольні) — тема побічної партії 1 частини по суті являє собою цикл з двома варіаціями і розробкою в самій партії. Те ж саме можна сказати і про мінорну тему 2 частини, де присутній очевидний зв'язок з малосекундовою пунктирно загостреною ритмоінтонацією чакони. На рівні жанру чакона і вальс синтезуються в тарантелі (6/8). Тоді 2 частина є етапом цього синтезу і лірико-драматичною кульмінацією циклу. Варіативність розвитку пісенної теми як осмислення музичного часу через повтори і жанрові трансформації, стремління до індивідуалізації фактурних пластів, перетворення часу в простір, коли екзистенційне переходить в метафізичне, є суттєво новим в сонатній драматургії і принципово протиставленим бетховенським принципам мотивної

розробки.

Разом з тим, слід звернути увагу і на досить нетипову інтонаційну складову розробки і коди 1 частини, пов'язану з появою нової теми в розробці та її переінтонуванням в коді. Саме цей тематичний фрагмент перебирає на себе ідейний синтез 1 частини як вияв лірично-трагічного в суб'єктивній картині світу Ф. Шуберта. Таке зміщення пропорцій в першій частині циклу (розробка-реприза-кода) проектується на всю циклічну форму, де фінал за кількістю тактів майже втричі більший, ніж 1 частина, і майже вдвічі більший за всі попередні три частини. Форма фіналу, написаного в ритмі тарантели, вважалася рихлою, перевантаженою невинуватими повторами (т. зв. «шубертівськими довготами»). Спростував такі судження в 1894 році А. Дворжак, який вважав Ф. Шуберта майстром форми і оцінював його інструментальний стиль як індивідуально-сталий і довершений (*Dvořák*, 1894). Довгий шлях до розуміння стилістичної єдності фіналу пояснюється особливостями його форми, в якій поєднуються риси складної трьох-частинної форми і сонатного *allegro*. Саме в фіналі виявилися характерні для Ф. Шуберта і не характерні для класичної сонатної форми тонально-ладові рішення. Зокрема, тема побічної партії написана в тональності мінорного низького II ступеню — *cis-moll* (енгармонізм *des-moll*). Загалом такі півтонові співвідношення тональностей, малотерцові переходи, своєрідна ладова перемінність на основі однойменних мажору і мінору, ладові «перекрашування», т. зв. «сповзаючі» на тон гармонії характеризують і ладо-гармонічну мову II частини *Adagio*, і тональний розвиток III частини *Allegro* (Менует), і весь ладо-тональний розвиток фіналу. Якщо в *Adagio* таке тонке ладове мислення відтіняє нюанси ліричного почуття, то у фіналі при нестримному ритмічному русі тарантели створюють дивовижне відчуття відкритого простору.

Таким чином, нероздільна єдність «музичних моментів» в сонатному циклі є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами», що підноситься на високий рівень лірично-підсвідомого, глибоко-особистісного світосприйняття в його невпинному сходженні до метафізичного

неба. У своєрідній «відкритості» фіналу виявляється типово шубертівський романтичний вектор мислення, його особливе відчуття ідеальної безмежності почуття і світу.

Втім не всі інтерпретатори Ф. Шуберта трактують його форми як розімкнені структури, не всі замислюються над межовістю його мислення і таїнством його часопростору.

Серед визначних піаністів — інтерпретаторів фортепіанної творчості Ф. Шуберта, які дійсно вплинули на формування фортепіанної традиції виконання творів Ф. Шуберта, важко знайти найкращого, або того, хто максимально наблизився до авторського задуму сонати *c-moll*. За всієї різноманітності виконавських моделей і тенденцій в трактуванні сонати Ф. Шуберта, вони переконують своєю глибиною проникнення в авторський текст, ліричність і поетичність втілення ідеї одного з вершинних творів останнього періоду творчості Ф. Шуберта. Якщо узагальнити певні стильові особливості в трактуванні *c-moll* ної сонати і загалом фортепіанної творчості Ф. Шуберта, то слід говорити про класичні і романтичні тенденції. До першої групи досить умовно можна віднести А. Шнабеля, П. Бадур-Скоду, С. Ріхтера, до другої — В. Кемпфа, М. Полліні. Одним з перших осягнув позачасову трансцендентність та метафізичну сутність сонат Ф. Шуберта видатний німецький піаніст Артур Шнабель. Не менш суттєвий внесок у формування фортепіанної шубертіади належить і Едуарду Ерדману. Відчуття архітектоніки шубертівського часопросторового континууму вирізняє і надхненно-ліричну інтерпретацію Марії Юдіної. Особливе місце серед трактувань *c-moll* ної сонати займає інтерпретація Альфреда Бренделя.

В своїх дослідницьких працях А. Брендель намагається довести логічність побудови шубертівських сонатних циклів на відміну від тих авторів, які вважали шубертівський ліризм несумісним із сонатною формою (Brendel, 1976). Він акцентує увагу на тому, що для розуміння пізнього Ф. Шуберта треба почути і відчуті «великий простір».

У виконанні А. Бренделя поєднуються інтелект дослідника і ліричний дар

тонкого інтерпретатора Ф. Шуберта. Його виконання вирізняється м'яким туше, чіткою артикуляцією, яким композиційним мисленням, відчуттям особливостей пісенно-поетичної строфічної будови, поетичної ритміки твору, виразної простоти інтонування, відчуттям особистої причетності до епохи Ф. Шуберта. Трактатування А. Бренделем I частини сонати яскраво свідчить про існування чіткої виконавської ідеї, яка полягає у наближенні до аутентичної моделі виконання. Тема головної партії I частини звучить у виконанні А. Бренделя виважено, лаконічно, чітко, з підкресленою патетичною риторикою. Він ніби навмисно уникає бурхливих романтичних емоцій і стрімкої польотності. В м'якому ліризмі побічної та заключної партій А. Брендель вражає тонким відчуттям пісенної-поетичної структури музичного матеріалу. Його артикуляція наближена до мовно-пісенної риторики, що у сукупності з прозорою педалізацією створює атмосферу приєднаності до епохи Ф. Шуберта. В своїх теоретичних працях А. Брендель застерігає піаністів від беспедального виконання, підкреслюючи значення контрольованої педалізації при збалансованих регістрах (Brendel, 1976). Опирання на риторично-пісенну австрійську культуру часів Ф. Шуберта відчувається і в інтонуванні хроматичних ходів та фігурацій з шістнадцятих у другому й третьому розділах розробки. Музична ідея з характерною для Ф. Шуберта композиційною розімкненістю, відкритістю втілена виконавцем з великим відчуттям міри й інтелектуального розміркування.

Святослав Ріхтер у трактуванні сонати *c-moll* близький до «бетховенського напрямку» інтерпретації цього твору (А. Шнабель. В. Кемпф). С. Ріхтер підкреслює драматичну силу I частини, але й передає тонкі ліричні почуття. Його гру характеризує цілісність виконавської концепції, логіка композиційної будови, дивовижна наспівна якість звуку в ліричних епізодах, велика сила узагальнення образно-динамічного змісту сонати.

Вільгельм Кемпф, піаніст, який, за влучним висловом А. Бренделя, перетворює на поезію все, до чого торкається, пройшов довгий шлях до розуміння творчості Ф. Шуберта. Він називав Ф. Шуберта «пізнім відкриттям

свого життя». Результатом його пошуків став повний альбом сонат Ф. Шуберта. У виконанні В. Кемпфом I частини *c-moll* ної сонати відчувається романтична стрімкість вислову, внутрішня сконцентованість емоції, палкість і водночас тонке поетичне відчуття ліричних образів. Водночас відчувається й сильний вольовий «бетховенський» тонус вислову в драматургії сонатного *allegro*.

Мауріціо Полліні грає сонату *c-moll* з притаманною його особистості романтичною експресією, темпераментно й палко, переконливо виявляючи характерні стильові ознаки драматургії твору, пісенну ритміку, багату палітру динамічного діапазону, тонкі нюанси ладотональних «перефарбувань».

Висновки.

1. Композиційно-сміслові особливості циклічних форм Ф. Шуберта ґрунтуються на глобальному переосмисленні музичного часопростору як процесу невинного формотворення без початку і кінця (ціле структурується повторами). Діалектика драматургії конфліктного типу витісняється принципами контрастного формотворення з притаманними для нього фіксацією малого часу (моменту, миті), амбівалентністю вислову, певною стадіальною послідовністю відносно замкнених станів, що є особливою діалогічною сутністю мислення Ф. Шуберта.

2. Соната D958 Ф. Шуберта є унікальною з точки зору синтезу сюїтного і сонатного хронотопів в одному циклічному просторі. Барокві жанрові маркери в структурі сонатного циклу — звернення до жанрового інваріанту чакони, синтез контрастних станів, метрів (тридольності і чотиридольності), зміщення пропорцій на рівні композиційних структур I частини та всього циклу з перетворенням часу в простір, екзистенційного в метафізичне в фіналі циклу — формують часопросторовий континуум межовості і трансцендентності драматургічної ідеї при принциповій відкритості форми. Нероздільна єдність «музичних моментів» в сонатному циклі є своєрідним втіленням екзистенційно-романтичної ідеї «мандрів світами», що підноситься на високий рівень лірично-підсвідомого, глибоко-особистісного світосприйняття в його невинному сходженні до метафізичного неба.

3. Розкодування часопросторового концепту сонати Ф. Шуберта D958 з її особливим структурованим простором спонукало до створення різні трактовки виконавської форми, які можна умовно поділити на класичні і романтичні тенденції. Принципова незавершеність процесу оприявлення смислових констант шубертівського фортепіанного стилю, осмислення його надромантичних апеляцій відкриває шляхи пошуку найбільш аутентичної концепції виконання цього твору в єдності і взаємодії науково-аналітичної і виконавської складових інтерпретації.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження музичного часопростору Ф. Шуберта може бути перспективним в різних жанрах інструментальної і вокальної творчості митця як найважливіша передумова розуміння сутнісно-смислових констант його музики.

Список використаної літератури і джерел

1. Brendel, A., 1976. Schubert`s piano sonatas, 1822-1828. *Musikal Thoughts and afterthoughts*, pp.57–74.
2. Goldschmidt, H., 1980. *Franz Schubert – ein Lebensbild*. Deutscher Verlag für Musik. 7 Auflage. Leipzig: Nicoline Thieme.
3. Daverio, J., 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford University Press.
4. Dvořák, A., 1894. Franz Schubert. *The Century illustrated Monthly magazine*, pp.341–346.
5. Rosen, Ch., 1997. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

References

1. Brendel, A., 1976. Schubert`s piano sonatas, 1822-1828. *Musikal Thoughts and afterthoughts*, pp.57–74.
2. Goldschmidt, H., 1980. *Franz Schubert – ein Lebensbild*. Deutscher Verlag für Musik. 7 Auflage. Leipzig: Nicoline Thieme.
3. Daverio, J., 2002. *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford University Press.
4. Dvořák, A., 1894. Franz Schubert. *The Century illustrated Monthly magazine*, pp.341–346.
5. Rosen, Ch., 1997. *The classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

INESA BERENBEIN

ORCID ID: /0000-0002-3949-1201

Candidate of Art Studies,

Associate Professor at the Department of Instrumental and Performing arts

Borys Grinchenko Kyiv University

(Kyiv, Ukraine).

MUSICAL TIME-SPACE OF F. SCHUBERT

AS A FACTOR OF THE FORMATION OF THE EXECUTIVE CONCEPT (USING THE C-MOLL SONATA D958 AS AN EXAMPLE)

The peculiarities of F. Schubert's musical space-time are considered as a preverbal semantic system that determines the typology and content-stylistic qualities of his composer's thinking. It was outlined that the space-time phenomenon of F. Schubert belongs to the boundary type with its characteristic semantics of threshold, meeting and road. Features of the transformation of the romantic two-world with the formation of a space of timelessness on the edge of the worlds, which is manifested in the music of the so-called "Schubert Longitudes". The compositional and semantic features of F. Schubert's cyclical forms, which are related to the radical rethinking of musical time and its awareness as a staged sequence of time intervals, are understood in relation to closed states as opposed to drama at the basis of conflict genesis. It is proved that the principles of contrasting shape formation with the fixation of small time, the ambivalence of the expression, the individualization of textural layers, a certain stadia sequence of the disclosure of the sonata idea, are a special dialogic essence of F. Schubert's thinking. The features of the combination of features of the suite and sonata chronotopes in the Sonata D958, the compositional and semantic affinity of the finale of the sonata and the jig are analyzed. It was found that the baroque genre markers in the structure of the sonata cycle organically fit into the spatio-temporal characteristics of the boundary type. It was determined that the contrasting principle of stage formation, which is based on the fixation of a musical fragment, is a peculiar embodiment of the existential-romantic idea of "traveling through the worlds" and an individual stylistic constant of F. Schubert. The main trends and directions of interpretation of the c-moll sonata are clarified. The main characteristics of the performance concepts of prominent Schubertians - A. Schnabel, P. Badur-Skoda, A. Brendel, S. Richter, V. Kempf, M. Pollini, M. Yudina - are outlined. Emphasis is placed on the fundamental incompleteness of the process of decoding the semantic constants of Schubert's piano style, the semantics of its space-time, and the openness of ways to search for the most authentic concept of the performance of the c-moll sonata in the unity and interaction of the scientific-analytical and performing components of interpretation.

Keywords: musical time-space of F. Schubert, sonata idea, romantic double world, piano performance, performance versions, individual performance styles, contrasting dramaturgy.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2022 року.

МА ЛІНЬ

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

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

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ПІАНІСТА В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ «ІДЕНТИЧНОСТІ» Е. ЕРІКСОНА

Розглянуто індивідуальний виконавський стиль піаніста з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів. Запропоновано інтерпретувати означений феномен як сформовану піаністом манеру побудови в уяві художніх образів музичних творів та їх неповторної/оригінальної звукової реалізації з урахуванням вроджених психофізіологічних властивостей та набутих художньо-естетичних цінностей митця. З'ясовано, що індивідуальний виконавський стиль піаніста уможливорює реалізацію його творчої «Я-концепції» з відображенням впливу максимально чіткої ідентифікації її конструктів як на виражальні та технічні засоби інтерпретації музичного твору, так і на артистизм. Обґрунтовано доцільність розгляду ідентичності (Identity) індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій ідентифікації та диференціації характерних ознак його рис. Доведено, що індивідуальний виконавський стиль піаніста має визначатись: наявністю системи його самобутніх/виняткових рис, яка уможливорює прояв як вроджених, так і набутих властивостей піаніста у процесі інтерпретації музичних творів зі збереженням їх автентичності; усвідомленим і неусвідомленим відстоюванням адекватного «власного Я» в мереживі прояву виконавських стилів інших піаністів; незмінністю відтворення фундаментальних рис індивідуального виконавського стилю піаніста за будь-яких умов та зовнішніх впливів, спрямованих на їх «ідентифікацію» («інфляцію», «розчинення в загальному») та «регресивне відновлення» («капітуляцію» свідомої установки на відстоювання індивідуалізації); наявністю високого рівня наповненості, диференційованості та багатовекторності його рис; унікальністю його рис та їх здатністю до взаємодоповнення ознаками рис виконавських стилів інших піаністів. Визначено умови прояву цілісної системи рис індивідуального виконавського стилю піаніста для розпізнання його унікальності. Описано специфіку застосування методів імітації та шаблонності відтворення рис, здатних забезпечити визнаність створеного індивідуального виконавського стилю піаніста без «розмивання» провідних його відмінностей серед виконавських стилів інших митців концертно-сценічної діяльності.

Ключові слова: *індивідуальний виконавський стиль піаніста, художній образ музичного твору, виражальні та технічні засоби інтерпретації музичного твору, артистизм, «Я-концепція», автентичність, ідентифікація, унікальність.*

Постановка проблеми... У процесі концертно-сценічної діяльності піаніста завжди проявляється його індивідуальний виконавський стиль, який

розкривається в сукупності ознак як виражальних та технічних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистизму, тобто — сформованої манери його творчості. Індивідуальний виконавський стиль піаніста залежить не тільки від сформованих його художньо-естетичних цінностей, світогляду та світовідчуття, а й від вроджених психофізіологічних властивостей (приналежності до екстраверсійного чи інтроверсійного психотипу, емоційної стійкості до дії стрес-факторів, домінуючих рис мислення тощо). Індивідуальний виконавський стиль кожного піаніста має в своїй основі максимально чітку ідентифікацію атрибутів, які надають йому певної оригінальності та неповторності.

Саме тому простежується необхідність розглянути індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона (1996) і з'ясувати логіко-семантичне співвідношення цих понять.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У працях сучасних науковців з мистецтвознавства вже сформувалися позиції щодо сутності поняття «індивідуальний виконавський стиль» музикантів-інтерпретаторів. Його основа ґрунтується на категоріях «особливого» і «оригінального», що надає змогу дослідникам розглядати означений феномен при інтерпретації одного музичного твору різними виконавцями з акцентуацією уваги на домінуючих рисах їх мислення, особистісному ставленні до індивідуальних ознак композиторського стилю, манері звуковидобування, досконалості «технічної оснащеності», артистизмі тощо (Катрич, 2000; Копилова, 1999; Москаленко, 2018; Сухленко, 2011; Ткач, 2018 та інші). Зокрема, В. Москаленко визначає індивідуальний виконавський стиль музикантів-інтерпретаторів з акцентуацією уваги на самовираженні їх як творчої особистості, яка «підживлюється» енергією «композиторського мислення» у створенні системи «... музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» (2018, с. 13). О. Катрич (2000) пов'язує означений феномен з індивідуальними властивостями цілісної системи виражальних засобів, які надають змогу інтерпретаторам проявляти власну

самобутність та оригінальність у процесі виконання музичних творів. На думку О. Сидоренко (2018) основними складниками індивідуального виконавського стилю музикантів-інтерпретаторів є:

- параметри стабільності (психофізичні дані, виконавська школа, виконавський тип, художні настанови);
- природні та набуті формуючі фактори (природні — фізіологічні дані, психофізіологічні особливості, музичні задатки; набуті — фізичний, емоційний та інтелектуальний розвиток, загальна та «спеціальна» культура, професійні уміння та навички, артистизм);
- внутрішні та зовнішні формуючі фактори (внутрішні — біологічні, духовно-інтелектуальні, а зовнішні — соціальне середовище, життєвий досвід, досвід концертно-сценічного виконавства, «стиль виконуваного твору»);
- параметри мобільності (здатність до корегування «надзавдань», комунікативність, креативність усвідомлення звукового образу інструменту в його впливі на акустичний аспект виконавської техніки, здатність до творчої синергії).

Вперше в теорії музичного виконавства концепцію індивідуального виконавського стилю піаністів було запропоновано К. Мартінсенем (1966), відповідно до якої, основу означеного феномену складають сформовані їх філософсько-культурологічні цінності та розвинені фізіолого-психологічні властивості.

Натомість, у наукових працях з мистецтвознавства відсутня інформація стосовно розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона (1996), хоча незалежно від застосування різних методологічних підходів до вивчення означеного феномену науковці сходяться на думці, що основною його ознакою є неповторність, тобто оригінальність.

Мета дослідження полягає у висвітленні рис індивідуального виконавського стилю піаніста відповідно до теорії «ідентичності» Е. Еріксона (1996) стосовно усвідомленого та неусвідомленого перебігу когнітивних

процесів, спрямованих на утворення узагальненого цілісного образу вільного від ситуативних впливів. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) розглянути індивідуальний виконавський стиль піаніста з позицій усвідомленого й неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів;

2) обґрунтувати параметри визначення індивідуального виконавського стилю піаніста відповідно до теорії «ідентичності» Е. Еріксона (1996);

3) з'ясувати умови розпізнавання рис індивідуального виконавського стилю піаніста та специфіку застосування прийомів імітації та шаблонності їх відтворення.

Виклад основного матеріалу дослідження... «Взаємоперетин» індивідуального виконавського стилю піаніста з явищами почуттєво-емоційної сфери слухачів/глядачів надає змогу розглянути його феноменологію в контексті поняття «образ», сукупність атрибутів якого визначає неповторність означеного феномену, тобто оригінальність. Будь-який індивідуальний виконавський стиль піаніста як цілісний образ у свідомості слухачів/глядачів наділений рядом визначальних рис: унікальністю, стійкістю в часі, здатністю відображення провідних виражальних характеристик інтерпретації музичних творів тощо. Саме завдяки цим рисам сприймається його ідентичність. Додатковим доказом доречності розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста через призму образності постає віднесення очікувань слухачів/глядачів до категорії психічних образів. Саме завдяки таким емоційно-сфокусованим очікуванням у них розкривається сутність ідентичності означеного феномену. Сприйняття будь-якого індивідуального виконавського стилю піаніста можливе не лише за умови «наявності» цілісності його образу, а навіть тоді, коли відсутні чи недостатньо презентовані деякі елементи цього образу, тобто: уможлиблюється розуміння цілого завдяки сприйманню тільки його домінуючих частин. Ефективність перцепції інформації про

індивідуальний виконавський стиль піаніста додатково забезпечується вибірковістю, аперцептивністю (залежністю сприйняття змісту інформації від установок слухачів/глядачів) та константністю (здатністю до ідентифікації вже відомих рис виконавських стилів інтерпретаторів незалежно від ракурсу їх сприймання).

Визначення індивідуального виконавського стилю піаніста відбувається завдяки розпізнанню його основних рис на основі сформованого попереднього досвіду їх оцінювання з урахуванням «очікувань», які мають досить стійку форму. Якщо у процесі «тестової» взаємодії слухачів/глядачів з інтерпретацією музичного твору піаніста вони переконуються в унікальності його виконавського стилю, то задовольняються їх «монополістичні», пізнавальні та мотиваційні очікування. Практичне застосування методик айтрекінгу, спрямованих на сприйняття тільки візуальної інформації (наприклад, зовнішнього прояву артистизму) обмежує розпізнання основних рис індивідуального виконавського стилю піаніста, які оцінюються тільки завдяки слуховим рецепторам. Натомість, означений аспект (візуальний) наділений певними перспективами вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій оптимального співвідношення вербального і невербального впливу інтерпретатора на процес донесення музичної інформації до слухачів/глядачів.

Процес оцінювання рис індивідуального виконавського стилю піаніста відбувається завдяки універсальним конструктам психіки слухачів/глядачів — архетипам, які розміщені у їх підсвідомості й реалізуються свідомістю у вигляді архетипічних образів. Саме побудова таких образів з урахуванням архетипів надає змогу максимально їх наблизити до ціннісних орієнтирів слухачів/глядачів для «інтуїтивної» ідентифікації. Основоположник теорії архетипів, К. Юнг, називав їх «... універсальним паралелізмом міфологічних мотивів» (2007, с. 29). Цінність означеного феномену полягає в його універсальності для оцінювання рис індивідуального виконавського стилю піаніста з відносною варіативністю їх інтерпретації. Таким чином, оцінювання

рис означеного феномену виходить із рівня індивідуального на рівень колективного. «Простір архетипів будується на основі виділення декількох осей (вимірів) з наділенням кожного виду архетипа власними унікальними характеристиками і формами вираження. У класичному варіанті теорії архетипів відповідно до чотирьох видів мотивації виділяються по три архетипи. Мотивація “стабільності й контролю” розкривається в архетипах “дбайливий”..., “творець”... та “правитель”. Мотивація “ризиків й майстерності” реалізується через архетипи “героя”... й “мага”... Мотивація “приналежності й володіння” знаходить свій вияв у архетипах “друг”... та “блазень”... Насамкінець, мотивація “незалежності й самореалізації” виражається у архетипах “ідеаліст”..., “шукач”... та “мислитель” ...» (Юник, 2022, сс. 94-95).

Близькою за змістом до архетипізації рис індивідуального виконавського стилю піаніста є тенденція їх стереотипізації — врахування особистісних поглядів слухачів/глядачів на процес сприймання інформації та шаблонів мислення, здатних виявляти опозиційність навіть відносно загальноприйнятих художньо-естетичних цінностей (Савіна, Швець, 2013; Юнг, 2007; *Martinez*, 2015 та інші).

Необхідність формування індивідуального виконавського стилю піаніста актуалізується проблемою псевдоідентичності його рис. Саме тому до цього процесу доцільно залучати висококваліфікованих фахівців. Такий підхід до формування означеного феномену уможливорює гармонізацію конструктів «Я-концепції» піаніста з урахуванням максимально чіткої ідентифікації його атрибутів, адже їх сукупність і визначає індивідуальність (*Identity*) виконавського стилю піаніста. Саме завдяки своїй індивідуальності він стає впізнаваним і присвійним.

У психологічній науці поняття «індивідуалізація» характеризується як становлення особистості, прояв максимальної реалізації її здібностей і прагнень. Індивідуалізації протиставляються такі поняття як «ідентифікація» та «регресивне відновлення особистості». Якщо перше відображає «інфляцію» та

«розчинення в загальному» особистісних рис, то друге — «капітуляцію» свідомої установки особистості, спрямованої на відстоювання їх індивідуалізації, тобто «відмову від себе» (Юнг, 2007, сс. 62-67).

Саме тому особливої актуальності набуває потреба у цілеспрямованому розвиткові рис індивідуального виконавського стилю піаніста, універсальність застосування яких супроводжуватиметься отриманням не шаблонних, а унікальних інтерпретацій музичних творів, здатних істотно відрізнятися від інших в очах цільової аудиторії.

Отже, простежується потреба у поглибленому розгляді логіко-семантичного співвідношення і специфіки формування таких стилістично близьких понять, як «індивідуальність» та «ідентичність».

Сучасній науці відомі три концептуальних підходи до інтерпретації змісту поняття «індивідуальність» (*Identity*). Сутність цих підходів простежується в характеристиках доданих до нього «прикладок» — цілісність, несхожість, унікальність, що надає змогу варіативно розглядати означене поняття як:

- індивідуальність-цілісність;
- індивідуальність-несхожість;
- індивідуальність-унікальність (Капферер, 2007).

Звичайно, що жоден з вищезначених варіантів інтерпретації змісту поняття «індивідуальність» не характеризує повною мірою феноменологію поняття «індивідуальний виконавський стиль піаніста», адже перші два варіанти апелюють до його винятковості у порівнянні з іншими виконавськими стилями піаніста, а останній — до його самотності. Натомість, саме у протиставленні індивідуальності означеного феномену намаганням зробити його максимально релевантним запитам слухачів/глядачів простежується можливість досягнення необхідного балансу, здатного забезпечити визнаність створеного ідеалу фахівця концертно-сценічної діяльності, який не «розмиває» провідні відмінності індивідуальних рис інших виконавців (Borucka, 2013).

Актуальними постають питання щодо взаємодії індивідуальних рис

виконавського стилю піаніста й імітації чи шаблонності рис інших піаністів. На перший погляд, означені поняття мають двовимірну площину і можуть видаватися взаємозаперечними. Натомість, в аспекті процесуальності концертно-сценічної діяльності імітація чи шаблонність постають не альтернативами індивідуальності піаніста, а лише хронологічно обмеженими етапами її досягнення. Наприклад, саме на основі імітації попереднього прояву артистизму закріплюються виконавські вміння та навички перевтілення в уявно створений художній образ музичного твору, а шаблонність відтворення виконавських рухів здатна виступати одним із засобів запобігання піаністом «технічних криз» при об'єднанні цих рухів у виконавські дії з подальшою їх автоматизацією (Юник, 2009).

У науковій літературі простежується три методологічних підходи до вивчення поняття «ідентичність». Перший з них пов'язується з усвідомленим та неусвідомленим перебігом когнітивних процесів, спрямованих на утворення узагальненого цілісного образу вільного від ситуативних впливів (Еріксон, 1996). Відповідно до цього методологічного підходу, індивідуальний виконавський стиль піаніста доцільно розглядати з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів.

Другий методологічний підхід до вивчення поняття «ідентичність» пов'язується з розглядом двокомпонентної структури означеного феномену, яка складається зі стрижневої ідентичності та розширеної ідентичності (Аакер, 2008). Якщо стрижнева ідентичність, відповідно до цього методологічного підходу, є статичним фундаментом індивідуального виконавського стилю піаніста, завдяки якому визначальні риси означеного феномену проявляють незмінність за будь-яких умов та зовнішніх впливів, то розширена — забезпечує ці риси комплексом елементів для підсилення або послаблення їх стійкості. Чим вищі рівні наповненості, диференційованості та багатовекторності елементів охоплюють риси індивідуального виконавського стилю піаніста, тим сильніше/яскравіше він виділяється в мереживі стилів інших

піаністів. Натомість, за умови конфліктності елементів його рис прояв індивідуального виконавського стилю піаніста послаблюється.

Третій методологічний підхід до вивчення сутності поняття «ідентичність» спрямовується на виявлення залежності між будь-яким досліджуваним явищем і усвідомленням його унікальності й інтегрованості в соціум (Martinez, 2015). Відповідно до цього методологічного підходу, ідентичність рис будь-якого індивідуального виконавського стилю піаніста є проміжною характеристикою між їх унікальністю і здатністю до взаємодоповнення ознаками рис виконавських стилів інших піаністів. «Означений дуалізм має виняткове значення на фоні нестабільності, динамічності й плюралістичності сучасного соціокультурного простору, де поліваріантність моделей конструювання власного “Я” суттєво ускладнює процес самовизначення особистості» (Юник, 2022, с.99).

Разом з тим, слід зазначити, що, усі вищевикладені методологічні підходи до вивчення сутності поняття «ідентичність» передбачають певну дискусійність понятійного апарату. Зокрема, якщо у науковій літературі відповідниками англomовного поняття «*Identity*» виступають — «ідентифікація» та «відмінні особливості» (Кумбер, 2004), то словникове значення прямої кальки з англійської — «ідентичність» (Аакер, 2008), що походить від лат. «*identicus*» — розкривається через поняття «тотожність», «однаковість», «рівнозначність», а це семантично зближує її з поняттями «еквівалентність чомусь» і «відповідність чомусь» (Бусел, 2005).

Отже, враховуючи різну інтерпретаційну значущість змісту поняття «ідентичність» (*Identity*), вважаємо за доцільне розглядати ідентичність індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій ідентифікації та диференціації характерних ознак його рис.

Дискусійність також простежується в інтерпретації змісту поняття «автентичність». Однак, означений феномен походить від лат. «*authentikos*», що в перекладі означає «... справжній, дійсний, правильний, такий, що ґрунтується на першоджерелі» (Бусел, 2005, с. 5), а це синонімічно зближує його з

«першоджерельністю», «непідробністю» й «оригінальністю».

Отже, сучасна інтерпретація змісту поняття «*authentikos*» В. Буселом (2005) надає змогу розглядати автентичність індивідуального виконавського стилю піаніста з позицій його оригінальності.

Висновки.

1. Індивідуальний виконавський стиль піаніста слід розглядати з позицій як усвідомленого, так і неусвідомленого відстоювання адекватного «власного Я» в мереживі досконалих норм й естетичних виконавських цінностей інших піаністів. Означений феномен доцільно інтерпретувати як сформовану піаністом манеру побудови в уяві художніх образів музичних творів та їх неповторної/оригінальної звукової реалізації з урахуванням вроджених психолого-фізіологічних властивостей та набутих художньо-естетичних цінностей митця. Індивідуальний виконавський стиль піаніста уможливорює реалізацію його творчої «Я-концепції» з відображенням впливу максимально чіткої ідентифікації її конструктів як на виражальні та технічні засоби інтерпретації музичного твору, так і на артистизм.

2. Ідентичність (*Identity*) індивідуального виконавського стилю піаніста доцільно розглядати з позицій ідентифікації та диференціації характерних ознак його рис. Відповідно до теорії «ідентичності» Е. Еріксона, індивідуальний виконавський стиль піаніста має визначатись:

- наявністю системи його самобутніх/виняткових рис, яка уможливорює прояв як вроджених, так і набутих властивостей піаніста у процесі інтерпретації музичних творів зі збереженням їх автентичності;

- усвідомленим і неусвідомленим відстоюванням адекватного «власного Я» в мереживі прояву виконавських стилів інших піаністів;

- незмінністю відтворення фундаментальних рис індивідуального виконавського стилю піаніста за будь-яких умов та зовнішніх впливів, спрямованих на їх «ідентифікацію» («інфляцію», «розчинення в загальному») та «регресивне відновлення» («капітуляцію» свідомої установки на відстоювання індивідуалізації);

- наявністю високого рівня наповненості, диференційованості та багатовекторності його рис;

- унікальністю його рис та їх здатністю до взаємодоповнення ознаками рис виконавських стилів інших піаністів.

3. Розпізнання унікальності (самобутності й винятковості) індивідуального виконавського стилю піаніста у порівнянні з виконавськими стилями інших піаністів можливе як за умови прояву цілісної системи рис його образу, так і за умови презентованості лише провідних із них. Імітація та шаблонність відтворення рис, здатних забезпечити визнаність створеного індивідуального виконавського стилю піаніста без «розмивання» провідних його відмінностей серед виконавських стилів інших митців концертно-сценічної діяльності, допускається лише на етапах їх розвитку або за виняткової необхідності уникнення «технічних криз» при об'єднанні ігрових рухів у виконавські дії з подальшою їх автоматизацією.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті стосовно розгляду індивідуального виконавського стилю піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона не в повному обсязі розкриває усі аспекти вивчення означеного феномену. Поза її межами залишились питання впливу вроджених властивостей піаніста на прояв його індивідуального виконавського стилю у концертно-сценічній діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. 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.
2. Бусел, В. Т. ред., 2005. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ–Ірпінь: Перун.
3. Капферер, Ж.-Н., 2007. *Бренд навсегда: создание, развитие, поддержка ценности бренда*. Перевод с английского Е. В. Виноградовой. Москва: Вершина.
4. Катрич, О. Т., 2000. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Копылова, С., 1999. Национально-психологический комплекс — ядро исполнительского стиля. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*, 37, сс.257–264.
6. Кумбер, С., 2004. *Брэндинг: Краткое руководство по управлению брендами и теории брендинга*. Перевод с английского И. С. Половица. Киев–Москва–Санкт-Петербург: Вильямс.
7. Мартинсен, К. А., 1966. *Индивидуальная фортепианная техника на основе*

звукотворческой воли. Москва: Музыка.

8. Москаленко, В. Г., 2018. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, сс.7–16.

9. Савіна, Г. Г. та Швець, О. О., 2013. Психоемоційний аспект формування стереотипу сприйняття бренда. *Вісник Хмельницького національного університету*, 2(3), сс.294–296.

10. Сидоренко, О. Ю., 2018. *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати).* Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

11. Сухленко, И. Ю., 2011. *Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции.* Дисс. канд. искусствоведения. Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского.

12. Ткач, Ю. С., 2018. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.359–366.

13. Эрикссон, Э., 1996. *Идентичность: юность и кризис.* Перевод с английского А. Андреева, А. Прихожан, В. Ривош, Н. Толстых. Москва: Прогресс.

14. Юнг, К. Г., 2007. *Структура психики и архетипы.* Перевод с немецкого Т. А. Ребеко. Москва: Академический проект.

15. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія.* Київ: ДАКККиМ.

16. Юник, І. Д., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу: монографія.* Кам'янець-Подільський: Аксіома.

17. Borucka, M., 2013. Merchandising and brand extension in the music industry. *The Manchester Review of Law, Crime and Ethics*, 2(190), pp.190–223.

18. Martinez, C. A., 2015. *When brand meaning gets personal: understanding the prevalence and antecedents of brand idiosyncrasy.* Doctor of Philosophy. Thesis. Boston University.

References

1. 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.

2. Busel, V. T. ed., 2005. *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv–Irpın: Perun.

3. Kapferer, Zh.-N., 2007. *Brend navsegda: sozdanie, razvitie, podderzhka tsennosti brenda* [Brand forever: creation, development, support of brand value]. Translated from English by E. V. Vinogradova. Moskva: Vershina.

4. Katrych, O. T., 2000. *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects).* Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

5. Kopylova, S., 1999. *Natsional'no-psikhologicheskii kompleks — yadro ispolnitel'skogo stilya. Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo* [National psychological complex - the core of the performing style. Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 37, pp.257–264.

6. Kumber, S., 2004. *Brending: Kratkoe rukovodstvo po upravleniyu brendami i teorii brendinga* [Branding: A Concise Guide to Brand Management and Branding Theory]. Translated from English by I. S. Polovits. Kiev–Moskva–Sankt-Peterburg: Vil'yams.

7. Martinsen, K. A., 1966. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoi voli* [Individual piano technique based on sound creative will]. Moskva: Muzyka.

8. Moskalenko, V. H., 2018. *Pro indyvidualno-stylovi zasady muzychnoho avtorstva* [About

individual stylistic principles of musical authorship]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 123, pp.7–16.

9. Savina, H. H. ta Shvets, O. O., 2013. Psykhoemotsiyni aspekt formuvannia stereotypu spryiniattia brenda [The psycho-emotional aspect of forming a stereotype of brand perception]. *Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu*, 2(3), pp.294–296.

10. Sydorenko, O. Yu., 2018. *Individual performance style in the ensemble music-making system (on the example of a chamber violin sonata)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy.

11. Sukhlenko, I. Yu., 2011. *The performing style of V. Horowitz in line with the development of the romantic tradition*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts.

12. Tkach, Yu. S., 2018. Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-horeimeistera yal predmet teoretychnoho doslidzhennia [Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mustetstv*, 3, pp.359–366.

13. Erikson, E., 1996. *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Translated from English by A. Andreeva, A. Prikhozhan, V. Rivosh, N. Tolstykh. Moskva: Progress.

14. Yung, K. G., 2007. *Struktura psikhiki i arkhetypy* [The structure of the psyche and archetypes]. Translated from German by T. A. Rebeko. Moskva: Akademicheskii proekt.

15. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.

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

17. Borucka, M., 2013. Merchandising and brand extension in the music industry. *The Manchester Review of Law, Crime and Ethics*, 2(190), pp.190–223.

18. Martinez, C. A., 2015. *When brand meaning gets personal: understanding the prevalence and antecedents of brand idiosyncrasy*. Doctor of Philosophy. Thesis. Boston University.

MA LIN

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

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

INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF THE PIANIST IN THE CONTEXT OF E. ERIKSON'S "IDENTITY" THEORY

The individual performance style of the pianist is considered from the standpoint of both conscious and unconscious advocacy of an adequate "my own personality" in the network of perfect standards and aesthetic performance values of other pianists. It is proposed to interpret the specified phenomenon as a pianist's way of constructing in his imagination artistic images of musical works and their unique/original sound realization, taking into account the innate psychophysiological properties and acquired artistic and aesthetic values of the artist. It was found that the pianist's individual performance style enables the realization of his creative "my own personality - concept" with a reflection of the influence of the most clear identification of its constructs both on the expressive and technical means of interpreting a musical work, and on artistry. The expediency of considering the identity of the pianist's individual performance style

from the standpoint of identifying and differentiating the characteristic features of the pianist is substantiated. It is proven that the individual performance style of a pianist should be determined by: the presence of a system of his original/exceptional features, which enables the manifestation of both innate and acquired properties of the pianist in the process of interpreting musical works while preserving their authenticity; the conscious and unconscious defense of an adequate "self" in the context of the performance styles of other pianists; the immutability of reproduction of the fundamental features of the individual performance style of the pianist under any conditions and external influences aimed at their "identification" ("inflation", "dissolution in general") and "regressive restoration" ("capitulation" of the conscious attitude to the defense of individualization); the presence of a high level of fullness, differentiation and multi-vector nature of its features; the uniqueness of his features and their ability to complement each other with features of the performance styles of other pianists. The conditions for the manifestation of a complete system of features of the pianist's individual performance style are defined in order to recognize its uniqueness. As a conclusion, the author describes the specifics of the application of methods of imitation and patterning, which help to reproduce features capable of ensuring the recognition of the created individual performance style of the pianist without "blurring" its leading differences among the performance styles of other artists involved in concert and stage activities.

Keywords: *individual performance style of a pianist, artistic image of a musical work, expressive and technical means of interpreting a musical work, artistry, "I-concept", authenticity, identification, uniqueness.*

Стаття надійшла до редакції 14.06.2022 року.

СЮЙ НА

ORCID iD: 0000-0002-4932-2882

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

КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ВОКАЛІСТА ЯК МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ФЕНОМЕН

Проаналізовано інваріантну інтерпретацію сутності поняття «артистизм» представниками різних галузей науки (психології, педагогіки, мистецтвознавства тощо). Розглянуто функціональну спрямованість концертно-сценічного артистизму вокаліста, яка надає змогу визнати його мистецтвознавчим феноменом. Доведено, що концертно-сценічний артистизм вокаліста доцільно вивчати саме з позицій мистецтвознавства, а не тільки з позицій психології, педагогіки та інших галузей науки, адже дослідники саме цієї галузі (мистецтвознавства) володіють інструментарієм визначення сутності означеного феномену на засадах поглибленого розуміння характерних особливостей індивідуальної фізіології голосового апарату вокаліста, яка призводить до тембрально-естетичного забарвлення звуку; його індивідуальної рефлексії у процесі перевтілення в уявний художній образ музичного твору; «манери» звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; специфіки дії емоційних умов на роботу голосового апарату тощо. Охарактеризовано сутність поняття «концертно-сценічний артистизм вокаліста» з позицій мистецтвознавства. З'ясовано, що означений мистецтвознавчий феномен відображає специфіку внутрішнього перевтілення в художній образ музичного твору і універсальну систему комунікативних та регулятивних сценічних рухів спрямованих на переконливе підсилення процесу донесення необхідної інформації до слухачів/глядачів під час прилюдного виступу. Розкрито механізми прояву індивідуального типу концертно-сценічного артистизму вокаліста (ірраціонального та експресивного) з позицій психологічної теорії емпатії. Описано специфіку визначення «комунікативного ядра» ірраціонального та експресивного типів концертно-сценічного артистизму вокаліста з урахуванням індивідуальних особливостей його виконавського стилю.

Ключові слова: концертно-сценічний артистизм вокаліста, виконавські уміння вокаліста, виконавська техніка вокаліста, емпатія, голосоутворення, перевтілення, сценічні рухи.

Постановка проблеми... Сучасні комп'ютерні технології донесення інформації до цільової аудиторії висувають якісно нові вимоги до концертно-сценічної діяльності вокаліста, яка «не захищена» від дії стрес-факторів. Окрім цього, складність його концертно-сценічної діяльності загострюється відсутністю сформованої системи вербальних і невербальних засобів впливу на

слухачів/глядачів, завдяки яким підсилюється донесення до них емоційно-образного змісту музичних творів. Означена система складає основу концертно-сценічного артистизму вокаліста. Саме тому, особливої актуальності набуває вивчення означеного феномену та специфіки його прояву з позицій мистецтвознавства, адже наявність такої інформації надасть змогу фахівцям цієї спрямованості більш якісно доносити емоційно-образний зміст музичних творів до слухачів/глядачів з урахуванням акустичних реалій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Сучасна наука має суттєві надбання в аспекті дослідження артистизму будь-якої галузі діяльності (психологічної, педагогічної, театральної тощо).

У психологічній науці артистизм розглядається в аспекті особистісно-діяльнісного підходу до перебігу як когнітивних процесів індивідуума (уваги, уяви, уявлення, пам'яті, мислення), так і його емоційно-вольових станів (Виготський, 1968; Цагареллі, 1989; Стейнер, 1970 та інші). Означений феномен науковці пов'язують з такими дефініціями як «*ars, artis*», що в перекладі з латинської мови означає — «ремесло, мистецтво, наука, уміле володіння, майстерність» (Бусел, 2005). На їх думку, артистизм є творчим початком будь-якої сфери діяльності, оскільки це універсальна якість кожного фахівця щодо перевтілення в інший образ зі збереженням відчуття «...правди і віри в реальність уявленого» (Виготський, 1968 с. 86). Зокрема, К. Стейнер (1970) вказував на існування двох типів носіїв артистизму, а саме: збудливі, енергійні та швидкі (перший тип); спокійні, повільні та розмірені (другий тип). За його переконаннями, чим кращий артистизм проявляє індивідуум, тим переконливішими стають його дії.

У педагогічній науці артистизму фахівців та пошукам перспективних напрямів удосконалення процесу його формування присвячено праці Д. Будянського (2006), О. Булатової (2001), І. Сергєєвої (2014), О. Рудницької (1998), Л. Спіріна (2000) та інших. Педагогічний артистизм ними пов'язується не тільки з зовнішнім впливом фахівців на цільову аудиторію, а й з їх здатністю миттєво перевтілюватись у новий образ у змінних умовах освітньої діяльності,

адже від такого «внутрішнього» перевтілення з одночасним збереженням власної гідності та гідності представників цільової аудиторії залежить успішність діяльності фахівців. Разом з тим, В. Абрамян (1996) зазначає, що артистичність педагога поєднує декілька особливих здібностей, пов'язаних з його фізичною організацією, рисами емоційного апарату та творчого мислення. На думку О. Булатової, артистичність — це «...уміння скинути маску турбот, хвилювань та негараздів, здатність показувати обличчям і жестами лише те, що стосується справи, допомагає здійсненню навчально-виховних завдань» (2001, с. 57). На думку науковців означеної галузі, реалії сучасності потребують розробки інноваційних технологій вербального і невербального впливу на цільову аудиторію.

Ретельного розгляду потребують праці театральних діячів, де артистизм розглядається в контексті загальнокультурних категорій митців означеного виду сценічної діяльності (Бажанова, 2010; Захава, 1978; Немирович-Данченко, 1984; Станіславський 1985; Танюк 2003; Щепкін, 1953 тощо). Хоча, у їх працях відсутня інформація щодо чіткого визначення поняття «артистизм», все ж таки ними вказується на те, що він (артистизм) проявляється тільки в процесі індивідуальної рефлексії, розкриваючи глибинні механізми артистичної діяльності. Дискусії щодо змісту та структури означеного поняття відзначаються наявністю вікових традицій, що «породили» появу у мистецькому просторі трьох методологічних підходів до перевтілення індивідуума в реальний чи уявний образ. Зокрема, М. Щепкін (1953) та інші митці театральної діяльності вбачали перевтілення як реальне, правдиве відчуття емоційно-змістового образу мистецького твору з максимальним зануренням в його психологічні властивості (перший методологічний підхід до сценічного перевтілення). Натомість, В. Немирович-Данченко (1984) та інші розглядали цей феномен як копіювання переживань емоційно-змістового образу мистецького твору без власної проникливої чутливості до його психологічних властивостей (другий методологічний підхід до сценічного перевтілення). Найбільш досконалим, на нашу думку, є третій методологічний

підхід до сценічного перевтілення, за яким означений процес інтерпретується як прагнення артиста максимально зануритись в риси «героя», але при цьому залишитись «самим собою» (Захава, 1978; Станіславський, 1985; Танюк, 2003 та інші).

У музичному мистецтві артистизм виконавців вивчався з позицій:

- індивідуальної рефлексії (Бочкарьов, 1989; Герсамія, 1998; Гребенюк, 2000; Колодуб, 1995; Мадішева, 1994; Юник, 2009 та інші);
- творчої активності (Антонюк, 2007; Донец-Тессейр, 1967; Євтушенко, 1979; Люш, 1988; Прокопенко, 1999; Юцевич, 1998 та інші);
- магічного емоційно-енергетичного впливу на слухачів/глядачів (Давидов, 1997; Вотріна, 2001; Єргієв, 2016; Кіквадзе, 1987; Прокоп'єв, 2001 та інші) тощо.

Разом з тим, поза увагою науковців та музикантів-виконавців залишилися питання залежності зовнішнього прояву концертно-сценічного артистизму вокаліста від досконалості перебігу психічних процесів та емоційно-вольових станів. Вивчення таких питань з позицій мистецтвознавства надало б змогу вокалісту досягати успіху в концертно-сценічній діяльності послуговуючись не тільки інтуїтивно віднайденими несистемними методами формування та прояву артистизму, а й науково обґрунтованими.

Мета дослідження — розглянути сутність поняття «концертно-сценічний артистизм вокаліста», яке надає змогу визнати його мистецтвознавчим феноменом. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі завдання, як:

- 1) висвітлити інваріантну інтерпретацію сутності поняття «артистизм» представниками різних галузей науки;
- 2) обґрунтувати сутність поняття «концертно-сценічний артистизм вокаліста» з позицій мистецтвознавства;
- 3) розкрити механізми прояву індивідуального типу концертно-сценічного артистизму вокаліста (ірраціонального або експресивного) з позиції психологічної теорії емпатії.

Виклад основного матеріалу дослідження... Розгляд концертно-сценічного артистизму вокаліста як феномена мистецтвознавства неможливий без уточнення змісту поняття «артистичні вміння», якому були присвячені праці В. Антонюк (2007), І. Герсамії (1998), Н. Гребенюк (2000), С. Кіквадзе (1987), В. Прокоп'єва (2001), Ю. Юцевича (1998) та інших науковців. Разом з тим, простежуються протиріччя в інтерпретації змісту поняття «артистичні вміння вокаліста». Зокрема, існує три основних методологічних підходи до його визначення. Відповідно до першого з них, артистичні вміння вокаліста розглядаються як набута його здатність швидко і легко знаходити прийоми вирішення проблеми. Оперуючи вихідними положеннями другого методологічного підходу до визначення змісту поняття «артистичні вміння вокаліста», означений феномен доцільно інтерпретувати як засновану на знаннях та навичках його здатність успішно досягати свідомо поставленої мети. Третій методологічний підхід до розуміння змісту цього поняття надає змогу розглядати його з позицій самостійного перенесення відомих (засвоєних) способів поведінки вокаліста у концертно-сценічну діяльність на умовах подібності їх реалізації.

Слід зазначити, що всі ці методологічні підходи до вивчення артистичних умінь вокаліста ґрунтуються на вихідних положеннях психологічної теорії діяльності. Втім, на початку ХХ століття методологічну основу вивчення змісту поняття «артистичні вміння вокаліста» складають вихідні положення психоаналітичного напрямку науки, основоположником якого був З. Фрейд (2005). Відповідно до цього напрямку доведено, що артистичні вміння вокаліста будуються на його почуттях та емоціях, які виступають регулятором таких умінь. Оперуючи цією інформацією В. Прокоп'єв (2001) розглядав артистичні вміння вокаліста з позицій:

- контакту з аудиторією, що сприяло висвітленню динамічної зміни його емоційних реакцій завдяки витісненню «шкідливих» емоцій з власної свідомості у процесі концертно-сценічної діяльності;
- вивчення ролі емоцій у процесі саморегуляції естрадної поведінки

вокаліста;

- гормональної оптимізації емоційного стану вокаліста під час концертно-сценічної діяльності.

На основі вихідних положень теорії психоаналізу З. Фрейда було доведено, що: «Спів — це оральна реакція еротичної енергії, і вокалісти, у яких спостерігається загальний дефіцит енергії, будуть перед спектаклем уникати інтимних зустрічей..., зберігаючи її для глядача, ... а вокалісти з профіцитом енергії, навпаки, будуть старатися її нормалізувати завдяки сексуальній розрядці, щоб гідно виступити і не обманути надії глядача» (Прокоп'єв, 2001, с. 117). Вірогідність означених тез підтверджується в працях В. Вотріної (2001), М. Донец-Тессейр (1967), Д. Євтушенка (1979) та інших визначних педагогів-вокалістів та митців концертно-сценічної діяльності. Зокрема, доведено, що з підвищенням емоційності збільшується енергія для запуску і регуляції звуку з боку центральної нервової системи (Юцевич, 1998). Тому Д. Євтушенко наголошував на необхідності свідомого управління емоційною сферою. За його переконаннями, некеровані емоції — справжній «бич» співаків. Про ефективність саме такого підходу до процесу концертно-сценічної діяльності вокалістів на сцені свідчить відомий вислів Ф. Шаляпіна: «На сцені два Шаляпіна, один діє, інший контролює» (Євтушенко, 1979, с. 32).

Узагальнюючи інформацію провідних науковців і визначних митців концертно-сценічної діяльності артистичні вміння вокаліста можна розмежувати на п'ять груп за критерієм їх ієрархічності, а саме:

- перша група — елементарні артистичні вміння вокаліста;
- друга група — часткові артистичні вміння вокаліста;
- третья група — спеціальні артистичні вміння вокаліста;
- четверта група — складні артистичні вміння вокаліста;
- п'ята група — узагальнені артистичні вміння вокаліста.

Звичайно, елементарні, часткові і спеціальні артистичні вміння вокаліста доцільно віднести до нижчої ієрархічної ланки, а складні та узагальнені його артистичні вміння — до вищої.

На жаль, у працях В. Антонюк (2007), В. Вотріної (2001), І. Герсамії (1998), Н. Гребенюк (2000), М. Донец-Тессейр (1967), Д. Євтушенка (1979), С. Кіквадзе (1987), В. Прокоп'єва (2001), Ю. Юцевича (1998) та інших провідних науковців і визначних митців концертно-сценічної діяльності відсутня інформація не лише щодо визначення поняття «артистичні уміння», а й щодо визначення поняття «артистизм». Разом з тим, у їх роботах зазначається, що виконавцям важливо навчитись майстерно і коректно виявляти власні почуття, знаходити такі форми вербального та невербального впливу на слухачів/глядачів, які б відповідали конкретній ситуації та були їм зрозумілі. Окрім цього, при розгляді різноманітності естетичних проявів артистизму, вказується, що означений феномен є специфічною формою самовираження особистості в соціокультурному просторі, а в галузі мистецтва він набуває статусу культурної цінності завдяки взаємообумовленості мовних, пластичних та візуальних засобів виразності. На їх думку, існує три різновиди артистизму, а саме: творчий, безпринципний та вульгарний.

Підтвердження тези, що артистизм слід розглядати з позицій культурної цінності простежується в працях Р. Бажанова (2010), Б. Захави (1978), В. Немировича-Данченко (1984), К. Станіславського (1985), Л. Танюка (2003), М. Щепкіна (1953) та інших театральних діячів. На жаль, у їх працях також відсутня інформація щодо інтерпретації змісту поняття «артистизм». Натомість, на думку В. Немировича-Данченко (1984), означений феномен проявляється тільки в процесі індивідуальної рефлексії артиста. К. Станіславський (1985), розкриваючи глибинні механізми артистичної діяльності театральних митців, особливу увагу надавав магичній силі впливу на слухачів/глядачів. Аналогічних поглядів дотримувався і Л. Танюк (2003), наголошуючи на необхідності артистів комунікативними засобами підсилювати емоційність передачі мовного тексту цільовій аудиторії. Б. Захава (1978) вважав, що під час розкриття створеного цілісного образу артист на сцені повинен «виглядати» невимушено. За переконаннями Р. Бажанової (2010), артистизм необхідно розглядати з позицій перевтілення в сценічний образ.

Екстраполяція вищевикладеної інформації щодо напрямів вивчення артистизму та специфіки його прояву надала змогу Ю. Цагареллі зробити узагальнене визначення означеного феномену. «Артистизм — за його переконаннями — це здатність до комунікативного впливу на публіку шляхом зовнішнього відображення артистом внутрішнього змісту художнього образу на основі сценічного перевтілення» (1989, с. 301).

Слід зазначити, що поза увагою науковців галузі мистецтвознавства залишилось вивчення артистизму вокаліста з позицій емпатії як до музичного твору, так і до публіки. Емпатія («*einfulung*» в перекладі з німецької мови — «впочування, вдумування в об'єкт», «*empathy*» в перекладі з грецької мови — «співпереживання») склала основу усвідомлення процесу перевтілення вокаліста в уявно створені художні образи музичних творів. На думку А. Адлера (Bougiau, 2021), емпатія є метацінністю, яка пов'язана з творчою еволюцією особистості. Вона прямо корелює із потребою до творчої самореалізації. За його переконаннями, зрозуміти «іншу особу» неможливо, якщо одночасно не ототожнювати власне «Я» із нею.

Оперуючи вихідними положеннями емпатійної концепції А. Адлера (Bougiau, 2021), слід зазначити, що емпатія вокаліста може проявлятися як вербально, так і невербально. Схильність до емпатії простежується в кожного виконавця під час концертно-сценічної діяльності, адже вона виникає у той момент, коли відбувається комунікація зі слухачами/глядачами. Таким чином, «творче Я» є чинником побудови індивідуального артистичного стилю вокаліста, який формується на основі його власних здібностей, тобто творчість вокаліста і емпатія взаємозалежні, адже розвиток одного сприяє розвитку іншого. Відірваність означених понять може призвести до спотвореного прояву артистизму вокаліста у процесі концертно-сценічної діяльності.

Особливої цінності для вивчення артистизму вокаліста, на нашу думку, набуває теза стосовно зворотного їх емпатійного зв'язку з цільовою аудиторією, який забезпечує відчуття сприйнятої нею музичної інформації на засадах афективних впливів, тобто на засадах здатності відчувати і зрозуміти те,

що відчувають слухачі/глядачі. Звичайно рівень емпатії вокаліста залежить від:

- щирості його перевтілення в концертно-сценічний образ, який обумовлює впевненість у вірності інтерпретації музичного твору;
- естрадної поведінки та експресії міміки;
- прозорості для «зчитування» емоційного стану тощо.

З цього приводу Б. Захава вказував, що: «Глядач завжди вірить лише в те, у що вірить актор. Засумнівався актор — сумнівається і глядач» (1978, с. 126). Емпатія вокаліста виступає результатом складної дії механізмів децентрації, рефлексії та ідентифікації. Децентрація і рефлексія завжди присутні у концертно-сценічній діяльності вокаліста. Механізми їх дії віддзеркалюють сприйняття і зіставлення поглядів слухачів/глядачів з власними. За умови розвиненого артистизму комунікативна рефлексія («Я» — очима слухачів/глядачів) і особистісна рефлексія («Я» — «очима власного Я») відбувається досконало. Дія механізмів ідентифікації відкриває шлях до реагування вокаліста на внутрішні стани слухачів/глядачів з метою їх корекції у процесі концертно-сценічної діяльності.

Отже, емпатія є необхідним компонентом артистизму вокаліста. Вона забезпечує розвиток універсальної потреби до самовдосконалення його концертно-сценічного артистизму. Емпатія виступає як синтетичне утворення психіки вокаліста, в якому пізнавальні і емоційні процеси виявляються взаємопов'язаними за принципом домінування когнітивної чи емоційної активності, тобто: при домінуванні першої (когнітивної) активності проявляється ірраціональний тип його концертно-сценічного артистизму, а при домінуванні другої (емоційної) — експресивний тип його концертно-сценічного артистизму.

Емпатійне оцінювання інформації про емоційні стани слухачів/глядачів може здійснюватись як автоматично, так і за умови, коли вокаліст має у своїй основі когнітивний підхід до обробки такої інформації, тобто емпатія вокаліста — це система, що поєднує афективний та когнітивний компоненти його концертно-сценічного артистизму. Сутністю афективного компонента

характеризується здатністю вокаліста до «співпереживання» емоційних станів слухачів/глядачів у процесі його концертно-сценічної діяльності, а когнітивний компонент — здатністю до розуміння мотивів/подразників, дія яких призводить представників цільової аудиторії «отримувати» такі емоційні стани. Саме тому І. Юсупов вказував, що емпатія є цілісним феноменом, сутність якої ґрунтується на свідомих та підсвідомих інстанціях психіки і передбачає наявність емоційних й когнітивних компонентів, які «знаходяться між собою у відношенні компліментарності. Включення одного в друге відбувається при дефіциті інформації про об'єкт, що емпатується, з метою проникнення до прихованого світу іншої людини» (Yusupov, 1995, с. 103).

Оперуючи вихідними положеннями емпатійної теорії І. Юсупова (Yusupov, 1995), можемо зазначити таке: акт емпатії у процесі концертно-сценічної діяльності може відбутися за умови, коли слухачі/глядачі відчують, що вокаліст їх «бачать», розуміє і «чує». Про це слухачі/глядачі можуть «дізнатись» не тільки зі слів (співу) вокаліста, а й у результаті відстеження прояву його артистизму через мімічні та комунікативно-регулятивні сценічні рухи. Підтвердження такої тези простежується у праці Л. Виговської (1991), де емпатія характеризується як цілісне явище, структура якого складається з трьох взаємозалежних і взаємодіючих компонентів, а саме:

- когнітивного, що включає розумові операції, обізнаність щодо іншої особи;
- афективного, що передбачає наявність емоційної реакції на іншу особу, переживання її проблем;
- конативного, що віддзеркалює поведінкову готовність по відношенню до вчинків іншої особи.

На думку Л. Виговської (1991), емпатія має модальну характеристику — позитивну або негативну. Її компоненти можуть проявлятися незалежно один від одного та поєднуватись з будь-яким із них.

Звичайно, за приналежності вокаліста до будь-якого типу концертно-сценічного артистизму (ірраціонального або експресивного) емпатія відіграє

важливу роль у формуванні «комунікативного ядра» означеного феномену, яке проявляється в:

- гнучкості реакції на дію стрес-факторів;
- адекватності реакції на дію стрес-факторів;
- адаптивності до дії стрес-факторів;
- саморегуляції естрадної поведінки;
- здатності до лідерства в концертно-сценічній комунікації.

Висновки.

1. Концертно-сценічний артистизм вокаліста доцільно вивчати саме з позицій мистецтвознавства, а не тільки з позицій психології, педагогіки та інших галузей науки, адже дослідники саме цієї її галузі (мистецтвознавства) володіють інструментарієм визначення сутності означеного феномену на засадах поглибленого розуміння характерних особливостей індивідуальної фізіології голосового апарату вокаліста, яка призводять до тембрально-естетичного забарвлення звуку; його індивідуальної рефлексії у процесі перевтілення в уявний художній образ музичного твору; «манери» звукоутворення з урахуванням логіки побудови мелодико-ритмічних ліній у гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; специфіки дії емоціогенних умов на роботу голосового апарату тощо.

2. Концертно-сценічний артистизм вокаліста є мистецтвознавчим феноменом, сутність якого відображає специфіку внутрішнього перевтілення в художній образ музичного твору і універсальну систему комунікативних та регулятивних сценічних рухів спрямованих на переконливе підсилення процесу донесення необхідної інформації до слухачів/глядачів під час прилюдного виступу.

3. Розгляд концертно-сценічного артистизму вокаліста з позицій психологічної теорії емпатії надає змогу вивчити механізми впливу індивідуального типу його артистизму (ірраціонального або експресивного) на цільову аудиторію та з'ясувати «комунікативне ядро» означеного феномену.

Перспективи подальших розвідок ... Подальше дослідження обраної проблеми буде спрямоване на визначення критеріїв, показників та рівнів сформованості концертно-сценічного артистизму вокаліста, а також на виявлення перспективних напрямів удосконалення процесу формування означеного феномену.

Список використаної літератури і джерел

1. Абрамян, В. Ц., 1996. *Театральна педагогіка*. Київ: Лібра.
2. Антонюк, В. Г., 2007. *Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник*. Київ: Віпол.
3. Бажанова, Р. К., 2010. Соотношение артистизма и театральности: философско-культурологический анализ. *Ученые записки Казанского государственного университета*, 152(1), сс.34–40.
4. Бочкарёв, Л. Л., 1989. *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченко.
5. Будянський, Д. В., 2006. *Формування педагогічного артистизму майбутнього вчителя гуманітарних дисциплін*. Дис. канд. пед. наук. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
6. Булатова, О. С., 2001. *Педагогический артистизм: учебное пособие*. Москва: Академия.
7. Бусел, В. Т. ред., 2005. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ–Ірпінь: Перун.
8. Вотреїна, В. В., 2001. *Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр*. Київ: НМАУ.
9. Выговская, Л. П., 1991. *Эмпатийные отношения младших школьников, воспитывающихся вне семьи*. Автореф. дисс. канд. психол. наук. Научно-исследовательский институт психологии МНО УССР.
10. Выготский, Л. С., 1968. *Психология искусства*. Москва: Искусство.
11. Герсамия, И. Е., 1988. *Проблемы психологии творчества певца*. Дисс. д-ра искусствоведения, психол. наук. Тбилиси.
12. Гребенюк, Н. Є., 2000. *Вокально-виконавська творчість*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
13. Давидов, М. А., 1997. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
14. Донець-Тессейр, М. Э., 1967. Опыт воспитания сопрано. *Вопросы вокальной педагогики*, 3, сс.120–133.
15. Євтушенко, Д., 1979. *Роздуми про голос*. Київ: Музична Україна.
16. Єргієв, І. Д., 2016. *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
17. Захава, Б. Е., 1978. *Мастерство актера и режисера*. Москва: Искусство.
18. Киквадзе, С. С., 1987. *Вокальное исполнительство как творческий процесс*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Тбилиси.
19. Колодуб, І., 1995. *Питання теорії вокального мистецтва: посібник*. Харків: Промінь.
20. Люш, Д., 1988. *Развитие и сохранение певческого голоса*. Київ: Музична Україна.
21. Мадішева, Т. П., 1994. *Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.

22. Немирович-Данченко, В. И., 1984. *О творчестве актера. Хрестоматия: учебное пособие*. Москва: Искусство.
23. Прокопенко, Н. М., 1999. *Тайна вокала Шаляпина*. Киев: ИИЦ Госкомстата Украины.
24. Прокопьев, В. Н., 2001. *Как стать певцом и сделать карьеру*. Кн. 2. Санкт-Петербург: Русская графика.
25. Рудницька, О. П., 1998. *Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навчальний посібник*. Київ: ІЗМН.
26. Сергеева, І. І., 2014. Артистизм як важлива професійна якість сучасного вчителя. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 38, сс.128–135.
27. Спірін, Л. Ф., 2000. Формування професійно-педагогічних умінь учителя-вихователя. У кн.: Н. В. Гузій, ред. *Педагогічна творчість і майстерність*. Київ: ІЗМН, сс.107–111.
28. Станиславский, К. С., 1985. *Работа актёра над собой*. Ч. I.: Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Москва: Искусство.
29. Стейнер, К., 1970. *Психология игры*. Москва: Знание.
30. Танюк, Л., 2003. *Слово. Театр. Життя. Вибране в 3-х томах*. Т. 2: Театр. Київ: Альтерпрес.
31. Фрейд, З., 2005. *Введение в психоанализ: лекции*. Перевод с немецкого Г. В. Барышниковой, под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
32. Цагарелли, Ю. А., 1989. *Психология музыкально-исполнительской деятельности*. Дисс. доктора психол. наук. Ленинградский государственный университет.
33. Щепкін, М. С., 1953. *Записки. Листування*. Київ: Мистецтво.
34. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія*. Київ: ДАКККиМ.
35. Юцевич, Ю. Є., 1998. *Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навчально-методичний посібник*. Київ.
36. Bouriau, Ch., 2021. *Alfred Adler et la philosophie. La psychologie du "comme si"*. French Edition. Paris: Classiques Garnier.
37. Yusupov, I., 1995. *Psychology of empathy*. Doctor in Psychology. Abstract of Thesis. Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov.

References

1. Abramian, V. Ts., 1996. *Teatralna pedahohika* [Theater pedagogy]. Kyiv: Libra.
2. Antoniuk, V. H., 2007. *Vokalna pedahohika (solnyi spiv): pidruchnyk* [Vocal pedagogy (solo singing): textbook]. Kyiv: Vipol.
3. Bazhanova, R. K., 2010. Sootnoshenie artistizma i teatral'nosti: filosofskokul'turologicheskii analiz [Correlation between artistry and theatricality: philosophical and cultural analysis]. *Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, 152(1), pp.34–40.
4. Bochkarev, L. L., 1989. *Psychological mechanisms of musical experience*. Doctor of Psychology. Thesis. Kyiv State University of the T. G. Shevchenko.
5. Budianskyi, D. V., 2006. *Formation of pedagogical artistry of the future humanities teacher*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
6. Bulatova, O. S., 2001. *Pedagogicheskii artistizm: uchebnoe posobie* [Pedagogical artistry: textbook]. Moskva: Akademiya.
7. Busel, V. T. ed., 2005. *Velykyi tlumachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy* [A large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv–Irpin: Perun.
8. Votrina, V. V., 2001. *Mystetstvo spivu i vokalna metodyka M. E. Donets-Tesseir* [The art of singing and vocal technique M. E. Donets-Tesseir]. Kyiv: NMAU.
9. Vygovskaya, L. P., 1991. *Empathic relations of younger schoolchildren brought up outside*

- the family*. Ph.D. in Psychology. Abstract of Thesis. Research Institute of Psychology of the Ministry of Education and Science of the Ukrainian SSR.
10. Vygotskii, L. S., 1968. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moskva: Iskusstvo.
 11. Gersamiya, I. E., 1988. *Problems of the psychology of the singer's creativity*. Doctor in Art History and Doctor in Psychology. Thesis. Tbilisi.
 12. 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.
 13. Davydov, M. A., 1997. *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 14. Donets-Tesseir, M. E., 1967. *Opyt vospitaniya soprano* [Soprano education experience]. *Voprosy vokal'noi pedagogiki*, 3, pp.120–133.
 15. Yevtushenko, D., 1979. *Rozdumy pro holos* [Reflections on the voice]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 16. Yerhiiev, I. D., 2016. *The artistic universe of the musician-instrumentalist of the late 20th–early 21st centuries*. Doctor in Art History. Thesis. Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova.
 17. Zakhava, B. E., 1978. *Masterstvo aktera i rezhisera* [The skill of the actor and director]. Moskva: Iskusstvo.
 18. Kikvadze, S. S., 1987. *Vocal performance as a creative process*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tbilisi.
 19. Kolodub, I., 1995. *Pytannia teorii vokalnoho mystetstva: posibnyk* [Questions of the theory of vocal art: a guide]. Kharkiv: Promin.
 20. Lyush, D., 1988. *Razvitie i sokhranenie pevcheskogo golosa* [Development and preservation of the singing voice]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 21. Madysheva, T. P., 1994. *About the ratio of speech and musical intonation in vocal performance (to the question of performance of foreign vocal music)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.
 22. Nemirovich-Danchenko, V. I., 1984. *O tvorchestve aktera. Khrestomatiya: uchebnoe posobie* [On the work of the actor. Reader: a study guide]. Moskva: Iskusstvo.
 23. Prokopenko, N. M., 1999. *Taina vokala Shalyapina* [The secret of Chaliapin's vocals]. Kiev: IITs Goskomstata Ukrainy.
 24. Prokop'ev, V. N., 2001. *Kak stat' pevtsom i sdelat' kar'eru* [How to become a singer and make a career]. B. 2. Sankt-Peterburg: Russkaya grafika.
 25. Rudnytska, O. P., 1998. *Muzyka i kultura osobystosti: problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity: navchalnyi posibnyk* [Music and personality culture: problems of modern pedagogic education: a study guide]. Kyiv: IZMN.
 26. Serhieieva, I. I., 2014. *Artystyzm yak vazhlyva profesiina yakist suchasnoho vchytelia* [Artistry as an important professional quality of a modern teacher]. *Zasoby navchalnoi ta naukovo-doslidnoi roboty*, 38, pp.128–135.
 27. Spirin, L. F., 2000. *Formuvannia profesiino-pedahohichnykh umin uchytelia-vykhovatel'ia*. In: Huzii N. V., ed. *Pedahohichna tvorchist i maisternist* [Pedagogical creativity and skill]. Kyiv: IZMN, pp.107–111.
 28. Stanislavskii, K. S., 1985. *Rabota aktera nad soboi* [The work of an actor on himself]. P. I.: *Rabota aktera nad soboi v tvorchestvom protsesse perezhivaniya*. Moskva: Iskusstvo.
 29. Steiner, K., 1970. *Psikhologiya igry* [Psychology of the game]. Moskva: Znanie.
 30. Taniuk, L., 2003. *Slovo. Teatr. Zhyttia. Vybrane v 3-kh tomakh* [Word. Theater. Life. Selected works in 3 volumes]. Vol. 2: *Teatr*. Kyiv: Alterpres.
 31. Freid, Z., 2005. *Vvedenie v psikhoanaliz: leksii* [Introduction to psychoanalysis: lectures]. Translated from German by G. V. Baryshnikovoi. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika.
 32. Tsagarelli, Yu. A., 1989. *Psychology of musical and performing activity*. Doctor in

Psychology. Thesis. Leningrad State University.

33. Shchepkin, M. S., 1953. *Zapysky. Lystuvannia* [Notes. Correspondence]. Kyiv: Mystetstvo.

34. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.

35. Yutsevych, Yu. Ye., 1998. *Teoriia i metodyka formuvannia ta rozvytku spivatskoho holosu: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Theory and methods of formation and development of the singing voice: educational and methodological manual]. Kyiv.

36. Bouriau, Ch., 2021. *Alfred Adler et la philosophie. La psychologie du "comme si"*. French Edition. Paris: Classiques Garnier.

37. Yusupov, I., 1995. *Psychology of empathy*. Doctor in Psychology. Abstract of Thesis. Kazan Innovative University named after V. G. Timiryasov.

SUI NA

ORCID iD: 0000-0002-4932-2882

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

sujna.music@gmail.com

VOCALIST'S CONCERT-STAGE ARTISTRY

AS AN ART COURSE PHENOMENON

The author of the article analyzed the invariant interpretation of the essence of the concept "artistry" given by representatives of various science branches (psychology, pedagogy, art history, etc.). Having considered the functional orientation of the vocalist's concert and stage artistry, it becomes possible to recognize it as a phenomenon of art course phenomenon. It has been proven that the concert and stage artistry of a vocalist should be studied precisely from the standpoint of art history, and not only from the standpoint of psychology, pedagogy, and other fields of science. According to the existing paradigm, it is the researchers of art course studies who have the tools to determine the essence of this phenomenon, since they have a deep understanding of the characteristic features of the individual physiology of the vocalist's vocal apparatus. The physiology of the vocal apparatus affects the timbral and aesthetic coloring of the sound; builds the individual reflection in the process of transforming the singer into an imaginary artistic image of a musical work; creates "manners" of sound creation taking into account the logic of building melodic and rhythmic lines in flexible intonation and phrasal development; clarifies the specifics of the effect of emotogenic conditions on the work of the vocal apparatus, etc. The article describes the essence of the concept of "concert and stage artistry of a vocalist" from the point of view of art history. It has been found that the specified art phenomenon reflects the specificity of the internal transformation into an artistic image of a musical work and a universal system of communicative and regulatory stage movements aimed at convincingly strengthening the process of conveying the necessary information to listeners/spectators during a public performance. The mechanisms of manifestation of the vocalist's individual type of concert and stage artistry (irrational and expressive) are revealed from the standpoint of the psychological theory of empathy. The specifics of the definition of the "communicative core" of irrational and expressive types of the vocalist's concert and stage artistry are described, taking into account the individual features of his performance style.

Keywords: *concert-stage artistry of the vocalist, performance skills of the vocalist, performance technique of the vocalist, empathy, voice production, reincarnation, stage movements.*

Стаття надійшла до редакції 01.06.2022 року.

ЯН І

ORCID iD: 0000-0002-0454-2259

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

ВИКОНАВСЬКА СТАБІЛЬНІСТЬ ПІАНІСТА ТА СПЕЦИФІКА ЇЇ ФОРМУВАННЯ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДО КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Охарактеризовано виконавську стабільність піаніста як не вроджену, а набуту інтегрально-динамічну властивість, прояв якої забезпечує збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття в умовах концертно-сценічної діяльності, спрямованого на чітке уявлення художніх образів музичних творів та на їх виразну реалізацію засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок. Уточнено роль виконавської стабільності піаніста у мисленнєвому створенні моделі музичного твору, основу якої складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, та у мисленнєвому створенні програми техніко-тактичних дій, завдяки якій реалізуються означені образи. Встановлено, що виконавська стабільність піаніста може формуватись як цілеспрямовано (довільно), так і стихійно (мимовільно) у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. Розглянуто специфіку формування виконавської стабільності піаніста у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. Доведено, що довільна (цілеспрямована) форма формування виконавської стабільності піаніста є більш ефективною, ніж мимовільна (стихійна). Наголошено на доцільності застосування довільної (цілеспрямованої) форми формування означеного феномену, оскільки вона надає змогу піаністу створювати в уяві художні образи музичного твору та програму техніко-тактичних дій з усвідомленим внесенням необхідних корективів у їх структурно-функціональні складові під час підготовки до концертно-сценічної інтерпретації. З'ясовано, що мимовільно (стихійно) сформована виконавська стабільність піаніста значно важче піддається усвідомленій корекції з метою її позитивізації. Описано етапи довільної форми формування виконавської стабільності піаніста відповідно до функціональної спрямованості істотних ознак означеного феномену у процесі його підготовки до концертно-сценічної діяльності.

Ключові слова: концертно-сценічна діяльність, піаніст, емоційно-творче самопочуття, художній образ музичного твору, програма техніко-тактичних дій, стабільність, виконавські уміння, виконавські навички.

Постановка проблеми... Концертно-сценічна діяльність піаніста відбувається в умовах дії зовнішніх подразників, які, впливаючи на його рецептори, передають певну інформацію афективного характеру і, таким чином, сприяють появі небажаного виду естрадного хвилювання,

«неприємних» психофізичних відчуттів, відверненню уваги тощо. Емоціогенність означених умов концертно-сценічної діяльності піаніста підвищує вимогливість як до злагодженості перебігу когнітивних процесів (уваги, уяви, уявлення, мислення тощо), так і до злагодженості відтворення виконавсько-технічних умінь та навичок, тобто до прояву його виконавської стабільності. Означений феномен (виконавська стабільність піаніста) характеризується не вродженими, а набутими інтегрально-динамічними властивостями, прояв яких забезпечує збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття в умовах концертно-сценічної діяльності, спрямованого на чітке уявлення художніх образів музичних творів та на їх виразну реалізацію засобами безпомилкового відтворення виконавських навичок. Саме тому простежується потреба у ретельному розгляді специфіки формування такої інтегрально-динамічної властивості піаніста у процесі його підготовки до концертно-сценічної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема підготовки піаніста до концертно-сценічної діяльності турбувала не одне покоління визначних музикантів-виконавців та їх педагогів. Зокрема, у працях Й. Гата (1967), Й. Гофмана (1961), М. Давидова (1997) та Б. Деменка (1996) розглядалися різноманітні проблеми професійної підготовки піаніста до означеного виду його професійної діяльності. Хоча всі ці праці базувалися на власному концертно-виконавському та педагогічному досвіді авторів, не підлягають сумніву висунуті ними тези, що емоціогенні умови сценічної діяльності піаніста негативно відображаються на відтворенні музично-виконавських навичок, а позитивно — на психічному процесі його інтерпретаційної творчості, адже: «...естрадне виконавство переживається як безпосередній творчий акт, в якому музичний образ родиться наче заново, знаходить нові риси, що з'являються лише на естраді ... Для мене естрада — зазначав Я. Флієр — це початок настоянної творчості. Вона мене захоплює, на естраді я можу шукати і знаходити такі речі, котрі ... не можу віднайти вдома» (Віцинський, 1948, сс. 103-104).

Особливо гостро постала проблема підготовки піаніста до концертно-сценічної діяльності у період бурхливого розвитку інноваційних технологій донесення інформації до слухачів/глядачів. У сучасному музикознавстві доведено, що успішність означеної діяльності досягається завдяки цілеспрямованій сформованості виконавської стабільності піаніста, яка взаємодією статичних та динамічних своїх підвидів забезпечує цілісність її функціонування, тобто: «... статична виконавська стабільність піаніста у необхідний час мобілізує власні ресурси для адекватної реакції на дію зовнішніх чи внутрішніх стрес-факторів з метою забезпечення безпомилкового відтворення виконавських навичок, а динамічна — мобілізує здатність до збереження оптимального емоційно-творчого самопочуття для чіткого уявлення художніх образів музичних творів та для їх виразної реалізації як у звичних, так і в сценічних умовах діяльності» (Ян І, 2021, с. 101).

Натомість, у музикознавстві менш розробленою є проблема формування виконавської стабільності піаніста під час його підготовки до концертно-сценічної діяльності. Поза увагою піаністів та їх педагогів залишилися питання специфіки формування означеного феномену, незалежно від того, що вивчення практичного досвіду професійних виконавців, а особливо студентів-піаністів надає змогу констатувати наявність певних протиріч між:

- бажанням піаністів досягати успіху в концертно-сценічній діяльності та відсутністю у них належного методичного інструментарію цілеспрямованого формування виконавської стабільності;

- потребою музикознавства в наявності ефективної методики цілеспрямованої підготовки піаністів до концертно-сценічної діяльності та її відсутністю у цілісному вигляді;

- прагненням педагогів розвинути у піаністів потрібні для успішної концертно-сценічної діяльності психологічні властивості та необхідністю послуговуватись тільки інтуїтивно віднайденими несистемними методами досягнення поставленої мети.

Отже, важливість прояву виконавської стабільності піаніста у концертно-

сценічній діяльності та невивченість специфіки її цілеспрямованого формування, а також необхідність подолання означених суперечностей зумовили вибір теми дослідження — «Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності».

Мета дослідження — розглянути специфіку формування виконавської стабільності піаніста у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі завдання, як:

1) уточнити роль виконавської стабільності піаніста у мисленнєвому створенні моделі музичного твору, основу якої складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, та у мисленнєвому створенні програми техніко-тактичних дій, завдяки якій реалізуються означені образи;

2) з'ясувати доцільність застосування довільної і мимовільної (стихійної) форм формування виконавської стабільності піаніста у процесі його підготовки до концертно-сценічної діяльності;

3) описати етапи довільної форми формування виконавської стабільності піаніста відповідно до функціональної спрямованості істотних ознак означеного феномену у процесі його підготовки до концертно-сценічної діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження... Упродовж XX – початку XXI століть мистецтвознавство поповнилося великою кількістю праць визначних виконавців та їх педагогів, де розглядалися різноманітні аспекти сценічної діяльності піаніста (Гат, 1967; Гофман, 1961; Давидов, 1997; Деменко, 1996; Юник, 2009; Юник, 1996 та інші). Проте, аналіз наукової та методичної літератури з досліджуваної проблеми, а також вивчення практичного досвіду прилюдної інтерпретації музичних творів піаністом надає змогу констатувати: специфіка досягнення ним виконавської стабільності у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності потребує ретельного розгляду для віднайдення

ефективних методів та прийомів формування означеного феномену, а також для розробки ефективних технологій його подальшого вдосконалення.

Оперуючи теоретичними положеннями стосовно сутності поняття «виконавська стабільність піаніста», вбачається за доцільне формування означеного феномену умовно розмежувати на два етапи, а саме:

- перший етап спрямувати на вдосконалення мисленнєвого створення моделі музичного втору, основу якої складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням;

- другий етап спрямувати на вдосконалення процесу звукової реалізації уявно створених художніх образів виконавсько-технічними вміннями та навичками.

Кожен з означених етапів формування виконавської стабільності піаніста повинен містити систему алгоритмічних дій, виконання яких забезпечить досягнення поставленої мети. Зокрема, алгоритмічні дії першого етапу формування означеного феномену необхідно спрямовувати, перш за все, на безпомилкове сприйняття авторських позначень нотного тексту кожного фрагменту музичного твору. Допущення будь-якої помилки у подальшому призведе не тільки до зайвих часових затрат, а й до зайвих енергетичних затрат, адже піаніст змушений буде «переучувати» цей матеріал, що в кінцевому результаті спричинить зниження якості його запам'ятовування. Безпомилкове сприйняття нотного тексту кожного фрагменту музичного твору необхідно здійснювати безупинним рухом уваги (без затримки і без випередження), швидкість якого має співпадати з темпом «відтворення» мелодико-інтонаційних ліній.

Переконавшись у точності звукової реалізації піаністом авторського нотного тексту музичного твору, за поетапного типу роботи над ним, доцільно доволіно заучувати кожен його фрагмент спочатку методом повторення, а потім — ідеомоторним методом (методом образного уявлення). Слід зазначити, що доволіне заучування — це не просто бездумне багаторазове повторення

піаністом нотного тексту кожного фрагменту музичного твору, яке призводить до механічного «зазубрювання», а цілеспрямоване їх запам'ятовування спеціально спрямованими вольовими зусиллями. Такі вольові зусилля піаніста мають безпосередній зв'язок з мотивацією, емоціями і мисленням, сумісна дія яких спонукає його до досягнення поставленої мети (Занюк, 2002).

Саме тому на початковій стадії довільного заучування нотного тексту музичного твору піаністу необхідно дбати про спрямування власних вольових зусиль на сприймання тільки змістово-звукової інформації. Довільне спрямування його уваги на запам'ятовування «емоційного забарвлення» цієї інформації доцільно здійснювати пізніше — хоча б за другим реальним чи уявним її повторенням. Під час наступних реальних або уявних повторень кожного фрагменту нотного тексту музичного твору «не дивлячись в ноти» піаніст може скеровувати як власну увагу, так і власні думки на будь-який аспект цієї інформації — змістово-інформаційний, емоційний, тембральний тощо (Віцинський, 1948; Юник, 2009; Юник, 1996 тощо).

При цілісному типі роботи піаніста над музичним твором його текст запам'ятовується мимовільно, тобто без застосування спеціальних вольових зусиль спрямованих на його заучування. Він запам'ятовується «автоматично» у процесі віднайдення та опрацювання виконавських засобів чи прийомів його інтерпретації (Віцинський, 1948).

Натомість, незалежно від застосування піаністом поетапного чи цілісного типу роботи над музичним твором або змішаних їх варіантів, доцільно надавати пріоритетного значення спочатку процесуальній мотивації і лише потім — результативній. Домінування процесуальної мотивації надає змогу піаністу отримувати «задоволення» від привабливості сприйнятої музичної інформації, тембрального її забарвлення, образно-емоційного змісту тощо. За умови отримання такого «задоволення» підвищується інтенсивність діючих емоцій, які, відповідаючи особистим естетичним уподобанням піаніста, позитивно впливають як на пошук конструктивних уявної побудови художнього образу, так і на пошук доцільних засобів чи прийомів його звукової реалізації. Слід

зазначити, що динамічність процесу інтерпретації сприйнятої інформації музичного твору скеровується саме видозміненням інтенсивності діючих емоцій, тобто їх підсиленням або послабленням. Надавати провідного значення результативній мотивації доцільно перед завершенням першого етапу формування виконавської стабільності піаніста, тобто перед початком оцінювання створеної в уяві програми техніко-тактичних дій, основу якої складає оволодіння матеріалом музичного твору (Занюк, 2002; Юник, 2009).

Слід зазначити, що також незалежно від застосування піаністом поетапного чи цілісного типу роботи над музичним твором або змішаних їх варіантів, на першому етапі формування виконавської стабільності доцільно враховувати швидкість його мислення. За умови швидкого мислення піаністу необхідно дбати про надання пріоритетного значення своєчасній зміні атрибутів контролю. Затримка уваги на одному з них призводить до втрати його привабливості і таким чином спричиняє її відхилення від загального процесу музично-виконавської діяльності. При наявності повільної або помірної швидкості мислення піаніста, навпаки, швидка зміна атрибутів контролю призведе до не усвідомленого їх сприйняття, що може негативно відобразитись на формуванні його впевненості як у спроможності досягти поставленої мети, так і у власних музично-виконавських можливостях загалом (Пясковський, 1986; Юник, 2009).

До наступного етапу формування виконавської стабільності піаніста (вдосконалення процесу реалізації уявно створеної моделі музичного твору виконавсько-технічними вміннями та навичками) слід приступати не по завершенні першого етапу формування означеного феномену, а раніше, тобто ще під час мисленнєвого створення цієї моделі. Саме тому розмежування процесу формування виконавської стабільності піаніста на етапи є умовним. Художні образи, які складають основу уявно побудованої моделі музичного твору, вдосконалюються постійно. Змінюючись, вони створюють умови для формування динамічної складової виконавської стабільності піаніста, тобто надають змогу вдосконалювати врівноваженість пульсації внутрішніх її

елементів, яка характеризується циклічністю і відбувається за алгоритмом «порядок → хаос → порядок» (Абдулаєва, 2014; Ян Ї, 2021; Kernis, Waschull, 1995). Функціональну основу цієї складової виконавської стабільності піаніста (динамічної) забезпечує сталість синхронної саморегуляції її внутрішніх показників. Така сталість досягається стійкістю піаніста до збереження власних духовно-естетичних цінностей під час пошуків бажаних конструктів для побудови в уяві художніх образів музичних творів. Поліпшує сталість синхронної саморегуляції внутрішніх показників динамічної виконавської стабільності піаніста безперервний рух взаємозв'язків між складниками її системи у процесі еволюціонування будь-яких внутрішніх чи зовнішніх факторів впливу на діяльність його когнітивних процесів. Сприяє досягненню такої сталості надання пріоритетності інтелектуально-знанневим технологіям як трансформації сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти при побудові в уяві художніх образів музичних творів, так і «насичення» їх емоційно-тембральним забарвленням.

Слід зазначити, що кожен варіант художнього образу музичного твору сформованого в уяві піаніста фіксується в довгостроковій пам'яті у «вигляді» певного сліду, який при його повторенні відстрочує стирання й забезпечує формування сліду у більш стійкій формі (Аткінсон, 1980; Хофман, 1986). Звичайно, нестійка форма сліду в довгостроковій пам'яті піаніста утворюється використанням структурних або асоціативних зв'язків у процесі оволодіння музичною інформації, а стійка — змістових. Натомість, підвищує стійкість форми сліду у цій структурній одиниці його пам'яті застосування таких зв'язків як підкріплення, або «чистий» процес кодування музичної інформації, за яким увага піаніста у кожному мить спрямовується лише на існуючі сильні асоціації, котрі позбавляють необхідності створювати нові. Повторення кожного фрагменту музичного твору завдяки образному уявленню також надає стійкої форми сліду в довгостроковій пам'яті піаніста. Сформовані сліди в довгостроковій пам'яті піаніста несуть не лише предметне значення, а й інформацію виконавських дій (Кисіль, 1994). «Утворення їх енграми

здійснюється у два етапи, а саме:

- на першому етапі формується нестійка форма сліду, яка може утримуватись у довгостроковій пам'яті не більше декількох годин;

- на другому етапі слід набуває стійкої форми, яка не змінюється протягом тривалого часу» (Юник, 2009, с. 76).

Звичайно, «повні» сліди стійкої форми, які несуть не тільки змістову інформацію, а й інформацію виконавських дій, легше відшукуються й легше здобуваються піаністом. Відшукуються не тільки фізичні ознаки музичної інформації, а й засвоєні у процесі її кодування виконавські дії. Піаністу притаманна як сенсорна, так і категоріальна репрезентація семантичних понять, закодованих у стійкій формі сліду, де перша характеризується ознаками узагальнених звукових властивостей малюнків нотних конфігурацій, а друга — їх зв'язками з руховими понятійними категоріями.

Саме тому до наступного етапу формування виконавської стабільності піаніста слід приступати не по завершенні першого етапу формування означеного феномену, а раніше, тобто ще під час мисленнєвого створення інтерпретаційної моделі музичного твору. Основу цієї моделі складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, та програма техніко-тактичних дій, завдяки якій реалізується творчий задум піаніста. Така програма його техніко-тактичних дій ґрунтується на сформованих під час роботи над музичним твором виконавсько-технічних умінь та навичках. В етимологічній основі дефініції «виконавсько-технічні уміння» є поняття «*techne*», що в перекладі з грецької мови означає «майстерність, мистецтво». Якщо означений феномен глибоко розкрито у сучасному музикознавстві, то дефініція поняття «вміння» все ще не є сталою. Саме тому простежується потреба в розгляді основних методологічних підходів до інтерпретації його змісту.

Відповідно до першого методологічного підходу інтерпретації змісту поняття «виконавські вміння», означений феномен доцільно трактувати як не

вроджену, а набуту здатність піаніста швидко і легко знаходити прийоми вирішення творчо-інтерпретаційних завдань. Оперуючи вихідними положеннями другого методологічного підходу до розуміння змісту поняття «виконавські вміння», цей феномен слід пов'язувати зі складною психічною структурою, в основі якої знаходиться інтелект, воля та емоції піаніста, котрі забезпечують свідомоме й цілеспрямоване досягнення поставленої мети у змінних умовах концертно-сценічної діяльності. У кінці XX – на початку XXI століть досить оригінальним є методологічний підхід до класифікації вмінь, за якого вони розмежовуються на види відповідно до ступеня їх задіяності у процесі діяльності. Відповідно до нього, виконавські вміння піаніста доцільно розмежувати на такі види, як

1) прості (елементарні) вміння, яким властивий певний автоматизм перебігу когнітивних процесів;

2) операційні вміння, завдяки яким здійснюються мисленнєві творчо-інтерпретаційні задуми як у звичних, так і концертно-сценічних умовах діяльності;

3) діяльнісні вміння, що носять глобальний характер і пов'язані з особистісними психофізіологічними структурами формування художніх образів та програми техніко-тактичних дій.

Слід зазначити, що ще під час формування динамічної складової виконавської стабільності піаніста доцільно спрямовувати зусилля на безкінцеве вдосконалення всіх видів виконавсько-технічних умінь та навичок як створення, так і реалізації уявного художнього образу музичного твору. Їх цілеспрямований розвиток взаємопов'язаний зі статичною складовою виконавської стабільності піаніста, адже:

- незмінність конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні, які забезпечують безпомилкове відтворення автоматизованих виконавських дій, неможлива без функціонування цієї складової означеного феномену;

- домінування принципу безкомпромісного дотримання установок,

спрямованих на звільнення свідомості від контролю над процесом реалізації автоматизованих рухових актів також неможливе без функціонування статичної складової виконавської стабільності піаніста.

Отже, виконавська навичка піаніста як психоанатомічний феномен вимагає наявності в корі його головного мозку не тільки динамічної стереотипії, а й стійких, злагоджених когнітивно-фізіологічних процесів, формування яких можливе лише за умови функціонування статичної складової виконавської стабільності піаніста.

Висновки.

1. Виконавська стабільність піаніста як інтегрально-динамічна його властивість, що проявляється в здатності до мисленнєвого створення моделі музичного твору, основу якої складають художні образи, побудовані трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, та програма техніко-тактичних дій, завдяки якій реалізуються означені образи, може формуватись як цілеспрямовано (довільно), так і стихійно (мимовільно) у процесі підготовки до концертно-сценічній діяльності.

2. Довільна форма формування виконавської стабільності піаніста є більш ефективною, ніж мимовільна (стихійна). Довільна форма формування означеного феномену надає змогу піаністу створювати в уяві художні образи музичного твору та програму техніко-тактичних дій з усвідомленим внесенням необхідних корективів у їх структурно-функціональні складові під час підготовки до концертно-сценічної інтерпретації. Мимовільно (стихійно) сформована виконавська стабільність піаніста значно важче піддається усвідомленій корекції з метою її позитивізації.

3. За умови застосування довільної форми формування виконавської стабільності піаніста означений процес доцільно розмежувати на два етапи, а саме:

- перший етап спрямувати на вдосконалення мисленнєвого створення моделі музичного твору, основу якої складають художні образи, побудовані

трансформацією сприйнятого нотного матеріалу у звукові конструкти з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням;

- другий етап спрямувати на вдосконалення процесу звукової реалізації уявно створених художніх образів виконавсько-технічними вміннями та навичками.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на вивчення психологічних механізмів формування динамічних та статичних складників виконавської стабільності піаніста, які забезпечують цілісність її функціонування як у звичних умовах діяльності, так і в емоційogenних, до яких відносяться прилюдні виступи.

Список використаної літератури і джерел

1. Абдуллаева, Р. А., 2014. Нестабильность как одно из возможных состояний социальной системы. *Успехи современного естествознания*, 11, 1, сс.118–121.
2. Аткинсон, Р., 1980. *Человеческая память и процесс обучения*. Перевод с английского и общ. ред. Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова. Москва: Прогресс.
3. Вицинский, А. В., 1948. *Психологический анализ процесса работы пианиста над музыкальным произведением*. Дисс. канд. пед. наук. Ленинград.
4. Гат, Й., 1967. *Техника фортепианной игры*. 3 изд. Москва: Музыка. Будапешт: Корвина.
5. Гофман, И., 1961. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре*. Перевод с английского Г. А. Павлова. Москва: Музгиз.
6. Давидов, М. А., 1997. *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
7. Деменко, Б. В., 1996. *Специфікація категорії часу в поняттях музичної науки. Дис. д-ра мистецтвознавства*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Занюк, С. С., 2002. *Психологія мотивації*: навчальний посібник. Київ: Либідь.
9. Кисіль, С. Г., 1994. *Продуктивність КЧП у зв'язку з типологічними властивостями нервової системи людини*. Автореф. дис. канд. психол. наук. Київ.
10. Пясковский, И. В., 1987. *Логика музыкального мышления*. Київ: Музична Україна.
11. Хофман, И., 1986. *Активная память. Экспериментальные исследования и теории человеческой памяти*. Перевод с немецкого К. М. Шоломия. Москва: Прогресс.
12. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія*. Київ: ДАКККиМ.
13. 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.
14. Ян, І., 2021. Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.
15. Kernis, M. H. and Waschull, S. B., 1995. The interactive roles of stability and level of self-esteem: Research and theory. *Advances in experimental social psychology*, 27, pp.93–141.

References

1. Abdullaeva, R. A., 2014. Nestabil'nost' kak odno iz vozmozhnykh sostoyanii sotsial'noi sistemy [Successes of modern natural science]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya*, 11, 1,

pp.118–121.

2. Atkinson, R., 1980. *Chelovecheskaya pamyat' i protsess obucheniya* [Human memory and the learning process]. Translated from English by Yu. M. Zabrodin, B. F. Lomov. Moscow: Progress.

3. Vitsinskii, A. V., 1948. *Psychological analysis of the pianist's work on a piece of music*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Leningrad.

4. Gat, I., 1967. *Tekhnika fortepiannoi igry* [The piano technique]. 3rd ed. Moskva: Muzyka. Budapesht: Korvina.

5. Gofman, I., 1961. *Fortep'yannaya igra. Otvyety na voprosy o fortep'yannoi igre* [Piano game. Answers to questions about piano playing]. Translated from English by G. A. Pavlov. Moscow: Muzgiz.

6. Davydov, M. A., 1997. *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of the accordionist]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

7. Demenko, B. V., 1996. *Specification of the category of time in the concepts of musical science*. Doctor in Art History. Thesis. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky.

8. Zaniuk, S. S., 2002. *Psykhohohiia motyvatsii: navchalnyi posibnyk* [Psychology of motivation: a study guide]. Kyiv: Lybid.

9. Kysil, S. H., 1994. *Productivity of KChP in connection with the typological properties of the human nervous system*. Ph.D. in Psychology. Abstract of Thesis. Kyiv.

10. Pyaskovskii, I. V., 1987. *Logika muzykal'nogo myshleniya* [The logic of musical thinking]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

11. Khofman, I., 1986. *Aktivnaya pamyat'. Eksperimental'nye issledovaniya i teorii chelovecheskoi pamyati* [Active memory. Experimental studies and theories of human memory]. Translated from German by K. M. Sholomiya. Moscow: Progress.

12. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmyst, struktura i metodyka formuvannia: monohrafiia* [Performance reliability of musicians: content, structure and method of formation: monograph]. Kyiv: DAKKKiM.

13. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Kyiv State Institute of Culture.

14. Yan, I., 2021. *Vykonavska stabilnist pianistiv yak mystetstvoznnavskyi fenomen* [Performance stability of pianists as an art history phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.91–105.

15. Kernis, M. H. and Waschull, S. B., 1995. The interactive roles of stability and level of self-esteem: Research and theory. *Advances in experimental social psychology*, 27, pp.93–141.

YAN I

ORCID iD: 0000-0002-0454-2259

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

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

yani.nmau@gmail.com

PERFORMANCE STABILITY OF A PIANIST AND THE SPECIFICITY OF ITS FORMATION IN THE PREPARATION PROCESS TO CONCERT AND STAGE ACTIVITIES

The performance stability of a pianist is characterized as not innate, but an acquired integral-dynamic property, the manifestation of which ensures the preservation of optimal emotional and creative well-being in the conditions of concert and stage activity, aimed at a clear representation of the artistic images of musical works and their expressive implementation by means of error-free reproduction of performance skills. The role of the pianist's performance stability in the mental creation of a model of a musical piece, the basis of which is artistic images built by the transformation of perceived musical material into sound constructs with their imaginary emotional and timbral coloring, and in the mental creation of a program of technical and tactical actions, thanks to which the defined images are realized, is clarified. It was established that the performance stability of a pianist can be formed both purposefully (arbitrarily) and spontaneously (involuntarily) in the process of preparation for concert and stage activities. The specifics of the formation of the performance stability of a pianist in the process of preparation for concert and stage activities are considered. It has been proven that the voluntary (purposeful) form of formation of the performance stability of the pianist is more effective than the involuntary (spontaneous) form. Emphasis is placed on the expediency of using an arbitrary (targeted) form of formation of the given phenomenon, as it enables the pianist to create in his imagination artistic images of a musical piece and a program of technical and tactical actions with conscious introduction of the necessary corrections to their structural and functional components during preparation for a concert and stage interpretation. It was found that the involuntarily (spontaneously) formed performance stability of a pianist is much more difficult to be consciously corrected with the aim of its positivization. The stages of the arbitrary form of formation of the pianist's performance stability are described in accordance with the functional orientation of the essential features of the phenomenon in the process of his preparation for concert and stage activities.

Keywords: concert and stage activity, pianist, emotional and creative well-being, artistic image of a musical work, program of technical and tactical actions, stability, performance skills, performance skills.

Стаття надійшла до редакції 15.06.2022 року.

МАРГАРИТА ЯКОВЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-3221-3268

творча аспірантка, викладач

кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

daisymargo05@gmail.com

ЖАНР ПОЕМИ У ФЛЕЙТОВОМУ РЕПЕРТУАРІ

(на прикладі творів Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб)

Проаналізовано сутність поняття «поема» в контексті витоків даного жанру. З'ясовано його характерні ознаки з позицій не тільки літературного жанру, а й музично-інструментального жанру. Висвітлено актуальність дослідження жанру «поеми» як різновиду флейтового музичного твору. Підтверджено його унікальність та значущість у флейтовому репертуарі серед різнопланових творів для флейти. Розглянуто два твори одного жанрового різновиду американського та українського композиторів, які є представниками різних композиторських шкіл та традицій, проте в творчості яких знайдено спільні характерні риси. Проведено детальний музичний аналіз двох «Поем» у версіях для флейти і фортепіано шляхом вивчення нотного тексту та найпопулярніших сучасних виконавських інтерпретацій. Досліджено їх структурні, змістові й формотворчі компоненти. Доведено, що твори, які були створені для солюючої флейти у супроводі оркестру, набули більшої популярності та поширення, ніж версії для флейти і фортепіано. З'ясовано, якому періоду творчості належить твір кожного із композиторів. Зазначено, якими елементами музичної мови, засобами виразності та іншими композиційними прийомами характеризується даний етап творчої діяльності кожного із композиторів. Встановлено взаємозв'язок партій флейти і фортепіано. Виявлено взаємодію між ними та рівноправність, котрі характерні для камерних творів. Зафіксовано особливості музичної мови, характерні для кожного із композиторів, що проявляються в зазначених творах. Проведено паралель між використанням східних мотивів у музиці Ч. Гриффіса та особливостями застосування характерних музичних ладів у творі Ж. Колодуб. Знайдено колористичне спрямування імпресіонізму як основну характерну рису стилю, що проявилася в обох творах. Досліджено розширення технічних можливостей музичного інструмента (флейти), що проявляється у використанні контрастних нюансів, регістрів, у несподіваних рішеннях поєднання штрихових комбінацій, наявності хитросплетінь карколомних пасажів та мелодичних побудов.

Ключові слова: твори Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб, жанр поеми, флейта, американська музика, українська музика, репертуар для флейти.

Постановка проблеми... Сучасний флейтовий репертуар — скарбниця різножанрових творів: від малої до великої форми, від епохи бароко до сучасності, що представляють особистості композиторів з усього світу. Жанр

музичного твору передбачає наявність сюжетних, композиційних, стилістичних ознак, завдяки яким розкривається сутність кожного виду.

Найбільш популярними жанрами у флейтовому мистецтві є концерт, соната, фантазія та мініатюра. Композитори різних епох і національностей, працюючи над своїми творами, орієнтуються на основні загальновідомі принципи побудови, форми й змісту, за якими можна відрізнити концерт від сонати, п'єсу від варіацій і т.д. Окремим різновидом жанру у флейтовому репертуарі, що викликає зацікавленість, є *поема*, оскільки даний вид не є широко розповсюдженим і саме тому постає цікавим для вивчення його структурних, змістових, формотворчих компонентів на прикладі поем для флейти та фортепіано Ч. Гриффіса (*Charles T. Griffes*) та Ж. Колодуб.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Сучасні музикознавчі дослідження флейтового мистецтва, зокрема концертно-педагогічного репертуару, є безумовно актуальними для науковців. Важливими компонентами аналізу будь-якого музичного матеріалу є пошук виражальних засобів, за допомогою яких розкриваються жанрові, структурні й змістові особливості кожного твору. Специфіку виконання української музики обґрунтовано в роботі В. Богданова (2005), де розглядається синтез технічних флейтових прийомів та формотворчих елементів. Роль поємності в музиці була висвітлена у статті Н. Пастеляк (2012), де авторка розкрила сутність співвідношення естетичних засад літературного та музичного мистецтв України першої третини ХХ ст. Постать американського композитора Ч. Гриффіса та його «Поєму» для флейти і фортепіано детально досліджено в дисертації Елізабет Діани Хейкілі (*Heikkila*, 2013), де розкрито особливості стилю композитора та його прояви у представленому творі. Українська флейтова музика на сьогодні все більше досліджується музикознавцями. Творчий доробок Ж. Колодуб, а саме твори для флейти, які стали часто виконуваними флейтистами, описані в монографії Р. Сулім (2017). Поряд із різнобічним дослідженням флейтового виконавства України та Європи, вивченням творчого життя флейтистів ХХ–ХХІ ст., тема жанру поеми у флейтовому репертуарі не є широко розповсюдженою та

залишилась без уваги українських науковців.

Мета дослідження полягає у порівнянні «Поем» американського композитора Ч. Гриффіса та української композиторки Ж. Колодуб для розкриття специфіки жанру поеми та аналізу технічних флейтових можливостей.

Для реалізації визначеної мети були поставлені такі **завдання**:

- 1) розкрити сутність поняття «поема» з точки зору літературного жанру, інструментального різновиду флейтового музичного твору;
- 2) проаналізувати та порівняти дві поеми різних композиторів в контексті форми, змісту, ідеї та наявності характерних ознак поемності;
- 3) дослідити технічні можливості інструмента та прийоми флейтової гри в представлених творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр поеми у флейтовому мистецтві почав з'являтися у ХХ ст. — на відміну від симфонічної поеми у творчості Ф. Ліста (XIX ст.) та літературного жанру поеми, який має свої витоки ще з давніх та середньовічних пісень, сказань і епопей.

Оскільки метою даної роботи є дослідження та порівняння двох творів для флейти Ч. Гриффіса та Ж. Колодуб з точки зору наявності ознак поеми, варто зазначити сутність даного терміну та його види. Поема — це ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події та яскраві характери, а розповідь героїв супроводжується розкриттям авторських переживань і роздумів. Зважаючи на те, що назва «поема» є більш загальною, у літературознавстві частіше йдеться про конкретний жанровий різновид поеми: ліро-епічну, ліричну, епічну та ін.

Розмірковуючи над жанром поеми та її художньою своєрідністю, про значення і роль поеми в історико-культурному та літературному процесі, доцільно виділити два аспекти, які визначають її сутність. По-перше, це історична масштабність подій, яка може бути змістом поеми, по-друге — наявність суб'єктивного, особистісного, тобто авторського начала у творі, підтверджуючи, що ліричні хвилювання оповідача, які виражені в його ставленні до подій, персонажів, надають епічному твору емоційної

наповненості. Ознаки поеми: віршована форма, наявність дійових осіб, тривалий час дії, детальне зображення яскравих і сильних людських характерів. Розповідаючи про події та вчинки, поет передає особисті переживання, які поглиблюють розкриття теми і передають ставлення автора до зображуваного, єдність епічної розповіді та глибокої ліричності. Сюжет характеризується чіткістю, динамікою, середнім обсягом, фрагментарною перерваністю вислову. Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, синтезуючи в собі їх характерні засоби та прийоми, поема залишається найпродуктивнішою і сьогодні.

В інструментальній музиці поема — твір з програмою літературного, живописного або (рідше) філософського чи історичного походження, переважно для симфонічного оркестру, інструментального ансамблю або фортепіано. Поема прийшла з літератури, де існувала ще з античних часів. У музиці вона з'явилась і поширилась тільки в добу романтизму в XIX ст., часто траплялася й у композиторській творчості XX ст. Засновником жанру «симфонічна поема» вважається Ф. Ліст. Ознаки симфонічної поеми включають: об'єктивний характер відображення реалій, масштабність задуму, поєднання інтимних почуттів з узагальненням історичних факторів, лірики та патетики, наявність програмності. Поема позначена емоційною наснагою образів і вільним розгортанням музичного матеріалу. Поява та розвиток цього жанру тісно пов'язані з ідеєю синтезу мистецтв, а також із визнанням ролі музики як важливого виховного та просвітительського чинника, що були поширені в епоху романтизму. Симфонічній poemі властивий вільний розвиток музичного матеріалу, що сполучає різні принципи формотворення (найчастіше — сонатність і монотематизм із циклічністю та варіаційністю).

«Поема» для флейти і фортепіано американського композитора Чарльза Гриффіса є одним із популярних творів у флейтовому репертуарі. Вона була створена композитором в 1918 році, написана для Ж. Баррера (*Georges Barrere*) — французько-американського флейтиста, з яким Гриффіс близько товаришував та котрий і виконав її вперше з оркестром. Прем'єра відбулася в

1919 році в Нью-Йорку під керівництвом диригента Уолтера Дамроша (*Walter Damrosch*). Композитор дописував твір у важкому стані, він хворів та згодом помер. Прем'єра мала грандіозні масштаби, після чого музичний критик Ричард Олдеріч (*Richard Alderich*) написав у *New York Herald*, що ця «Поема» «зачаровує своєю індивідуальністю» та в журналі *New York Tribune* відзначив: «Витончений твір з різноманітними засобами виразності, багатий на мелодійні наспіви та написаний з почуттям як для сольного інструменту — флейти, так і для оркестру» (Heikkila, 2013, с. 12).

Чарльз Гриффіс вважається першим американським композитором, який писав імпресіоністську музику та відомий своїми експериментальними й новаторськими композиційними прийомами. Його ранній період творчості можна охарактеризувати як німецький стиль (це пов'язано із його навчанням у консерваторії Штерна в Берліні), другий етап його композиторської діяльності — імпресіоністичний, а третій — експериментальний, що межував з атональністю. Ще під час перебування в Німеччині Гриффіс познайомився з музикою Дебюсі і Равеля. Цей контакт вплинув на нього та його стиль, який він почав ототожнювати із колористичним спрямуванням творчості композиторів-імпресіоністів. Також варто зазначити, що протягом усієї композиторської діяльності Ч. Гриффіс захоплювався традиціями Сходу, вплив яких відобразився і в «Поємі». Отже, у його творчості композитора можна виділити дві сфери зацікавленості: імпресіонізм та орієнтація на музику Далекого Сходу.

«Поема» для флейти і фортепіано — це одночасний концерт, який вважається одним із найуспішніших творів композитора та відноситься до третього періоду його творчості. Зважаючи на те, що «Поема» Ч. Гриффіса належить до пізнього періоду творчості композитора, у творі проявляються різновекторні стилістичні елементи, що притаманні «орієнтальній», імпресіоністичній музичній мові композитора. Композиційні елементи включають в себе екзотичні звучання, збільшені секунди, тріолі, остинато, штучні масштаби і горизонталі. У рамках досить вільних побудов складових розділів композиційного цілого «Поєми» можна знайти ознаки рондо-сонати

(ABACA).

Якщо говорити про характер музики та колористичне забарвлення, твір починається у «сірому» настрої, згодом переходить в танцювальний розділ, що яскраво передає характер східних мотивів. Основна тема першого розділу звучить у *до-дієз мінорі* з пониженими другими та сьомими ступенями (вона ж шоста мелодична, що проявляється у 7 такті й тональності другого розділу). Октавний унісон фортепіано робить акцент на темі, при цьому низький регістр та помірний темп (*Andantino*) створюють враження неспішного інструментального вступу.

Разом з початковою фразою фортепіано, що доповнюється звучанням флейти, форму основної теми можна розглядати як періодичну побудову, що складається з трьох фраз, у розгортанні яких прослідковуються ознаки розділів сонатної форми, зокрема у поступовому відході від головної тональності:

перша (9т) — продовжує партію фортепіано (*cis-moll*);

друга (13т) — *ля мажорний* варіант початкової інтонації твору з подальшим інтонаційним розвитком — проростанням, що призводить до розширення її масштабів;

третя (22т) — розімкнене доповнення, що супроводжується звучанням збільшеного септакорду, за рахунок модуляції у тональність шостого мінорного ступеня (*a-moll*) та використання тонічної септакордової структури (даний розділ виконує роль своєрідної зв'язуючої партії до побічної теми, завершуючи лінію тонального розгортання — *cis-moll — A-dur — a-moll*).

Ля мінорна тема, яку можна означити у якості побічної (характерне тональне співвідношення експозиції сонатної форми I-VI, з тьмяним колоритом шостої мінорної) з'являється у тридцятому такті. Її початкове звучання видається контрастним, що досягається за рахунок слідування більш помірних тривалостей (чвертки з крапкою), неквапливого розгортання інтонаційного рельєфу мелодії на фоні витриманого звучання тонічного тризвуку *a-moll* у партії фортепіанного супроводу.

Розвиток секвенційних побудов на основі побічної теми є також тонально

нестійким: незважаючи на витриманий тонічний органний пункт, тональність поступово зміщується від початкового *ля мінору* з фрігійською другою низькою, крізь звучання субдомінантового секстакорду і його поєднання із секундакордом другого низького ступеня, використанням збільшеного секстакорду третього ступеня (*a-f-cis*) до переходу в основну тональність *cis-moll*, у якому з'являється тема рефрен з тонічною остинатною квінтою у верхньому голосі партії фортепіано.

Після звучання рефрену продовжується бурхливий розвиток елементів побічної теми, її зміненої початкової інтонації, ускладненої квінтолями, яка звучить на фоні витриманого акордового комплексу *e-fis-h-d-fis*, що піддається незначному варіюванню за рахунок хроматизованих змін акордової вертикалі (*fis-fisis-gis-gisis*). Поступово остинатний бас *eis* змінюється на *e*, знаменуючи початок кульмінаційної зони, мелодичний каркас якої складають тематичні переінтоновані елементи побічної теми. При цьому тональний розвиток не завершений, хроматизований рух гармоній повертається до *a-moll*.

У даній тональності знову звучить побічна тема, після якої слідує рефрен партії фортепіано (*cis-moll*). Даний розділ можна розглядати як дзеркальну репризу, що слідує після розвиваючого розділу. Таким чином, форму першої частини можна визначити у якості складної тричастинної побудови, що межується з повторенням рефрену основної теми.

Основу зв'язки до наступної частини являє модуляція на тоні *b*, що стає відправною точкою пентатонічної мелодії, яка звучить у партії фортепіано й перетворюється у репетиції *сі-бемоль мінорного* тризвуку, який крізь *D2#5* підводить до нового тонального устою — *in f*, що виражається у витриманому звучанні тремоло *f-g-c-e*. При цьому, поступове розширення звучання мелодичної лінії з інтервалу *в3* завершується бурхливою каденцією соло флейти, після якої розпочинається другий розділ.

Piu mosso характеризується поліритмічним співвідношенням мелодичної теми й інструментального супроводу. При цьому тональний центр розділу *ais-moll* з'являється після мелодичної модуляції на основі спільного тону *f-eis*.

Загалом тональне співвідношення з попереднім розділом є досить близьким: *in f* — *ais-moll/b-moll*, можна розглядати як I-IV. Форму розділу можна означити як тричастинну АВА, що має чітку конструкцію 16 + 16 (з каденцією флейти) + 16. При цьому розділи не є тонально-далекими один від одного, адже протягом звучання *Piu mosso* зберігаються остинатні «стрижневі» тони *ais-eis*, що являють собою наскрізну об'єднуючу лінію ладового розгортання тематичного матеріалу.

Після другого розділу слідує невеликий епізод, у дорійському *cis*, що ніби готує до появи теми рефрену. Плавна, м'яка тема флейти, що згодом дублюється партією фортепіано, є контрастною до *Piu mosso*. Заключна трель *gis* у флейти підводить до нового проведення ритмічно зміненої теми рефрену на фоні звучання *МЗм7 ais-cis-e-gis*.

Наступний розділ *Vivace* — дводольний танець орієнтального характеру. Його поліметрична організація продовжує ідею метричної організації, що представлена у лінії *Piu mosso*. При цьому структурна організація розділу — *aab* — має просте, лаконічне, рельєфне тематичне вирішення. Жвава танцювальна мелодія (4+4) чергується з більш плавними, рівномірними награвками тріолей 6/8. При цьому звуковисотна організація даного розділу пов'язана з рефреном та попереднім епізодом: незважаючи на ущільнену акордами фактуру супроводу, простежується наскрізна лінія басу — повторення тритонової інтонації *ais-e ostinato*.

Після флейтової каденції *Vivace* звучить дзеркальна реприза циклу (III–ГП), що являє собою фінальний рефрен «Поєми» у оберненій зв'язці початкових тональностей: фрігійський *a* — *cis-moll*. Завершується твір у *do-dies minorі* з другого пониженого ступеня у мелодиці, що підводить до фінальної тоніки, яка поєднується з досить «відкритою» квінтою *cis-gis* у супроводі фортепіано, що символізує неоднозначність мажоро-мінорних фарб і творчу свободу митця.

«Поєма» Ж. Колодуб була написана в 1965 році та належить до її раннього періоду творчості. Варто зазначити, що значна кількість творів

Ж. Колодуб написані для духових інструментів. Це пов'язано з бажанням композиторки поповнити концертний та педагогічний репертуар «духовиків» (який є доволі обмеженим) українською музикою.

«Поема» написана для флейти та фортепіано або камерного оркестру. Одним із перших її виконав Олег Кудряшов разом з Ж. Колодуб. Цей твір став популярним для виконання флейтистами України, такими як: Є. Ганін, А. Коган, О. Кудряшов, А. Кушнір, А. Проценко, Б. Стельмашенко, В. Турбовський, Ю. Шутко та ін.

Твір має тричастинну форму. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, п'єса «... побудована на контрасті пісенно-романсового ліричного образу і примхливого скерцозно-танцювального епізоду» (1999, с. 9).

Перший розділ «Поеми» Ж. Колодуб (*Moderato*) являє собою варійований повторений період з розширеними межами побудов. Його форму можна схематично означити aa_1 . Початкова тема має чітко визначений тональний центр (*As-dur*) й прозору гармонічну тканину супроводу на фоні витриманого тонічного органного пункту басової лінії. При цьому її ліричний характер звучання, плинність розгортання ніби проявляються у розширених межах другого речення, що видається більш вільним з точки зору гармонічної палітри (тональність зміщується у мелодичний *до-мінор*, що яскраво проявляється наявністю стрижневого тону *c* у басовому голосі), так і з позицій розгортання мелодико-інтонаційної структури флейтової теми, яка насичена мотивним варіюванням, елементами секвентного розвитку, мелодичними кульмінаційними точками, підйомами і спадами мелодики.

У варійованому повторі значно розширюється діапазон флейтового звучання, дещо нарощується фактура супроводу фортепіанної партії. Основу мелодики другого речення складає мотивна розробка квінтової поспівки гуцульського *до-мінору* (ознакою якого є мелодичний тон *fis*, а також шостий високий ступінь у супроводі), ніби її оспівування із затвердженням основного тону *c*. При цьому залишаються незмінними тональні акценти й гармонічна палітра. Спокійна та піднесена мелодія крайніх розділів, викладена в

чотиридольному розмірі темпу *Moderato* переважно четвертними і восьмими, асоціюється із добрими персонажами народних казок. Завдяки використанню ладів народної музики (лідійського, дорійського, «гуцульського») вона має яскраво виражений національний колорит.

Музика середнього розділу *tranquillo* асоціюється з вишуканим і граційним танцем «загадкових персонажів». Можливо, це мавки або лісові німфи, оспівані в народних казках, міфах та легендах. Інтонаційну основу партії флейти складають тріольні трихордові поспівки, що утворюють наскрізну, прозору мелодичну лінію. Звуковисотна організація інструментального супроводу являє собою поступовий низхідний рух басових опор (*b-as-g-f*), на основі яких розгортаються гамоподібні пасажі, що відтворюють конструкцію гуральського ладу⁶. Завдяки використанню різноманітних ладів, які надають мелодії архаїчного та загадкового характеру, милозвучним гармоніям, композиторка ніби переносить слухачів у світ природи. Ці пантеїстичні настрої характерні естетиці імпресіонізму. У кульмінаційній точці теми (*f3* партії флейти) з'являються легкі кварто-квінтові «тирати», що знаходять своє продовження у висхідному гамоподібному *фа-мінорному* пасажі, який на фоні супроводу фігурацій фортепіано знаменує нову мелодичну вершину, а разом з тим і кульмінаційну точку, після якої починається нова фаза розвитку, орнаментальна мелодична лінія котрої поєднує в собі інтонації обох розділів (тирати й трихордові елементи *tranquillo*, а також мотивні сегменти другого періоду *Moderato*), що супроводжуються підголосками й *до-мінорними* фігураціями з першого розділу партії фортепіано.

Третя фаза розвитку ознаменована епізодичною темою — своєрідними гуцульськими награшами флейти, що нагадують мелодичні візерунки *Moderato*. Початкові інтонації танцю у межах квінти зводяться до устою *c*, з характерним тоном *fis* для гуцульського ладу. При цьому мелодика флейти розцвічується барвистими співзвуччями фортепіано з устоєм *as*. Конструктивною основою

⁶ Лад мажорного нахилу з високим четвертим та низьким сьомим ступенями, що характерний для культури Карпат

фактури супроводу являються інтервали квінти та кварта (*as-es*, *g-c*), що утворюють своєрідний бурдонний бас. Завершення танцювальної теми є розімкнутим: початковий тематизм партії флейти розгортається у секвентних побудовах, що поступово переходять у гамоподібні пасажі, а згодом у розгорнуту каденцію. Це плавно підводить до репризи теми першого розділу, що спочатку звучить у партії фортепіано, а потім з'являється у мелодії флейти. Завершується твір задумливо і тихо в тональності *Es-dur* звучанням терцієвого тону в партії флейти.

Важливо відмітити, що однією з частин каденції є лаконічна наспівна мелодія, яка слугує основою своєрідної розімкнутої коди твору (*As-dur*), що завершується звучанням *D7*, на мелодичному тоні *g*, який стверджувався у тематичному розгортанні флейтової партії.

Отже, у «Поемі» Ж. Колодуб поєднуються неофольклорні тенденції з деякими особливостями імпресіоністичної та джазової імпровізації. Даний твір є зразком поєднання конструктивних рамок форми композиційного цілого й творчої природи композиторського мислення, що проявляється у тематичному розмаїтті даного твору.

Висновки.

1. У процесі дослідження було з'ясовано сутність поняття «поема», виділено різновиди даного жанру в літературі і музиці, окреслено періоди їх виникнення. Ознайомлення із флейтовим репертуаром сприяло обґрунтуванню актуальності жанру «поеми» для флейтового виконавства, було відзначено його рідкісність серед переліку загальновідомих творів для флейти інших жанрів, виділено характерні риси інструментального і літературного жанру «поеми».

2. Музичний аналіз двох «Поем» для флейти американського і українського композиторів дозволив виявити основні характерні риси даного жанру, наявні в представлених творах, дослідити особливості форми, побудови, тематизму. Композитор кожної епохи відрізняється характерними ознаками власного стилю, які проявляються в його творах у вигляді різноманітних елементів музичної виразності. Ч. Гриффіс використав різновекторні

стилістичні елементи, притаманні «орієнтальній», імпресіоністській мові композитора. У цьому контексті проведено паралель із особливостями стилю Ж. Колодуб, а саме використанням нею ладів народної музики.

3. Виконання кожного з розглянутих музичних творів передбачає виникнення певних технічних труднощів у їх виконавців, які розкривають можливості солюючого інструмента. Проаналізувавши роль флейти в даних творах, було виявлено її зв'язок із партією фортепіано, який формується за рахунок рівноправності голосів. З технічної точки зору ці дві «Поєми» містять як віртуозні, так і кантиленні прояви, що відображаються у використанні контрастних нюансів, несподіваних рішеннях поєднання штрихових комбінацій, наявності пасажів різної складності та мелодичних побудов. Максимально охоплено звучання інструмента в широкому регістровому діапазоні.

Перспективи подальших розвідок... Викладена у статті інформація розкриває лише окремі аспекти визначеної проблематики. Вона може сприяти подальшому поглибленому вивченню теми флейтового репертуару, дослідженню творів інших жанрів та порівнянню їх інтерпретацій.

Список використаної літератури та джерел

1. Богданов, В. О., 2005. Фантазія на дві українські народні теми» для флейти та фортепіано М. Лисенка. *Музичне мистецтво*, 5, сс.274–282.
2. Карп'як, А. Я., 2002. *Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19–20 ст.)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
3. Кушнір, А. Я., 2011. Специфіка формування репертуару епохи романтизму у виконавській діяльності представників київської флейтової школи. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 102, сс.138–144.
4. Пастеляк, Н. В., 2012. Літературні джерела поємності в Українській музичній творчості першої третини ХХ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*, 3, сс.63–68.
5. Сулім, Р. А., 2017. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості: монографія. Суми: ВБ Еллада.
6. Черкашина-Губаренко, М. Р., 1999. Творчі дебюти Жанны Колодуб: монографія. Київ.
7. Шутко, Ю. І., 2010. *Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури*. Дис. канд. мистецтвознавства. Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв.
8. Catlin, K., 2015. *Charles Griffes and American impressionism in music*. Ph.D. in Art History. Thesis. California State University.
9. Heikkila, E. D., 2013. *Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano*. Master of Music Education. Thesis. University of North Dakota.

References

1. Bohdanov, V. O., 2005. Fantaziia na dvi ukrainski narodni temy» dlia fleity ta fortepiano M. Lysenka [Fantasy on two Ukrainian folk themes" for flute and piano by M. Lysenko]. *Muzychne mystetstvo*, 5, pp.274–282.
2. Karpiak, A. Ya., 2002. *Flute art in the musical culture of Lviv (19th–20th centuries)*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky.
3. Kushnir, A. Ya., 2011. Spetsyfika formuvannia repertuaru epokhy romantyzmu u vykonavskii diialnosti predstavnykiv kyivskoi fleitovoi shkoly [The specificity of the formation of the repertoire of the era of romanticism in the performance of representatives of the Kyiv flute school]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 102, pp.138–144.
4. Pasteliak, N. V., 2012. Literaturni dzhherela poemnosti v Ukrainskii muzychnii tvorchosti pershoi tretyny XX st. [Literary sources of poetry in Ukrainian musical creativity of the first third of the 20th century]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni V. Hnatiuka*, 3, pp.63–68.
5. Sulim, R. A., 2017. *Kompozytor Zhanna Kolodub: storinky zhyttia i tvorchosti: monohrafiia* [Composer Zhanna Kolodub: pages of life and creativity: monograph]. Sumy: VB Ellada.
6. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 1999. *Tvorchi debiuty Zhanny Kolodub: monohrafiia* [Creative debuts of Zhanna Kolodub: monograph]. Kyiv.
7. Shutko, Yu. I., 2010. *Flute art of the 20th century in the context of Ukrainian culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts.
8. Catlin, K., 2015. *Charles Griffes and American impressionism in music*. Ph.D. in Art History. Thesis. California State University.
9. Heikkila, E. D., 2013. *Performance Guide For Charles T. Griffes' Poem For Flute And Piano*. Master of Music Education. Thesis. University of North Dakota.

MARGARITA YAKOVENKO

ORCID iD: 0000-0002-3221-3268

Creative Postgraduate Student, Teacher

at the Department of Woodwind Instruments

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

daisymargo05@gmail.com

THE GENRE OF POEMS IN THE FLUTE REPERTORY

(on the example of the works by Ch. Griffiths and J. Kolodub)

The essence of the concept "poem" is analyzed in the context of the origins of this genre. The characteristic features of the studied genre are clarified not only from the literary standpoint, but also from the standpoint of the musical-instrumental genre. The relevance of the study of the "poem" genre is highlighted as a type of flute musical work. Its uniqueness and significance in the flute repertoire among diverse flute works is confirmed. Two works of the same genre by American and Ukrainian composers, who are representatives of different composer schools and traditions, but whose works share common features, are considered. A detailed musical analysis of two "Poems" in versions for flute and piano was carried out by studying the musical text and the most popular modern performing interpretations. Their structural, substantive, and shape-forming components have been studied. It has been proven that works that had been created for solo flute accompanied by an orchestra gained more popularity and distribution than versions for flute and piano. It has been clarified to which period of creativity each composer's work belongs. It is

indicated which elements of the musical language, means of expression and other compositional techniques characterize this stage of the creative activity of each of the composers. The relationship between the flute and piano parts has been established. The interaction between them and equality, which are characteristic of chamber works, have been revealed. Attention is drawn to the peculiarities of the musical language that characterize each of the composers and that are clearly manifested in the specified works. The author discovered the identity between the eastern motifs that exist in the music of Ch. Griffiths and the features of the use of characteristic musical modes in the work of Zh. Kolodub. The coloristic direction of impressionism was found, which is the main characteristic feature of the studied style, this feature was clearly manifested in both works. The expansion of the technical capabilities of the musical instrument (flute) was studied, which is observed in the use of contrasting nuances, registers, in unexpected solutions, combinations of time signatures, the presence of intricacies of heartbreaking passages and melodic constructions.

Keywords: works of Ch. Griffiths and J. Kolodub, poem genre, flute, American music, Ukrainian music, flute repertoire.

Стаття надійшла до редакції 27.06.2022 року.

УДК 782.1:808.55]:78.071.2Паторжинський](477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278245

АНАТОЛІЙ ПАЛАМАРЕНКО

ORCID iD: 0000-0001-9530-002X

*Народний артист України, Герой України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
apalamarenko12@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКІ АКЦЕНТИ ВИРАЗНОСТІ СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ (з досвіду роботи Івана Паторжинського)

Розглянуто взаємозв'язок слова, музики й сценічної дії в українській класичній опері. Охарактеризовано сценічну мову митця як наймогутніший засіб впливу на слухача, завдяки якому до глядацької аудиторії доноситься ідейний зміст і внутрішній світ персонажа (співака-актора). Проаналізовано процес роботи співака-актора над створенням цілісного вокально-сценічного образу із застосуванням розмовних діалогів. Виявлено особливості втілення музично-театральних творів засобами сценічного мовлення в опері на національну тематику з урахуванням менталітету українського народу (особливостей побуту, культури, звичаїв, обрядів різних соціальних верств населення тощо). Визначено специфічні прийоми емоційно-сміслових акцентів виразності сценічного мовлення в українській опері на прикладі виконавської творчості Івана Паторжинського. Виявлено органічне сполучення характерно-комедійних рис та патетики у створенні Іваном Паторжинським складного та багатогранного образу Карася в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». З'ясовано особисті інтонаційно-емоційні прийоми видатного митця в утіленні яскравого та неповторного за народним колоритом образу Виборного Макогоненка в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Окреслено рішучі, героїчні інтонації Івана Паторжинського в образі Тараса як відважного, мудрого полководця та глибокий драматизм і трагічні переживання його як батька у сцені вбивства сина-зрадника в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Доведено професійний підхід та ретельну пошукову роботу майстра у створенні соціально-психологічних портретів персонажів, втілених актором в означених операх. Спрогнозовано подальші наукові дослідження з пошуку нових синтезованих засобів виразності у поєднанні музики, слова й сценічної дії в реаліях сьогодення.

Ключові слова: українська класична опера, виразність сценічного мовлення, емоційно-сміслові акценти, творчість Івана Паторжинського.

Постановка проблеми... У музичному театрі незалежної України не втрачається зацікавлення національною тематикою, історією, життям і побутом своїх пращурів, питаннями самоідентифікації нації в нових соціокультурних умовах. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Ярослав Мудрий»

Г. Майбороди, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» М. Лисенка та інші оперні твори національної тематики переживають своє друге народження, поновлюючись у контексті усвідомлення можливостей сучасної театральної естетики.

Особливу увагу глядача привертають знакові оперні твори, які увійшли у скарбницю українського музично-театрального мистецтва і нині користуються високим попитом серед сучасної вітчизняної і зарубіжної глядацької аудиторії: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба» М. Лисенка. Захоплюючі сюжети, яскравий національний колорит, різнохарактерні образи персонажів, самобутні культурні традиції, український мелос актуалізують означену тематику серед молодого покоління, яке проявляє природний інтерес до вивчення надбань власної історії.

В українській опері є чимало розмовних діалогів, які потребують для їх утілення національного колориту сценічного мовлення. Емоційно-сміслові акценти, підтексти, наголоси, виразність надають їй рис неповторності, своєрідності, які на тлі світових процесів космополітизації музичного театру та уніфікації оперних творів відтіняють її оригінальність.

Поглиблення психологізації сценічних образів вимагає від виконавців вільного володіння комплексом практичних навичок у створенні вистави. Одним із найважливіших засобів виразності в оперному мистецтві, поряд зі співом, є сценічне мовлення, яке в українській класичній опері набуває неабиякого значення з урахуванням наявних у ній розмовних діалогів. Формування культури сценічного мовлення співаків-акторів оперного жанру на прикладах знакових постатей музичного театру, до яких належить й Іван Паторжинський, актуалізує досліджувану тему.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема виразності сценічного мовлення в українській опері привертає увагу дослідників та потребує наукового осмислення в нових реаліях. Появу та становлення запорізького козацтва як окремого, самобутнього прошарку населення дослідив Д. Яворницький (1990, 1993). Історію козацтва після зруйнування Запорізької

Січі розглядали О. Бачинська і Т. Чухліб (2015), які висвітлили особливості його життя і побуту на чужині. Своєрідність українського менталітету, що виявилася у характері спілкування персонажів української опери, досліджували О. Стражний (2017) та О. Губко (2013). Звичай українського народу, традиції та обряди, відображені в опері, розглянуті в роботі І. Ігнатенко (2016). Проблему співвідношення слова, музики та дії в сучасній українській опері висвітлила М. Черкашина-Губаренко (2002). Особливості сценічних утілень українських оперних творів розглянуто в монографіях Ю. Станішевського (2002, 2012). Функціональне призначення слова як носія інформації дослідив С. Безклубенко (2019). Особливості акторських інтерпретацій сценічних образів персонажів української опери у виконанні І. Паторжинського проаналізували Д. Гнатюк (2008) та Л. Кудрявцев (2008). Огляд публікацій дозволяє констатувати фрагментарність дослідження обраної тематики в сучасному театрознавстві.

Мета дослідження — виявити виконавські акценти виразності сценічного мовлення в українській опері на прикладі творчості Івана Паторжинського.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути методологію виразності сценічного мовлення з окресленням її ролі в українській класичній опері;
- 2) проаналізувати інтерпретаційні прийоми мови Карася-Паторжинського в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»;
- 3) з'ясувати характерні особливості народного колориту мови Виборного-Паторжинського в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка»;
- 4) охарактеризувати поглиблену І. Паторжинським психологізацію образу Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка.

Виклад основного матеріалу дослідження... Мова — це засіб спілкування людей. Інтонаційно-звукова мова у співі підпорядковується тим законам, що й мова розмовна. Щоб навчитися правильно співати, необхідно правильно говорити, декламувати, тобто володіти декламаційною співацькою мовою. Спів — це продовжена мова. Мова співака у житті й на сцені має бути

виразною, чіткою, природною, правильною. Кожний співак має говорити вокально правильно не тільки на сцені, а й у житті. Особливо ретельно треба стежити, щоб не вимовляти слова низько, глибоко, «на корені язика», бо це надто шкодить голосу та втомлює його. Від правильності вимови образно-дійового слова залежить барвистість, інтонаційна виразність співацького звуку.

І співакові, і драматичному актору необхідно володіти кантиленною мелодією мови, міцною артикуляцією, чіткою, певною конфігурацією рота, тобто керувати його зовнішнім рисунком, зумовленим вимовою різних голосних, від яких залежить правильний плин тонування, резонування і окраса голосу. Отже, актор має вміти говорити на сцені, бо сценічна мова — це наймогутніший засіб впливу на глядача. Від того, як володіє актор сценічною мовою, залежить його майстерність, уміння донести до слухача ідейний зміст і внутрішній світ образу. Якщо актор так само легко, природно і просто співає, як говорить, це свідчить про професійне володіння ним вокальною майстерністю.

В оперному мистецтві робота над звуком мусить бути невіддільною від роботи над словом, яке у процесі вокалізації відіграє домінуючу роль. Слово і звук у співі становлять одне ціле. У широких колах вокалістів, особливо італійців, поширена думка, що для співака важливий насамперед звук. Саме тому вони приділяють замало уваги змістовному наповненню слова і речення під час співу, які, між іншим, є відображенням емоційної складової образу. Такі погляди й практика є хибними. Правильна розмовна мова й художній спів, як і звук та слово, тісно пов'язані між собою. Отже, мова буде вокально-художньою лише за дотримання вимог до утворення співацького звуку; так само й звук буде повноцінний, художній за умови, коли буде враховано норми правильної розмовної мови.

Уміти вокально правильно розмовляти і на обпертому диханні, і в позиції звука, і у повсякденному житті для співака не менш важливо, ніж уміти правильно дихати. Опанувавши техніку формування художніх голосних, приголосних, треба навчитися відчувати, передавати у звуці зміст слів і речень,

тобто творчо пов'язувати характер звучання голосу з думкою, вираженою словом. Лише за цієї умови співак зможе вільно володіти своїм голосом, усім багатством його барв і відтінків. Хто вміє декламувати, той вміє співати. І це справді так. Якщо людина вміє акустично, граматично й логічно правильно вимовляти голосні, приголосні звуки, слова та речення, тобто вміє правильно говорити та декламувати, для неї зовсім неважко проспівати будь-яку пісню, романс або арію.

Перш ніж приступити до розучування нового твору, слід кілька разів уважно прочитати та продекламувати його. Декламуючи, необхідно прагнути якнайточніше відтворити логічні граматичні акценти, наголоси, досягнути матеріал, пережити та передати у словах і звуках витончені психологічні відтінки цього твору, ідейно-художній зміст. Це необхідно для того, щоб співак звикав керуватися у своїй роботі не лише звуком, а й осмисленим вокально-образним словом. Уміння перевтілюватися, як і вміння володіти голосом, не приходить одразу, адже все це є результатом щоденної наполегливої роботи. Водночас не можна заперечувати природні здібності, завдяки яким на початку творчого шляху деяким виконавцям під силу те, чого інші не можуть досягти внаслідок тривалого навчання, тренування. Лише талант, помножений на повсякденну працю, може надати бажані результати. Таким самородком в українській опері був Іван Сергійович Паторжинський. Його складний і багатогранний за втіленням Іван Карась в опері Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» володів народною дотепністю і хитрістю. Івану Сергійовичу — оперному артисту — притаманні були риси характеру цільні, без протиріч, що не означає — примітивні. Адже здавалося, що його Карась простий і не складний, жартівник і гультяй, який остерігається своєї Одарки, але тихцем виявляє небайдужість то до шинкарки, то до небоги (скільки таких «небог» було у Карася, напевно, він і сам не пригадає). Проте за цим всім крилися інші утаємничені риси і вони були головними в розкритті складного образу персонажа, який поєднував у собі риси веселого козарлюги під хмелем з волею і широкою душею справжнього сина запорізьких степів. Та й пив Карась

не лише заради насолоди, а й щоб позбутися туги за рідною землею; пив від бездіяльності, коли ні до чого було прикласти руки. Коли він згадував Січ Запорізьку, битви, у яких брав участь, вірилося, що це воїн — не випадково у нього на поясі висіла шабля. В образі Карася, створеного І. Паторжинським, відображена сильна любов до Батьківщини, туга за нею. Артист не драматизував роль, адже це — комічна опера. Володіючи високим відчуттям жанру, майже кожною фразою, рухом, жестом він викликав у глядачів не тільки сміх, а й глибоке співчуття до цього доброго, відвертого козака. Неперевершеним було лукавство, яке Карась-Паторжинський виявляв у бесіді з Одаркою, піддразнюючи її та відступаючи, про всяк випадок, щоб не познайомитись з «макогоном». А в сцені зустрічі із Султаном: скільки барв, змінних настроїв, відчуття недовіри, небезпеки, зацікавленості невідомим, і водночас незручність від того, що доводиться пити в присутності турка. С. Гулак-Артемівський в «Запорожці за Дунаєм» не замислював, щоб Карась здогадувався про те, що його співбесідник Султан. Про це він дізнається тільки тоді, коли повернеться з палацу.

Іван Паторжинський, спираючись на традиції Панаса Саксаганського, діалогізував із «незнайомцем», ледве приховуючи посмішку. Його Карась не тільки хитрий, але й розумний. Султан хоче його обдурити, і Карась, прикидаючись таким, сміється над ним. В останній дії він з удаваним жалем говорить імаму про те, як йому шкода, що він не бачив Султана. Той велично повідомляє: «Ти його бачив і говорив з ним». Незабутня інтонація, з якою Карась-Паторжинський вигукнув: «А!!! І не догадався, не догадався». Тут звучали і наганий жаль через свою недогадливість, глузування над пихатим дурнем-імамом, і самим Султаном, і співчуття, що люди настільки нерозумні, вважаючи і його таким. Якщо до цього додати виразну міміку, усміхнено поблискуючі очі та усмішку, яка повільно розпливалась по широкому обличчю Карася, то стає зрозумілим, чому в цю мить зал вибухав шквалом овацій.

Іван Паторжинський ніколи не вдавався до зовнішніх ефектів. Сила його виконання полягала у м'якості й соковитості фарб. Справжнє обличчя Карася

виявлялося в останній дії опери, зокрема у фіналі, коли запорожці завдяки Карасю одержали можливість повернутися на Батьківщину. Мистецтво митця живиться життєвими враженнями і Паторжинський у своїй сценічній діяльності певною мірою відштовхувався від реальних прообразів, але натуралістичне копіювання не було притаманним йому. Працюючи над роллю, він підсумовував, відбирав та узагальнював свої спостереження.

Класичним зразком ігрового дуету є улюблена всіма сцена Одарки і Карася на початку опери. Конкретно й образно С. Гулак-Артемівський зображує зіткнення двох протилежних характерів, зміну настроїв, сценічну поведінку героїв, підкреслює в них ліричні, драматичні, комедійні риси. Дует складається з кількох епізодів, що природно виникають у суперечці. У дуеті Одарці належить провідна роль: вона по-своєму права, і тому Карась частіше, бажаючи заслужити милість грізної дружини, будує свої репліки на мелодичному матеріалі її партії, дещо її варіюючи. Одарка починає свій «допит» рішучими, енергійними фразами. Логічні наголоси падають саме на те слово, яке треба виділити. Фрази будуються так, щоб найвища точка мелодичної лінії потрапляла на сильний момент такту, підкреслюючи потрібні за змістом слова: «відкіля», «досі», «Бога», «трохи» тощо. Багаторазове повторення кожної фрази увиразнює норовистість Одарки. Відповіді Івана побудовані на тому ж тематичному матеріалі, але замість гнівних, владних інтонацій звучать прохальні. Зберігаючи мелодичну виразність, С. Гулак-Артемівський максимально наближається до живої мови. Так, у суперечці про те, чи пив Карась у дорозі, композитор чергує більш наспівні, заокруглені репліки Одарки («Чи це ж випив на дорогу») з покvapливою скоромовкою Карася, який намагається умовити дружину: «Ні, не пив, не пив, їй Богу, от не гріх, що забоживсь». Далі настрої різко змінюється, Одарка починає плакати і гірко скаржитися на свою долю. Виразні короткі фрази, стогони, знову-таки, з логічними упорами на основних смислових точках образно відтворюють її емоційний стан: «Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна». Карась знає ціну її сльозам і розгадує маневр Одарки: «Бач... злякати чоловіка, щоб не знав

він, що робить». Його репліка тут зроблена речитативом, майже на одному звуці. Поєднуючись потім вигуками, вони допомагають створити потрібний контраст: жалісливе тужіння, з одного боку, і невдоволене буркотіння — з іншого. Наступний епізод — новий настрій та нова стадія суперечки: докори і погрози Одарки, викликані необережними словами Карася про те, що він ночував у небоги, її навмисне голосне тужіння й нарікання, умовляння Карася замовкнути. Репліки одного учасника дуету безпосередньо продовжують репліки іншого, а разом виходить єдина мелодична лінія. В інтонаційному змісті кожної з реплік підкреслюються характерні, індивідуальні риси кожного з персонажів. Суперечка закінчується скоромовкою, що звучить водночас в обох сперечальників: кожен хоче висловити своє.

Усі музично-виражальні засоби, які застосовувались композитором в опері, свідчать про свідоме творче ставлення композитора до українського музичного фольклору, про народність і реалістичність його музичної мови, що набуло відображення в характеристиках персонажів. Зовсім інші емоційно-інтонаційні акценти спостерігаються у втіленні І. Паторжинським головного героя в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка». Його Виборний Макогоненко — образ, уперше створений у «Наталці Полтавці» Михайлом Щепкіним, а потім Марком Кропивницьким. Кіноплівка зберегла для нових поколінь цю роль Паторжинського, неповторну за своїм народним колоритом. Навіть в одній фразі-запитанні, неодноразово повторюваній Виборним у розмові з Возним («А Ви ж їй що?», «А вона ж Вам що?», «А Ви ж їй що?», «А вона ж Вам що?») і так ще разів п'ять для того, щоб відтягнути відповідь і встигнути подумати, як реагувати на прохання бути сватом закоханого «пана»), звучить багатюща гама психологічних нюансів, завдяки яким надовго запам'ятовується ця сцена. Виборний Паторжинського, у відповідності із задумом Котляревського, заможний селянин. Він лукавий, хитрий і набагато розумніший, аніж Возний, з якого він внутрішньо насміхається. Дізнавшись, що той закоханий у Наталку, але боїться відмови, Виборний виструнчується, розуміючи, що ставши сватом, він підпорядковує собі Возного. Але він досить розумний та приховує радість.

Навпаки — він приймає заклопотаного вигляду і допитується у співрозмовника про всі подробиці розмови з Наталкою. Його інтонації і міміка безперестанку змінюються, передаючи то задоволення, то стривоженість, то передчуття біди і врешті-решт — жалісливу неприязнь до грамотія, який не вміє посвататися як належить. Коли Возний просить замовити за нього слово, а коли потрібно, навіть трохи прибрехати на його користь, Виборний-Паторжинський, здається, стає зовсім приголомшеним, на його обличчі при слові «брехати» з'являється святе незадоволення! Він з удаваним переляком дивиться на співрозмовника і ніби з неохотою поступається, показуючи, що погоджується лише з бажання допомогти «панові». У хаті Терпелихи, матері Наталки, Виборний з'являється урочисто й велично. Він ніби прилаштовується до бідних, удає з себе співучасника, і не відразу відкриває мету візиту. Цього вимагає ритуал, крім того, Виборний — прекрасний дипломат. Значимо покашлюючи, він починає розмову про сватання і не приховує незадоволення від того, як сприймає цю звістку Наталка: улесливий, доброзичливий тон змінюється на повчальний і суворий. Вирвавши у Наталки згоду, Виборний-Паторжинський не поспішає йти; йому хочеться насолодитися перемогою. Крім того, він розраховує на те, що йому піднесуть за звичаєм чарку горілки: кілька разів прощається, йде і знову повертається, врешті-решт крикає з досади і, закуривши люльку, зачинає за собою двері. В останній дії Виборний то страхає Терпелиху, то співчуває Петру, який повернувся, то намагається прогнати його. Коли Наталка відмовляє Возному, Виборний захоплюється її мужністю і радісно сприймає звістку про скасування заручин. Виборний вражений благородством героїв опери і, здається, ледве утримується від сліз. Він настільки типовий, що нібито зійшов зі сторінок твору Котляревського. З великою увагою І. Паторжинський працював над образом головного героя в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Гоголівський персонаж захоплював митця з дитинства — йому, хлопчині, imponували відвага, хоробрість, сила народного обранця.

«Тарас Бульба» вперше був поставлений на харківській сцені ще у 1924 році, його прем'єра пройшла не досить помітно. Справжнім тріумфом опери

М. Лисенка можна вважати спектакль 1928 року, який став визначною подією в культурно-мистецькому житті країни та забезпечив успіх у її подальшому сценічному існуванні. Поступове зростання артиста у ролі головного героя опери можна уявити за спогадами М. Стефановича, який відмічав могутню, ніби висічену з граніту фігуру Тараса; розумні й уважні очі; статуру, наповнену незвичайною внутрішньою силою, яка відчувалася і в зімкнутих устах, і в погляді, і в сильних руках, які стискали рушницю. Хіба можна забути, як з'являвся Тарас-Паторжинський на порозі своєї хати, зустрічаючи прибулих із бурси синів? Скільки батьківської гордості й любові звучало в його голосі, коли він звертався до них: «Ваша доля — чисте поле? Добрий кінь та гостра шабля — ось козацька насолода». Як перевтілювався старий Бульба, коли дякував гостям за те, що прийшли поздоровити його з приїздом синів: «Спасибі Вам! Навіть кров закипіла, неначе двадцять років з плечей скинув». Переповнений почуттями, Тарас-Паторжинський починав знамениту пісню «Гей, літа орел, літає сизий та попід небесами. Гей, гуля козак, козак-запорожець степами-ярами». Широкою хвилею лився повний, звучний, красивий голос співака-актора, поступово зникала стриманість Тараса і теплі людські почуття пом'якшували його суворе обличчя. У героїчному образі Тараса І. Паторжинський досягав справжньої висоти трагічних переживань, використовуючи скупі, точні, правдиві, природні засоби виразності. В опері Тарас зображений вірним, гідним сином своєї Батьківщини; народним месником за розорену й уярмлену чужими та своїми панами Україну; далекоглядним політиком і досвідченим полководцем; суворим, але люблячим батьком. Він свято шанує Батьківщину і в служінні їй бачить єдину мету свого життя. Основними рисами характеру Тараса є хоробрість, справедливість, незламність, мужність, щирість — це справжній народний герой, який є уособленням найкращих прагнень народу.

Найяскравішими епізодами, що розкривають окреслені риси Тараса, є його пісня з другої дії «Гей, літа орел» та аріозо з п'ятої дії «Що у світі є святіше понад наше побратимство». У них немовби централізується основна,

провідна дія опери — ідея про непереможність народу, його безстрашність у боротьбі з ворогами та нездоланну силу побратимства. На тлі загального контексту опери ця пісня виступає не лише засобом розкриття характеру Тараса, а й носієм художнього узагальнення патріотичної ідеї твору. Аріозо з п'ятої дії — один із ключових моментів розвитку сюжету. Дія відбувається в таборі запорожців під стінами оточеного Дубна. Тарасові доручено керувати наступом, і він намагається підняти бойовий дух козацтва: від його переконливих слів залежить успіх штурму. Саме тому гаряча промова Бульби-Паторжинського запала в душу та знайшла відгук у серці кожного актора й глядача. Його аріозо забарвлене суворими, мужніми й урочистими інтонаціями. У ньому звучить високопоетичне почуття ідейної єдності людей задля спільної справи — визволення поневоленої Вітчизни, яка стогне під чужоземним і панським ярмом. У зверненні Тараса до козаків (речитатив з п'ятої дії «Гей, панове товариство») відчувається активність, рішучість його вдачі. Стан самозаглиблення, роздумів яскраво розкрито в його аріозо з першої дії «Коли, подужений літами, знесилюсь я у боротьбі». Мелодична лінія тут вільно розвивається, наближаючись до речитативу, водночас зберігаючи співучість. У речитативі Тараса-Паторжинського зі сцени облоги Дубна («Сю ніч ляхи нас, сплячих, обійшли») продовжується лінія зосереджених, глибоких роздумів із відтінком громадянської лірики. Трагічна сторона образу з величезною силою відображена у сцені вбивства сина-зрадника. Психологічно — це доволі напружений момент, який блискуче втілив І. Паторжинський у образі свого персонажа. Після запальних промов Тараса («Що у світі є святіше понад наше побратимство») настає загальне піднесення. Козаки морально готові до важкого бою. Тарас виступає на чолі війська. На його заклик «Ляжемо всі, а град здобудьмо, та й здобудемо його зараз, щоб ляхи не спам'ятались» воїни відповідають: «Слава, батьку... Хай же зараз ворог гине!». Тарас-Паторжинський чітко й твердо дає останні накази. Уся його воля і нерви напружені до краю перед великим випробуванням. І в цей рішучий момент несподівано з'являється єврей Янкель і повідомляє про зраду Андрія, його

рішення служити шляхті. Тарас не вірить, його обуренню немає меж. У гніві він кричить на Янкеля з погрозами вбити його. Але потроху його опановує відчай, що виявляється в драматично напруженому монолозі «О, будь клята тричі та година, що сплотив я сина на позору, на догану». Патетичний, схвилюваний супровід оркестру доповнює трагізм сцени. Розпочинається бій. Це змушує Тараса оговтатися та стати на чолі війська. У самому розпалі січі серед польського війська з'являється Андрій та кидається у бій проти своїх. Тут настає розплата: Тарас наздоганяє сина і гнівно допитує. Репліки старого запорожця інтерпретовані Паторжинським як тверді, адже він переконаний у своїй правоті та ставить патріотичні почуття над особистими. Слова Тараса, звернені до сина-зрадника: «Так продавати, зраджувати своїх? Ганьбити честь, ламать присягу, віру? Не ворущись! Я породив такого, я й уб'ю!» у виконанні митця, сповнені жагучого гніву, глибокого душевного болю.

Драматизм промови Бульби-Паторжинського був високим, благородним, без тіні сентиментальності чи нервозності. У драматургії опери ця сцена є психологічною кульмінацією та має надзвичайно вдале і логічне вирішення. Нічого подібного в усьому українському оперному доробку долисенківського періоду й часів написання композитором твору не було. На «Тарасі Бульбі» М. Лисенка зросло не одне покоління талановитої української оперної молоді.

Висновки.

1. Сценічна мова — наймогутніший засіб впливу на слухача. Володіння емоційно-виразним інтонуванням слова, уміння донести до глядацької аудиторії ідейний зміст і «внутрішній світ» персонажа залежить від майстерності співака-актора. Діалогічність української класичної опери вимагає специфічних прийомів виконавських акцентів, пов'язаних із особливостями національного колориту.

2. У складному та багатогранному образі Карася-Паторжинського в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» органічно поєдналися характерно-комедійні риси (народна дотепність і хитрість у спілкуванні з Султаном та Одаркою й патетичні інтонації) та туга за Батьківщиною на чужині

з відвагою й гарячим прагненням повернутися на рідну землю у спілкуванні з козаками-однодумцями.

3. Вибірний-Паторжинський в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» створив образ, яскравий і неповторний за своїм народним колоритом. Його інтонації та міміка постійно змінюються, передаючи різні психологічні стани персонажа, підсилені емоційно-смысловими акцентами партії-ролі.

4. Образ Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка у виконанні І. Паторжинського просякнутий рішучими, героїчними інтонаціями, притаманними відважному і мудрому полководцю. Водночас, актор із глибоким драматизмом розкриває душевний стан Тараса у сцені вбивства сина-зрадника, досягаючи справжніх висот трагічних переживань скупими, точними, правдивими й природними засобами виразності.

5. Робота над виразністю сценічного мовлення в українській опері передбачає вивчення різних аспектів художнього образу персонажа: його побуту, культури, традицій, визначення соціально-психологічного портрета героя тощо. Мистецтво в гіперболізованому вигляді відтворює життя — у цьому й полягає велич театру. Однак важливо не ставити героя на котурни, а відповідати «життєвій правді». Таким дорогоцінним даром на найвищому рівні володів Іван Сергійович Паторжинський.

Перспективи подальших розвідок... Виразність сценічного мовлення в українській опері як один із найефективніших засобів емоційного впливу на глядача шляхом донесення до нього ідейного змісту твору й наразі залишається актуальною проблемою, що потребує ретельних наукових досліджень задля вияву нових синтезованих засобів художньої виразності відповідно до реалій сьогодення.

Список використаної літератури і джерел

1. Бачинська, О. та Чухліб, Т., 2016. *Історія козацтва після зруйнування Запорізької Січі (1775 – 1905)*. Київ: Арій.
2. Безклубенко, С. Д., 2019. Слово як носій інформації, або українські таємниці «Єврондії». У кн.: М. М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра-К, сс.297–318.
3. Гнатюк, Д., 1998. Академік співу І. С. Паторжинський. *Мистецькі обрії'98: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика*, сс.103–107.
4. Губко, О., 2013. *Психологія українського народу: наукове дослідження*. У 2-х кн.

Кн. 2: Психологічні особливості наших країн у міжчассі Трипілля – сучасна Україна. Київ: Діло.

5. Ігнатенко, І., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети, вірування українців: науково-популярне видання*. Харків: Книжковий Клуб Сімейного Дозвілля.

6. Кудрявцев, Л., 2008. 45 оперних партій Івана Паторжинського. *Демократична Україна*, 29, с.24.

7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України. 2001-2011: монографія*. Київ: Музична Україна.

8. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність: монографія*. Київ: Музична Україна.

9. Стражний, О., 2017. *Український менталітет: ілюзії – міфи – реальність*. 2-ге вид. Київ: Дух і Літера.

10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2002. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. В кн.: *Музыка и театр на перекрестке времен*. В 2-х т. Т. 1. Сумы: Наука, сс.56–70.

11. Яворницький, Д. І., 1990. *Історія запорізьких козаків*. У 3-х т. Т. 1. Київ: Наукова думка.

12. Яворницький, Д. І., 1993. *Історія запорізьких козаків*. У 3-х т. Т. 3. Київ: Наукова думка.

References

1. Bachynska, O. and Chukhlib, T., 2016. *Istoriia kozatstva pislia zruinuvannia Zaporizkoi Sich (1775 – 1905)* [History of Cossacks after the destruction of Zaporizhzhya Sich (1775 – 1905)]. Kyiv: Arii.

2. Bezklubenko, S. D., 2019. Slovo yak nosii informatsii, abo ukraïnski taiemnytsi «Ievrondii». In: M. M. Brovko, ed. *Kulturotvorchi vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Culture-creating dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira-K, pp.297–318.

3. Hnatiuk, D., 1998. Akademik spivu I. C. Patorzhynskyi [Academician of singing I. C. Patorzhynskyi]. *Mystetski obrii '98: Almanakh: naukovo-teoretychni pratsi ta publitsystyka*, pp.103–107.

4. Hubko, O., 2013. *Psykhohihiia ukrainskoho narodu: naukovе doslidzhennia* [Psychology of the Ukrainian people: a scientific study]. In 2 books. B. 2: *Psykhohichni osoblyvosti nashykh krain u mizhchassi Trypillia – suchasna Ukraina*. Kyiv: Dilo.

5. Ihnatenko, I., 2016. *Etnolohiia dlia narodu. Sviata, tradytsii, zvychai, obriady, prykmety, viruvannia ukrainsiv: naukovo-populiarne vydannia* [Ethnology for the people. Holidays, traditions, customs, rites, omens, beliefs of Ukrainians: popular science publication]. Kharkiv: Knyzhkovyi Klub Simeinoho Dozwillia.

6. Kudriavtsev, L., 2008. 45 opernykh partii Ivana Patorzhynskoho [45 opera parts of Ivan Patorzhynskyi]. *Demokratychna Ukraina*, 29, p.24.

7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy. 2001-2011: monohrafiia* [National Opera of Ukraine. 2001-2011: monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

8. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist: monohrafiia* [National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: History and modernity: monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

9. Strazhnyi, O., 2017. *Ukrainskyi mentalitet: iliuzii – mify – realnist* [Ukrainian mentality: illusions - myths – reality]. 2nd ed. Kyiv: Dukh i Litera.

10. Cherkashina-Gubarenko, M. R., 2002. Problema sootnosheniya slova, muzyki i deistviya v sovremennoi ukrainskoi opere. In: *Muzyka i teatr na perekrestke vremen* [Music and theater at the crossroads of time]. In 2 volumes. Vol. 1. Sumy: Nauka, pp.56–70.

11. Yavornytskyi, D. I., 1990. *Istoriia zaporizkykh kozakiv* [History of the Zaporozhian Cossacks]. In 3 volumes. Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka.

12. Yavornytskyi, D. I., 1990. *Istoriia zaporizkykh kozakiv* [History of the Zaporozhian Cossacks]. In 3 volumes. Vol. 3. Kyiv: Naukova dumka.

ANATOLY PALAMARENKO

ORCID iD: 0000-0001-9530-002X

*People's Artist of Ukraine, Hero of Ukraine,
Professor at the Department of Opera Training and Music Direction
P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
apalamarenko12@gmail.com*

PERFORMING ACCENTS OF STAGE SPEECH EXPRESSION

IN THE UKRAINIAN OPERA

(FROM THE WORK EXPERIENCE OF IVAN PATORZHYNsky)

*The author considered the relationship between words, music and stage action in Ukrainian classical opera. The stage language of the artist is characterized as the most powerful means of influencing the listener, thanks to which the ideological content and inner world of the character (singer-actor) is conveyed to the audience. The process of the singer-actor's work on creating a complete vocal and stage image with the use of spoken dialogues is analyzed. The peculiarities of the implementation of musical and theatrical works by means of stage broadcasting in an opera on national themes, taking into account the mentality of the Ukrainian people (peculiarities of life, culture, customs, rites of various social strata of the population, etc.) have been revealed. The specific methods of emotional and meaningful accents of the expressiveness of stage speech in Ukrainian opera are determined, using the example of Ivan Patorzhynsky's performance. An organic combination of character-comedic features and pathos was revealed in Ivan Patorzhynsky's creation of a complex and multifaceted image of Karas in S. Gulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets za Danube" (*Zaporozhian Beyond the Danube*). The personal intonation and emotional techniques of the outstanding artist in the embodiment of the bright and unique image of Vyborny Makogonenko in M. Lysenko's opera "Natalka Poltavka" were clarified. The resolute, heroic intonations of Ivan Patorzhynsky in the image of Taras as a brave, wise commander and his deep drama and tragic experiences as a father in the scene of the murder of his traitorous son in M. Lysenko's opera "Taras Bulba" are outlined. The professional approach and thorough search work of the master in creating socio-psychological portraits of the characters embodied by the actor in the specified operas are proven. Further scientific research is predicted to identify new synthesized means of expression in the combination of music, speech and stage action in today's realities.*

Keywords: *Ukrainian classical opera, expressiveness of stage speech, emotional and meaningful accents, work of Ivan Patorzhynsky.*

Стаття надійшла до редакції 16.09.2022 року.

СЕРГІЙ ШУТЬКО

ORCID iD: 0000-0003-3663-1261

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
dachnik.ponevole@gmail.com

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА

У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Розглянуто вплив особливостей театрального костюма на створення художнього образу оперної вистави та персонажа. З'ясовано сутність художнього образу в музичному мистецтві в контексті комунікації «композитор — виконавець-інтерпретатор — слухач». Встановлено відмінності художнього образу музично-театральної вистави, його створення в контексті співдружності диригента, режисера, сценографа, художника по костюмах, балетмейстера та сприйняття через виконавців глядачем. Виявлено художній образ вистави як візуального втілення надзавдання, його формування метафорою, гіперболою, порівнянням або алегорією. Окреслено необхідність дотримання єдиного стилю у концептуальному баченні та художньому вирішенні вистави режисером, сценографом, художником по костюмах. Описано художній образ персонажа як синтез єдності внутрішніх і зовнішніх проявів особистісних характерних рис героя, підпорядкованих ідеї твору. Проаналізовано функціональне призначення театрального костюма як важливого елемента у створенні художнього образу персонажа, вистави. Підкреслено залежність художньої виразності костюма від стильової єдності всіх його компонентів. Виявлено особливості застосування символу, метафори у театральному костюмі для розкриття певного підтексту драматургії твору. Охарактеризовано особливості створення костюма для музично-театральної вистави згідно з комфортними умовами співу. Визначено концепт сценографічного оформлення та стилізації театрального костюма відповідно до режисерської інтерпретації оперної вистави. З'ясовано, що художній реконструкції старовинної опери притаманні декораційне вирішення і стилізація костюмів у контексті гедоністичної придворної естетики доби бароко, тоді як традиційному відображенню класичної опери притаманні історично-достовірні сценографічні вирішення і стилізація костюмів у контексті реалістичної естетики, відповідної часу і місцю дії, що відбуваються у творі. Доведено, що модерновим інтерпретаціям старовинних, класичних та сучасних опер притаманний умовно-символічний характер сценографічного вирішення і стилізації костюмів у контексті постмодерністської естетики. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок обраної проблематики, пов'язаних зі специфікою створення художнього образу оперної вистави у нетрадиційних локаціях.

Ключові слова: оперна вистава, художній образ вистави, художній образ персонажа, театральний костюм, стилізація.

Постановка проблеми... Початок ХХІ століття позначився активними

пошуками та експериментами у сценографічному вирішенні оперних вистав, невід'ємною складовою якого є театральний костюм. Активне залучення до цього процесу інноваційних мультимедійних та арт-технологій, їх гармонійне поєднання із засобами виразності різних видів мистецтв спричиняють необхідність переосмислення ролі театального костюма у створенні цілісного видовища. Нові можливості театального оснащення сцени, активна взаємодія засобів виразності надають великі можливості сценографам, художникам по костюмах і режисерам створювати достовірні, переконливі, виразні образи персонажів у контексті розвитку музичної драматургії оперного твору. Вплив означених образів на емоційну сферу глядача викликає у нього відповідну реакцію на сприйняття героїв твору, їх вчинків, способу мислення тощо, що сприяє формуванню світогляду, певних життєвих позицій особистості. Соціокультурний та мистецтвознавчий аспекти застосування театального костюма як дієвого засобу створення художнього образу персонажа актуалізують обрану проблематику наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... На сутності художнього образу в музичному мистецтві у контексті комунікації «композитор — виконавець — інтерпретатор — слухач» зосереджує увагу Н. Нагай (2017). Художній образ спектаклю як один із компонентів режисерського задуму постановника, контент його вирішення розглянутий О. Клековкіним (2012). Означені дослідження екстрапольовані автором статті на створення художнього образу оперної вистави та розвинені стосовно особливостей сучасної мистецької практики музичного театру.

Принципи сценографічного оформлення вистав упродовж ХХ століття, їх метаморфози відповідно до змін театральної естетики, технічних можливостей оснащення сцени проаналізовані О. Ковальчук (2019). Пошуки та експерименти у вирішенні сценічного простору видовища в реаліях сьогодення знайшли своє відображення в дослідженні К. Юдової-Романової (2021). Дані наукові розвідки сприяли визначенню автором статті сучасного контенту художнього образу оперної вистави.

Аспекти історичного розвитку костюмів різних епох і країн, їх видозміни у відповідності до національних, соціальних, статевих, вікових особливостей верств населення розглянуті К. Стамеровим (1978). Специфіка та функціональне призначення аристократичного костюма в контексті еволюції придворних і світських балів XVI–XIX століть з'ясовані Л. Оніщенко (2017). Окреслена інформація використовується автором статті в аналізі художніх образів персонажів зарубіжних опер на історичну тематику.

Проблемі становлення українського театрального костюма початку XX століття присвячені дослідження А. Дмитренко та І. Несен. Зокрема, І. Несен (2021) зосереджує увагу на стилістиці автентичного – історично-достовірного костюма в Театрі корифеїв, його ролі у формуванні художнього образу персонажа. А. Дмитренко (2015), розглядаючи історіографію українського театрального костюма, визначає концепт авангардних експериментів вітчизняних художників у створенні театрального костюма 1920–1930-х років.

Мистецька практика українських художників у створенні театрального костюма XX–XXI століть висвітлена в роботі колективу авторів: О. Ковальчук, Л. Волошиної, Т. Руденко та Б. Поліщук (2021) й у монографії Ю. Пігель (2008). У колективній праці розглянуті найризикованіші експерименти з пошуку нової образності художників по костюмах українських театрів у першій половині XX століття; нові візії та пошук самоідентифікації у другій половині XX – на початку XXI століття. У монографії Ю. Пігель досліджує проблему костюма як засобу створення сценічного образу у практиці львівських театрів, особливості його рішень у контексті вистави та мистецької школи. Праці з еволюційних перетворень вітчизняного театрального костюма XX–XXI століть використані автором статті для розгляду уявного створення образів персонажів у класичних та сучасних операх на українську тематику (2008).

У монографії М. Черкашиної-Губаренко (2015) наданий широкий спектр режисерських інтерпретацій оперних вистав провідних музичних театрів Європи та України, окреслений вагомий доробок сценографів та художників по костюмах у створенні художньо-цілісного видовища.

Огляд наукових розвідок з окремих аспектів застосування костюма як складової сценографії актуалізує необхідність комплексного дослідження обраної проблематики.

Мета дослідження — виявити концептуальні можливості театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути сутність художнього образу оперної вистави, особливості його режисерського вирішення;
- 2) проаналізувати функціональне призначення театрального костюма як важливого елементу у створенні художнього образу персонажа, вистави;
- 3) визначити особливості стилізації театрального костюма в контексті режисерської інтерпретації оперної вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження... Художній образ в оперній виставі значною мірою залежить від аналогу в музичному мистецтві, що створюється не лише композитором, але і його інтерпретатором. У музичному мистецтві художній образ є інтегрованим відображенням авторського задуму крізь призму індивідуальності виконавця. В оперній виставі концептуальне бачення композитором художнього образу інтерпретується у співдружності диригента, режисера, сценографа, художника по костюмах, балетмейстера та через виконавців сприймається глядачем. Художній образ оперної вистави є візуальним втіленням надзавдання і формується метафорою, гіперболою, порівнянням або алегорією. Важливу роль у створенні художнього образу вистави відіграє обраний постановником стиль її сценографічного вирішення.

За твердженням видатного режисера Пітера Брука стиль являє собою єдність ідейного змісту художніх ознак всіх видів мистецтва, характерних для певної історичної епохи. Задля дотримання єдиного стилю, за думкою митця, уся багатогранність вистави: гра акторів, декорації, костюми, режисерське трактування — повинна бути цілісною у своєму художньому вирішенні. Знайдений стиль підкаже, як акторам варто ходити, сидіти, спілкуватися з іншими персонажами; чи мають декорації бути простими або витонченими, а

обстановка — натуральною чи яскраво намальованою на заднику; чи мають костюми поєднуватись у різких контрастних кольорах або бути однотипними. Тому відбір стильових ознак, у яких вирішуватиметься вистава, має бути направлений на розкриття жанру і сутності драматургії твору (Оніщенко, 2017).

Серед багатьох відомостей про особливості епохи, що втілюється на сцені, відбирають найважливіші для оформлення вистави. Використання лише знакових рис в декораціях та костюмах ведуть до зменшення надмірних дрібниць, що робить образ вистави більш яскравим та легко впізнаваним. Важливим є і усвідомлення режисером сценічного простору. Чим менше сцена зайнята декораціями, тим більше волі матиме актор у просторі. Мінімалізм у декораціях компенсується художнім вирішенням костюма, адже він є не лише образною візуалізацією ролі, але сприймається як художня форма, задум, втілення якого залежить від таланту художника. Вистава на сцені — це мальовнича картина, що постійно змінюється. Гармонія в діалозі кольорів і форм декорацій та костюмів будують основу для візуального втілення художнього задуму.

У музичному театрі провідну роль для створення атмосфери вистави відіграє музика. Саме через музику розкриваються характери героїв, розвивається побудова конфлікту драматургії, чітко окреслені події. Вочевидь, цей факт неможливо ігнорувати при створенні костюмів і вони мають резонувати з інтонаційним забарвленням персонажа. Коли ми говоримо про образ вистави, то зрозуміло, що це поняття об'єднує всі просторово-сценічні елементи, жанрове вирішення, задум художника, спосіб існування акторів на сцені. Тобто всі компоненти, об'єднуючись, створюють новий художній твір. Якщо декорації, музика чи світло стають умовним середовищем в цілому, то костюм, перш за все, серед елементів оформлення безпосередньо пов'язаний із актором.

Художній образ персонажа являє собою особистісні, характерні риси героя, єдність внутрішніх і зовнішніх проявів у якого підпорядкована ідеї твору. Він будується на типових та індивідуальних рисах, необхідних для його

створення. Характер, соціальний статус, стать, етнічні та національні особливості, історичний період, і таке інше — все це накладає відбиток на індивідуальність героя, його внутрішню направленість ролі, та, безумовно, зовнішнє втілення. Зовнішність персонажа — це ключова риса для розкриття його образу. Адже перше, що бачать глядачі — це саме зовнішнє перевтілення актора. Тут важливі всі елементи: костюм, аксесуари, міміка, пластика, манера спілкування, характерні жести, пози. Особливої уваги заслуговує саме костюм персонажа, який найяскравіше розкриває психологічну характеристику свого власника.

У костюмі завжди заковано біографію, національні ознаки, риси свого часу. Одяг надає тих ліній фігурі, що диктуються стилем і модою певного періоду. Для створення відповідного образу режисеру та художнику потрібно орієнтуватись в особливостях моди тієї доби, в якій планується втілювати виставу. Кожна епоха дає свої принципи композиційної побудови костюма. Наприклад, «готичний» костюм порушує природні пропорції тіла, цілеспрямовано витягуючи стан.

Поява придворного стилю бароко у західноєвропейському мистецтві XVI століття вносить церемоніальний, помпезний та святковий характер у культуру, і, разом з тим, створює відповідний новим поглядам наряд. У свою чергу епітети «придворний», «величний», «грандіозний» або «вичурний» починають відноситись не тільки до проявів доби бароко в архітектурі, живописі та скульптурі, вони стають властивими і для костюма. Костюми «барокового» стилю мали на меті деформувати натуральні форми, наближаючи їх до модного ідеалу, а у Давній Греції навпаки — надавали свободу природнім рухам та пропорціям людського тіла.

Звичайно, дотримуватись композиції історичного костюма потрібно не буквально, так як в кожному окремому випадку він може змінюватись, відштовхуючись від сценографічного рішення, характеру конкретного персонажа, жанру вистави та багатьох інших факторів.

Художня виразність костюма залежить від стильової єдності всіх його

складових. Серед основних компонентів костюма виділяють: форму, силует, колір, лінії, пропорції, матеріал, ритм, обробку і доповнення. У будь-якому костюмі наявні практично всі перелічені частини. Але, залежно від образного рішення персонажа і сценографії в цілому, той чи інший компоненти можуть мати пріоритетну позицію у втіленні образу.

Вся історія костюмів побудована на зміні речей, які несуть в собі символ певного часу, періоду, національності, соціальних та економічних явищ у суспільстві. Для художника та режисера важливо також брати до уваги сталі уявлення та стійкі стереотипи щодо певних явищ, характеристик, історичних періодів, які можуть бути символічно відображені в костюмі. Аби збагнути, що перед нами цар, достатньо зрозумілого символу влади — корони. Натомість, іноді для розкриття певного підтексту драматургії доцільно використовувати такі елементи не в прямому значенні, а через символ, метафору.

Символіка оживляє костюм, наділяє його власною «душею», вкладає неповторний зміст в мистецтво театрального художника, дає волю його творчому пошуку і виключає можливість повторень. Особливість створення костюмів для музично-театрального спектаклю полягає у його відповідності комфортним умовам виконавця під час співу. Зазвичай, тут відсутні тісні корсети чи тугі комірці, важкі, масивні головні убори, що заважають ясно чути музику, вільно співати та не заглушають голос співака.

Сьогодні робота художника по костюмах в опері посідає особливе місце. В інтерв'ю з відомою художницею Ольгою Полікарповою розкриваються важливі позиції розробки костюмів для опери. Мисткиня вважає, що найголовніше в опері — музика, на яку повинен зважати художник. Не послухавши, не зрозумівши і не почувши її, робити виставу неможливо. Можна безліч разів «обжити» декорацію, але без «музичного слуху» нічого не вийде. Костюми мають підтримувати музику, не перекривати її, адже вона має свій малюнок, ритм. Оскільки кожен персонаж має свою партію та мелодію, тому і художник має створити свою музику для очей. Але, на жаль, часто-густо художники просто ігнорують музику (Стамеров, 1978).

Неможливо, щоб характер людини не відображався на її костюмі. Уважно розглядаючи його деталі, можна прочитати психологічний портрет персонажа: яким чином одягнутий костюм, якими деталями доповнений, які аксесуари підібрані. Варто зазначити, що театральний костюм персонажа — це не лише одяг, але і взуття, прикраси, зачіска, головні убори, різноманітні аксесуари — все це маленькі риси, які допомагають актору краще відчувати роль, а глядачу розкрити характер героя. При створенні театального костюма необхідно враховувати сучасні стереотипи і уявлення про ту чи іншу епоху а також сьогоденне сприйняття краси і гармонії у формах, пропорціях, кольорах. Для того, щоб робота митців стала переконливою, їм необхідно розмовляти актуальною і зрозумілою художньою мовою зі своїми сучасниками. Особливого значення у театральному костюмі набувають деталі. Окремі елементи одягу можуть ставати знаком визначеної епохи та надавати ознак часу і місця, які режисер та актор використовують для побудови образу вистави. Увагу приділяють також кольору одягу або його елементів. Часто зустрічаються певні укорінені штампи у використанні кольорів так, наприклад, червона сорочка, або червоні рукавиці, як ознака крові, біла сорочка під верхнім одягом, який згодом знімає актор на очах у публіки, навпаки символічно відкриває його внутрішню чистоту.

Значення сценічного костюма, що допомагає розкрити внутрішнє наповнення ролі через зовнішність, неодноразово підкреслювалось багатьма майстрами театру. Із розвитком режисерського театру та широким визнанням системи К. Станіславського (1985) увага до деталей костюма як до ключа образу, стає невід'ємною частиною роботи режисера та актора над роллю. Костюм має відповідати історичному стилю і внутрішньому характеру персонажа, таким чином пробуджуючи фантазію актора, допомагати втілюватись у ту епоху, коли відбуваються події в творі. Якщо у житті костюм поступово переймає обриси характеру власника, то в театрі все відбувається у зворотньому напрямку. Актору необхідно оживити речі, надати їм характерності для того чи іншого образу. Правильно визначений стан костюма

сприяє більш якісній роботі над роллю. Існує навіть практика цілеспрямованого «зношування» костюма, надання йому вигляду потертості, запиленості, розтягнутості у певних частинах для більшої наближеності до сфери діяльності чи якості життя персонажа.

Професійно розроблений костюм допомагає акторові набути тих характерних рис, що притаманні його персонажу, навіть якщо в природі актора подібна пластика або рухи відсутні. Стилїстика театрального костюма та сценографічного вирішення вистави як уособлення її художнього образу залежать від способу інтерпретації твору постановочною групою: режисером, диригентом, сценографом, художником по костюмах, балетмейстером тощо. Наразі чітко сформувалися три основних способи інтерпретації опери:

- 1) художня реконструкція старовинних творів;
- 2) традиційне;
- 3) модернове трактування.

Розглянемо на конкретних прикладах означених інтерпретацій характер вирішення сценографічного оформлення та стилістику костюмів персонажів. Художню реконструкцію старовинних творів презентує «Артаксеркс» Леонардо Вінчі на лібрето П'єтро Метастазіо в Королівській опері Версалю, що спеціалізується на бароковому репертуарі. Опера виконана в контратеноровій версії, максимально наближеної до кастратового оригіналу у супроводі оркестру барокових інструментів. Режисер-постановник (С. Пуркарете), музичний керівник і диригент (Д. Фазоліс) із оркестром «Кьольнський концерт», сценограф і художник по костюмах (Г. Штюрмер) відтворили художній образ вистави в контексті видовищно-гедоністичної придворної естетики доби бароко. Сюжет про давньоперсидського володаря був реалізований на тлі розкішних декорацій у вишуканих костюмах і перуках, відповідних інтер'єру та моді початку XVIII століття. Спосіб спілкування акторів на сцені, «обігрування» ними елементів декораційного оформлення, реквізиту і аксесуарів працювали на особливості створення художніх образів персонажів і вистави відповідно до часу написання опери та її прем'єри у 1730 році.

Традиційну версію класичної української опери презентує «Тарас Бульба» М. Лисенка, поновлення якої відбулося в Національній опері України 2009 року. Постановочній групі у складі диригента В. Кожухаря, режисера Д. Гнатюка, сценографа та художника по костюмах М. Левицької вдалося відтворити напружений драматизм сюжетних подій гоголівського твору, народну стихію героїко-патріотичної опери, поєднання високого пафосу і зворушливого ліризму у створенні художніх образів персонажів. Сценографічне вирішення життя і побуту козацтва органічно взаємодіяло з монументальністю й потужністю масових сцен, підсилюючи героїчний пафос визвольної боротьби українського народу. Відтворення в театральних костюмах національного колориту, козацької символіки, їх вирішення в історично-достовірній стилістиці, відповідній реалістичній естетиці часу подій у гоголівському творі, вдало доповнювали вокально-сценічні образи персонажів та забезпечували художню цілісність вистави.

Модернову версію класичного зарубіжного твору презентує «Чарівна Олена» Жака Оффенбаха, поставлена у Львівській опері режисером І. Черниченком. Сценограф Я. Нірод, продовжуючи справу батька Ф. Нірода, створив просторові концепти дієвого художнього оформлення вистави з оригінальним поєднанням античної та сучасної стилістики. В його ескізах костюмів « <...> постають войовничі спартанці з різноманітними щитами та мечами. Монолітні фігури доповнюються головними уборами та строями, здавалося б, грецького одягу, які водночас відсилають нас до українського авангарду, що також підкреслено кольором зображень. Художник для кожного персонажа знаходить окремі психологічні риси, які відчуються вже у пластиці ескізу» (Ковальчук, Волошина, Руденко та Поліщук, 2021, с. 79). Таким чином, модерновим інтерпретаціям класичних творів притаманний умовно-символічний характер вирішення художнього образу в постмодерністській естетиці.

Висновки.

1. Художній образ оперної вистави є візуальним утіленням надзавдання і

формується метафорою, гіперboloю, порівнянням чи алегорією. Його концептуальне бачення формується у співдружності диригента, режисера, сценографа, художника по костюмах, балетмейстера та завдяки артистам-виконавцям сприймається глядачем.

2. Костюм являється невід'ємним елементом у театрі. Саме через зовнішність актора режисер веде діалог з глядачем, художник вписує дійових осіб у запропоновані обставини, актори знаходять в ньому засоби до перевтілення. Театральний костюм виступає своєрідним медіатором, що поєднує різні площини сценічного мистецтва. Зображувана історична доба, жанр вистави, напрям драматургії, режисерська інтерпретація, трактування художника і, власне, характеристика персонажа — все це в різних проявах відображається у костюмі.

3. Концепт сценографічного оформлення та стилізація театрального костюма підпорядковані режисерській інтерпретації оперної вистави. Художній реконструкції старовинної опери притаманні декораційне вирішення і стилізація костюмів у контексті гедоністичної придворної естетики доби бароко. Традиційному вирішенню класичної опери притаманні історично-достовірні сценографічні вирішення і стилізація костюмів у контексті реалістичної естетики, відповідної часу і місцю дії, що відбуваються у творі. Модерновим інтерпретаціям старовинних, класичних та сучасних опер притаманний умовно-символічний характер сценографічного вирішення і стилізації костюмів у контексті постмодерністської естетики.

Перспективи подальших розвідок... У сучасному музичному театрі проявилася тенденція втілення оперних вистав у нетрадиційних локаціях: просто неба, на тлі природного ландшафту чи архітектурного ансамблю, у специфічних умовах фестивальних проєктів. Пошуки та експерименти режисерів, сценографів, художників по костюмах у нетипових умовах задля створення художнього образу вистави та персонажа потребують подальших наукових досліджень, структурування та систематизації очікуваних результатів, їх провадження в сучасну мистецьку практику.

Список використаної літератури і джерел

1. Дмитренко, А., 2015. Український театральний костюм початку XX ст.: історіографія проблеми. *Народознавчі зошити*, 15, сс.1153–1162.
2. Клековкін, О. Ю., 2012. *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.
3. Ковальчук, О. В., 2019. *Сценографічна практика у просторі XX століття: кийвські реалії*. Київ: Фенікс.
4. Ковальчук, О., Волошина, Л., Руденко, Т. та Поліщук, Б., 2021. *Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи*. Львів–Київ–Харків: О. Савчук.
5. Нагай, Б., 2017. Сутність художнього образу у музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, сс.94–99.
6. Несен, І. І., 2021. Роль костюма у формуванні образу персонажа в Театрі Корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, с.154.
7. Оніщенко, Л. Г., 2017. Короткий нарис з історії костюма. У кн.: *Історія розвитку бального танцю від XV до кінця XIX століття*. Вінниця: Нова Книга, сс.27–31.
8. Пігель, Ю., 2009. *Сценічний костюм львівських театрів кінця XX – початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності*. Львів: Аз-Арт.
9. Стамеров, К. К., 1978. *Нариси з історії костюмів*. Київ: Мистецтво.
10. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
11. Юдова-Романова, К. В., 2021. Експериментальний сценічний простір: проблеми класифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство, 4(1), сс.39–54.

References

1. Dmytrenko, A., 2015. Ukrainskyi teatralnyi kostium pochatku XX st.: istoriografiia problemy [Ukrainian theatrical costume of the beginning of the XX century: historiography of the problem]. *Narodoznachchi zoshyty*, 15, pp.1153–1162.
2. Klekovkin, O., 2012. *THEATRICA: Leksikon* [THEATRICA: Lexicon]. Kyiv: Feniks.
3. Kovalchuk, O. V., 2019. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. Kyiv: Feniks.
4. Kovalchuk, O., Voloshyna, L., Rudenko, T. and Polishchuk, B., 2021. *Ukrainskyi teatralnyi kostium XX–XXI stolit. Eskizy* [Ukrainian theatrical costume of the XX–XXI centuries. Sketches]. Lviv–Kyiv–Kharkiv: O. Savchuk.
5. Nahai, B., 2017. Sutnist khudozhnoho obrazu u muzychnomu mystetstvi [The essence of the artistic image in musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 17, pp.94–99.
6. Nesen, I. I., 2021. Rol kostiuma u formuvanni obraza personazha v Teatri Koryfeiv (1882–1914 rr.) [The role of the costume in the formation of the image of the character in the Corypheiv Theater (1882–1914)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstva*, 2, p.154.
7. Onishchenko, L. H., 2017. Korotkyi narys z istorii kostiuma. In: *Istoriia rozvytku balnoho tantsiu vid XV do kintsia XIX stolittia* [History of the development of ballroom dance from the XV to the end of the XIX century]. Vinnytsia: Nova Knyha, pp.27–31.
8. Pihel, Yu., 2009. *Stsenichniy kostium lvivskykh teatriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Stage costumes of Lviv theaters of the late 20th – early 21st centuries]. *Khudozhni osoblyvosti, poshuky obraznosti*. Lviv: Az-Art.
9. Stamerov, K. K., 1978. *Narysy z istorii kostiumiv* [Essays on the history of costumes]. Kyiv: Mystetstvo.
10. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2015. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv: Akta.
11. Yudova-Romanova, K. V., 2021. Eksperymentalnyi stsenichniy prostir: problemy klasyfikatsii [Experimental scenic space: problems of classification]. *Visnyk Kyivskoho*

SERHIY SHUTKO

ORCID iD: 0000-0003-3663-1261

Honored Art Worker of Ukraine,

Professor at the Department of Opera Training and Music Direction

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

dachnik.ponevole@gmail.com

THE ROLE OF THEATRICAL COSTUME

IN THE CREATION OF ARTISTIC IMAGE IN OPERA PERFORMANCE

The influence of the peculiarities of the theatrical costume on the creation of artistic image of opera performance and its character is considered. The essence of the artistic image in musical art in the context of communication "composer - performer-interpreter - listener" is clarified. The differences between the artistic image of a musical and theatrical performance, its creation in the context of the commonwealth of conductor, director, scenographer, costume designer, choreographer and perception by the audience through performers are established. The artistic image of the performance as a visual embodiment of the supertask, its formation by metaphor, hyperbole, comparison or allegory is revealed. The need to adhere to a single style in the conceptual vision and artistic solution of the play by the director, scenographer, and costume designer is outlined. The artistic image of the character is described as a synthesis of the unity of internal and external manifestations of the personal characteristics of the hero, subordinated to the idea of the work. The functional purpose of the theatrical costume as an important element in the creation of the artistic image of the character and the play is analyzed. The dependence of the artistic expressiveness of the costume on the stylistic unity of all its components is emphasized. The peculiarities of the use of symbols and metaphors in theatrical costumes to reveal a certain subtext of the play's drama are revealed. The features of creating a costume for a musical and theatrical performance according to comfortable singing conditions are characterized. The concept of scenographic design and stylization of the theater costume according to the director's interpretation of the opera performance is defined. It has been found that the artistic reconstruction of the ancient opera is characterized by a decorative solution and stylization of costumes in the context of hedonistic court aesthetics of the Baroque era, while the traditional representation of classical opera is characterized by a historically reliable scenographic solution and stylization of costumes in the context of realistic aesthetics, appropriate to the time and place of action, which occur in the work. It is proved that modern interpretations of ancient, classical and modern operas are characterized by conventional symbolic nature of scenographic solutions and stylization of costumes in the context of postmodern aesthetics. Prospects for further scientific exploration of selected issues related to the specifics of creating an artistic image of an opera performance in non-traditional locations are predicted.

Keywords: opera performance, artistic image of the performance, artistic image of the character, theatrical costume, stylization.

Стаття надійшла до редакції 21.09.2022 року.

НАТАЛІЯ СІМОНОВА

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
simajan2011@gmail.com*

ОПЕРА ДЖОАККІНО РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»:

ВІД АВТОРА ДО РЕЖИСЕРА

*«Дайте мені рахунок з хімчистки —
і я покладу його на музику»*

Джоаккіно Россіні

Розглянуто мистецтво як одну із форм суспільного мислення, яке знаходиться в залежності від соціальних, політичних та культурних процесів людського буття. Проаналізовано діалог сучасних мистецьких традицій світу, в який запрошено й український театральний простір, на межі ХХІ століття, що перетворюється у «полілог». Охарактеризовано «полілог» з позицій «занурювання» мистецтва загалом та музичного, зокрема, у глобальну світову цифровізацію зі збільшенням інформаційних потоків й спричиненням виникнення «кліпового мислення» у сучасного глядача. Запропоновано такі критерії оцінювання результатів мистецької творчості, як: рекламно-видовищна складова; просторово-часова складова; матеріальна складова в еквіваленті оздоблення, арт-технологій, ціни посадочного місця — контенту для перегляду. Обумовлено пошуки твору для власного режисерського втілення, які стали вирішальними у зверненні до музичного доробку Джоаккіно Россіні. Обрано його одноактний farsa «Шовкова драбина». Досліджено творчість композитора. Розкрито передумови створення опери, деякі особливості авторського стилю митця в період її написання, що визначило універсальність цього прикладу для інтерпретацій в умовах сьогодення. Переосмислено спорідненість образної сфери одноактної комічної опери з основними персонажами італійської вуличної комедії дель арте. Висвітлено цілісність ідейно-художнього змісту опери та підкреслено його музично-структурну складову, що відповідає особливостям комедійно-оперного жанру Джоаккіно Россіні. Здійснено аналіз найбільш цікавих режисерських втілень опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина». Класифіковано типології її режисерських інтерпретацій. Запропоновано власну концепцію постановки опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», що відображається у синтезі оновлених принципів сценографії та образної складової комедії дель арте.

Ключові слова: *Джоаккіно Россіні, опера «Шовкова драбина», комедія дель арте, opera-buffa, opera-farsa, режисерські інтерпретаційні версії, засоби художньої виразності, художньо-естетична цінність твору.*

Постановка проблеми... У процесі «полілогу» різних культур світу докорінно змінюються ціннісні орієнтири суспільства з духовних на

матеріальні. Глобальні перетворення сучасного світу торкаються не тільки соціально-побутової сфери життя людини, а й безпосередньо морально-етичної, що знаходить відображення у мистецтві. Останнє зазнає інтеграцій у подекуди несумісних аспектах естетичного (духовного) та розважального (матеріального). Ознакою матеріального суспільства є велике розумове та фізичне напруження на межі виснаження і прагнення швидкої розрядки засобами емоційного задоволення. Таке задоволення шукають в яскравих видовищах, зазвичай «кліпового» характеру. Вони не вимагають активного задіяння етично-інтелектуальної складової особистості. Задля того, щоб продовжити існування в світі «ефектних презентацій», мистецтво загалом і музичний театр зокрема, мають набути «кліпово-розважальних» рис. Характерні відмінності таких рис – багато інформації в невеликому за тривалістю, яскравому та трохи епатажному мистецькому проєкті. До того ж, його розважальний контент повинен містити емоційні перепади дуже великої амплітуди. Однак, переживаючи таку трансформацію, опера не повинна втрачати своїх етично-пізнавальних функцій, високохудожніх властивостей та статусу високого мистецтва.

У даному контексті постає проблема актуалізації опери сучасними художньо-виражальними засобами втілення, не втрачаючи при цьому художньо-естетичної цінності твору. Наукові соціокультурні дослідження є орієнтирами в обранні режисерських принципів роботи на мистецькому ринку в сучасних умовах. Обрання оперних творів для режисерських втілень певною мірою залежить від їх жанрово-стильових особливостей, актуальності тематики музично-драматичного змісту, можливостей застосування в режисерському задумі новітніх арт-технологій та яскравих засобів художньої виразності. Оскільки сучасний глядач прагне отримати розрядку та емоційне задоволення, оперне мистецтво готове запропонувати комедійний жанр, а саме — одноактні *opera buffa*. Невелика за тривалістю, з веселим сюжетом та яскравими комедійними образами, вона має етично-пізнавальний, музично-розважальний та художньо-образний зміст, поданий без зайвих моралістичних навантажень у

яскравій палітрі класичного оркестрового виконання. Вирішальним в обранні та постановці сучасної інтерпретації оперного твору є здатність режисера створити конкурентоспроможну версію-презентацію, враховуючи сучасно-розважальний аспект.

Унікальним майстром комічної опери з яскравими музично-драматичними образами без перебільшень можна вважати Джоаккіно Россіні, чий твори користуються широким попитом і у сучасного глядача. Вони набувають новітніх оригінальних режисерських рішень завдяки останнім досягненням музичного театру. Тому потребують ретельного дослідження його одноактна опера «Шовкова драбина» та способи її втілення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... Процеси перетворення мистецького простору сьогодення в соціокультурних реаліях резонансом відгукнулись у наукових дослідженнях. О. Карпов (2011) виокремлює два спрямування сучасного розвитку мистецтва: «естетичного переживання» та «комерційного успіху». Така класифікація частково розкриває зміст та сутність усіх процесів перетворення музичного театру. Дослідження сучасних мистецтвознавців пояснюють означені зміни з тієї чи іншої позиції або відображають їх дуалістичну спрямованість, додаючи ще один напрямок розвитку — «мистецтво заради видовища».

О. Антонюк зазначає, що «<...> глобалізацією універсалізуються та нівелюються культурні відмінності між народами <...>, утверджуючи парадигму “вестернізації”, що популяризує в мистецтві західноєвропейський або англо-американський спосіб життя» (2013, с. 73), де матеріальне панує над духовним. Означений аспект був переосмислений в дослідженні І. Ветліциної (2014) відповідно до нових ціннісних орієнтацій зі зміщенням акцентів з пізнавально-розвивального на розважально-гедоністичний. За думкою науковця, саме опера може надати глядацькій аудиторії найвище естетичне задоволення, але, підкоряючись в сучасних соціокультурних реаліях вимогам матеріальних потреб, перетворюється на один з видів розваг елітарного прошарку суспільства, і саме це ставить її в залежність від матеріально забезпеченого

глядача. Щоб знайти таку прихильність, музичні постановки набувають ознак «спектаклю-акції» (Ветліцина, 2017), відповідно до законів шоу-бізнеса, який тяжіє до піар-технологій замість апелювання до більш глибокого рівня естетичної свідомості глядача.

Огляд фахових публікацій з режисерської інтерпретації в музичному театрі торкається актуалізації постановочних проєктів в умовах сьогодення. У них підіймаються питання стану оперного мистецтва і методів роботи у постановочному процесі. У дослідженні С. Шутька (2021) звертається увага на докорінні зміни оперного простору, спричинені долученням його вітчизняного музичного театру до інтеграційних процесів у європейському суспільстві. Це сприяло обміну творчим досвідом та здобутками у сфері музичної режисури, залишивши український оперний контент на периферії світових процесів оновлення. Водночас автор проводить межу між новаторством та авантюрою в режисерських інтерпретаціях світової класики вітчизняними митцями. У статті П. Ільченка (2020) загострюється увага на ролі провокативних способів відображення життя в театральному просторі як джерела нових форм сценічного мистецтва на стиках театральних жанрів. Переосмислення авторських зауважень надає можливості уникнення помилок у власній режисерській роботі та пошуку способів утілення художньо-образного змісту, балансуючи на межі провокативних способів художньої виразності та професіоналізму.

Наблизившись до музичного доробку Маестро Джоаккіно Россіні на прикладі одноактної опери «Шовкова драбина», звертаємось до авторів, які висвітлюють у своїх публікаціях деякі особливості творчого шляху композитора. Пошукові дослідження творчості Россіні є у Н. Беляковської (2009), яка розглядає вокальну складову у світлі відродження особливостей музичного стилю композитора. А. Молибога (2014), розглядаючи одноактні фарси Маестро, визначає їх музично-структурну складову. М. Черкашина (1993) детально відслідковує професійний контент доробку Джоаккіно Россіні від раннього періоду, коли було створено «Шовкову драбину», до його більш

зрілих творів.

Наступні автори розкривають зміст творів через особистості композитора, висвітлюючи деякі риси характеру Россіні — це важливо у формуванні авторського стилю та пріоритетах в обранні жанру. Серед них Г. Вейнсток, подружжя Г. та К. Каспер та А. Фраккароллі. Г. Вейнсток (2003) з'ясовує причини та особливості написання опери «Шовкова драбина»; подружжя Г. та К. Каспер (2018) узагальнюють контент композиторського доробку Россіні, приділивши увагу й «Шовковій драбині»; А. Фраккароллі (1990) створює художній портрет митця, намагаючись пояснити деякі події в його житті від першої особи.

Отже, огляд публікацій засвідчує відсутність спеціальних досліджень концепції створення композитором Джоаккіно Россіні опери «Шовкова драбина» з режисерським аналізом твору-оригіналу як підґрунтя задуму власної вистави.

Мета дослідження — розглянути концепцію створення композитором Джоаккіно Россіні опери «Шовкова драбина» і провести режисерський аналіз твору-оригіналу як підґрунтя задуму власної вистави.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути передумови створення опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», її місце в творчому доробку композитора;
- 2) з'ясувати прообрази головних персонажів, їх амплуа та характерні риси;
- 3) охарактеризувати жанрові ознаки опери, її музикознавчий аспект;
- 4) проаналізувати знакові сценічні втілення опери в контексті сучасної театральної естетики;
- 5) спрогнозувати концептуальне бачення власного мистецького проєкту за оперою Дж. Россіні «Шовкова драбина».

Виклад основного матеріалу дослідження... Творчість великого композитора Джоаккіно Россіні як для свого часу, так і для умов сьогодення, вдало поєднує в собі матеріальний та естетичний аспекти. Вона й донині

відповідає потребам публіки завдяки комічній складовій, закладеній в музичний компонент. Композитор без перебільшення був і залишається королем опери, музичним символом власного часу, поєднавши в своїх творах «естетичну насолоду» і «комерційний успіх». Його творчість культивує й найкращі принципи «мистецтва заради видовища». Спираючись на огляд наукових розвідок, можна сподіватись, що опера «Шовкова драбина» в сучасному перевтіленні легко задовольнить комерційні та естетичні потреби сучасності.

Музичне життя Італії XIX століття можна без вагань назвати оперною феєрією. Серед інших композиторів, глядацька аудиторія вважала Россіні феноменом часу. Його музична діяльність завершила історію *opera seria* та заклала засади героїко-патріотичного та романтичного жанрів. Цьому сприяла компіляція французької музичної драматургії і власного стилю у зрілий період творчості. Але саме комедійний жанр став підґрунтям авторського феномену.

Серед усіх відомих творів Маестро увагу привертає його одноактна опера «Шовкова драбина», прем'єра якої відбулась 9 травня 1812 року у Венеції. Вона належить до раннього періоду творчості, коли композитор знаходився у пошуку музично-жанрових інтонацій, та стала прикладом неординарності завдяки зародженню музичного тематизму.

Твір «народився» несподівано і мав стати ще одним вдалим музично-комерційним проєктом театру Сен-Мозе («Святий Мойсей») до щорічної Пасхалії (або «Дня Мойсея»). Частиною музичної програми свята обов'язково були оперні вистави. Прем'єру «Шовкової драбини» анонсував імпресаріо театру у тиражному виданні «Джоенале діпартіментале дель Адріатіко» за лютий 1812 року. Саме тоді Россіні працював над замовленням для сімейної трупи Момбеллі «Кір у Вавилоні» (1812). Дізнавшись про анонс, йому довелося створювати музику одночасно для обидвох творів. А. Фраккаролі стверджував у художньо-біографічному нарисі, що маестро писав свої музичні шедеври у восьмиденний термін і вони значно перевершували поетичний текст. Цей твір належав саме до таких: сміливі оркестрові знахідки збагатили лібрето мелодіями

образного змісту, гнучка кантилена вокальних партій з віртуозними фіоритурами та легкою фактурою виявила характерні риси персонажів — всі ці складові вплетено в яскраву динаміку дії.

Запозичення сюжетів та «одягнення» їх у музику різних композиторів вважалось нормою для оперних театрів Італії XIX століття. Твір-анонс не був виключенням і мав немало аналогів перебігу подій: наприклад, у французького композитора П'єра Гаво («Шовкова драбина» — 1809, лібрето Франсуа-Антуана-Ежена де Планара), Доменіко Чімарози («Таємний шлюб» — 1792, лібрето Джованні Бертаті) та ін. У ролі лібретиста для «Шовкової драбини» виступає Джузеппе Фоппа, він написав поетичний текст за водевілем французького драматурга Ежена де Планара, певно тому дія опери відбувається у Парижі. Поет використав у лібрето речитативну складову, та завдяки Россіні вона не порушила структурної основи опери. Легкість, чарівність та неперевершена мелодійність музичного матеріалу наситила образністю кожен речитатив.

Речитативна основа маленьких *farsa* та *buffa* не випадкова, адже прототипами комічних опер італійського музичного театру є вулична комедія дель арте та її основні герої-маски. Саме тут речитативи є рушійною силою сюжету та тлом імпровізацій. Виникнення та становлення комедії масок в епоху Відродження — це спроба відродити вуличний театр Стародавнього Риму, так звані ателлани (амплуа — непристойні фарси). Розрив традиції між ателланами та дель арте складає більш ніж 12 століть, тому казати про прямий зв'язок та наслідування було б помилкою. Ще Луїджі Піранделло (2022) у своїй п'єсі (особливо у передмові до неї) «Шестеро персонажів у пошуках автора» намагався пояснити трансформацію основних масок-героїв у сучасні театральні образи. Для глядача, який ще пам'ятав їх класичний вигляд та особливості поведінки, таке перевтілення було природнім. Основними спільними рисами *opera farsa* (*opera buffa*) та комедії масок є кількість персонажів та їх амплуа у виставах. Для опер (маємо на увазі *opera farsa*, *opera buffa* саме італійського музичного театру) число основних діючих осіб варіюється від чотирьох до

шести, а для комедії дель арте — від чотирьох (шести — з любовною лінією) до безлічі варіантів. Відмінністю дель арте є імпровізаційна основа вуличних вистав: п'єси як такої не існувало — актори використовували так звану «сюжетну канву» — це була майстерна гра актора в імпровізації.

Неймовірної популярності вуличний театр масок набув у Неаполі та Венеції, тому сформувались два його основних квартети: Венеціанський — північний, та Неаполітанський — південний. Обидва мають чотири основних протагоніста ателланів. «У Венеції грали скупого старигана-торговця Панталоне (Ман'їфіка, Умберто, Кассандро), ученого-невігласа — доктора права чи медицини Доктора Баланзоне (Доктор Гараціано), слуг (дзанні) — розумного Брігелло (Скапіно, Буффетто) та дурного Арлекіна (Меццетіно, Труффальдіно, Табаріно, Педроліно). А у Неаполі на сцені був присутній суддя-заїка Тарталья, хвалько-вояка та боягуз Скарамучча; прислуга — розумний Кав'єлло й дурний Пульчинелла» (Ахмаді, 2013). Якщо стисло розглядати неаполітанську та венеціанську школи, можна зауважити, що остання схильна до сатири, а перша — до буфонади. На певних етапах розвитку з'являлись нові персони у складі дзанні. Серед них найбільш цікаві жіночі образи: Серветта (Неаполь), Коломбіна (Венеція), Сміральдіна (відома завдяки Гольдоні), Фантеска (Ахмаді, 2013).

Герої опери «Шовкова драбина» знайшли своє відображення в прототипах дель арте. Наприклад, стариган-торговець Панталоне — Дормонт, опікун головної героїні (Джулії). Зазвичай цей персонаж — батько одного із закоханих, який в даному випадку займає іншу впливову позицію щодо Джулії, але по суті є антагоністом головної любовної лінії. Місце другого батька-буркуна та невігласа, Доктора Баланзоне, виконує Бланзак. Проте, його амплуа ближче до маски-Капітана (хвалько, вояка і боягуз Скарамучча). У традиціях різних країн цей персонаж набуває таких рис, як наприклад, Капітан Фракасс (Теофіль Готьє). Повертаючись до Бланзака, наголосимо, що він також є антагоністом (хоч і мимоволі, як і Дормонт) основної ліричної лінії. Події вистав комедії масок та опер *buffa* і *farsa* однакові за фабулою: лірична лінія,

що поєднує всю виставу, батьки (або опікун і наречений в одній особі) закоханих, які перешкоджають шлюбові, та дзанні (слуги та служниці), що спритно допомагають подолати усі перешкоди на шляху до щастя закоханих.

В опері «Шовкова драбина» «головна роль за кадром» належить опікуну Джулії — Дормонту (тенор). Він обирає для своєї вихованки вигідну шлюбну партію — Бланзака (бас-*buffo*), який давно має репутацію бабія, але це не бентежить опікуна. Джулія (сопрано) таємно одружена з Дорвілем (тенор), який не знаходить прихильності у Дормонта, тому подружжя змушене приховувати свій шлюб. Дорвіль навідується до своєї дружини таємним шляхом — через вікно по шовковій драбинці. Остаточо заплутує усіх служник Джермано (бас-*buffo*), коли вирішує в усьому розібратись, але все влаштовується на краще.

Цікаво розподілені ролі дзанні — замість двох чоловіків ми бачимо чоловіка і жінку — Лючіллу та Джермано (Себастьян для англomовного тексту). Звичайно, Джермано є прообразом Арлекіна. Лючілла ж — прекрасна Коломбіна — персонаж, який живе власним життям, а у фіналі створює свою ліричну лінію. Головні герої не є достеменно типовими для дель арте: Джулія, наприклад, подекуди перебирає на себе функції дзанні, оскільки займає активну позицію у перебігу подій.

Голоси опери «Шовкова драбина» розподілені таким чином: сопрано та тенор виступають у ролі закоханих; кузина головної героїні, яка уособлює суперницю та компаньйонку одночасно, (зазвичай — мецо-сопрано) в цьому творі — сопрано; три інші чоловічі партії у версії композитора розподілені таким чином: два басы-*buffo* та тенор. Отже, опера має такий склад співаків: два сопрано, два тенори і два басы *buffo*. Але варто зауважити, що жіночі вокальні партії теситурно підходять для низьких жіночих голосів.

Музична складова опери напрочуд прозора. Привалює дводольний розмір, у вкрай напружених частинах відбувається зміни темпу та ритму. Зміна акцентів та розширення ритмової основи (поява тріолей) — характерна ознака музичних уривків ліричного змісту. В одному з варіантів *farsa* є арія, написана для Бланзака, яка вважається своєрідним антрактом, але в сучасних

постановках її майже не виконують. Твір складається з увертюри, інтродукції, центрального ансамблю, коди, розв'язки та фіналу — секстет у вигляді гімну закоханим серцям. Увертюра є вершиною оркестрової музичної спадщини Росії. Як вже згадувалось, її часто виконують як окремий твір.

Жанрові ознаки твору вимагають деякого уточнення. Подекуди в сучасних постановках «Шовкову драбину» презентують як *opera buffa*, але на клавірі написано «*farsa in un atto*». Красномовними є й репертуарні анонси театру «Сен Мозе», де опера вперше побачила світ. У різних дослідженнях можна знайти різні ознаки *buffa* і *farsa*. А. Молибога (2012) так визначає принципові характеристики *farsa*: кількість виконавців складає шість осіб; музична схема — інтродукція, центральний ансамбль та розв'язка; сюжетна організація центрована на нетиповій та абсурдній ситуації з перебільшеною виразністю та схильністю до особливо грубого комізму. Для «Шовкової драбини» неприйнятним є остання категорія. Склад виконавців дослідниця регламентує так: сопрано, тенор, три баси *buffo* та меццо, де варіант трьох басів може мати одного тенора та двох басів *buffo*. Меццо, подекуди, виконує роль компаньйонки, кузини чи суперниці головної героїні. Знакову роль у *farsa* відіграє одна особа — другорядний персонаж, який вирішує усі суперечності та виводить сюжет до щасливого фіналу (Молибога, 2012). М. Черкашина (1993) у своїй статті чітко дає зрозуміти, що ознаки *buffa* можуть виявлятися і в творах із шістьма персонажами, тому визначає їх як такі, що містять «... перебільшену виразність, схильність до характерного, грубуватого комізму в народному дусі...» (Черкашина, 1993, с. 5). За твердженням Г. та К. Каспер (2018) «...*opera buffa* має цілу низку термінів, до яких належать *farca comica* — комічний фарс; *farsa giocosa* — веселий фарс; *burletta* — жарт; *commedia* <....> тощо» (Каспер, 2018, с. 9). Але саме слово *farsa* походить від французького першоджерела «*farse*» — «начинка», «мішанина», іншими словами — «фарш» або жарт на межі з грубою витівкою. У театральному вимірі цей термін тісно пов'язаний з імпровізацією. Крім таких ототожнених міркувань *farsa* має і більш конкретне визначення: це комедія, яка спрямована на розвагу глядачів через ситуації,

вкрай перебільшені, екстравагантні і, отже, неймовірні. Однак, сюжетна складова «Шовкової драбини» позбавлена абсурду та неймовірності і за цією складовою більш тяжіє до *opera buffa*. Вона являє собою невелику за масштабом, веселу життєву історію. Дію рухають саме речитативи та мімічно-пластичні мізансцени, яскрава та жвава мелодика вокальних партій надає особистісних характеристик героям — це теж характерна складова *buffa*. Основною відмінністю *buffa* та *farsa* є кількість діючих осіб. Але, як вказано вище, ця складова постійно змінюється протягом усієї історії розвитку сатиричного оперного жанру. Отже, опера «Шовкова драбина» несе ознаки *farsa* в загальних рисах, однак її можна вважати оперою, що має також ознаки *buffa*: перебільшену музичну виразність, побутово-веселий, інтригуючий сюжет з несподіваними любовними колізіями.

Намір втілити «Шовкову драбину» став можливим, здебільшого, внаслідок великої пошукової роботи із відродження творчого здобутку Джоаккіно Россіні Альбертом Зеддо — видатним диригентом та музикознавцем (Беляковська, 2013). Його дослідницький шлях розпочався із з'ясування особливостей виконання вокальної жіночої партії в одному з оперних творів композитора. Щоб знайти відповіді, диригент підняв архівні зразки оригіналів музичних творів Джоаккіно Россіні та провів власне музикознавче дослідження. Виявилося, що вокальна партія яку він шукав, насправді створена не для сопрано, а для мецо-сопрано. Продовжуючи розглядати творчий здобуток композитора, А. Зеддо з'ясував, що музичний матеріал оригіналів у багатьох творах відрізнявся від запропонованого до сучасного виконання (жіночі партії «Шовкової драбини» написані у теситурі, зручній для низьких голосів). Разом з однодумцями, Джанфранко Маріотті та Клаудіо Аббадо, він став ініціатором відродження творчості композитора в її оригінальному звучанні. Таким чином, з 1980 року у місті Пезаро — батьківщині Маестро — започатковано фестиваль оперної творчості Джоаккіно Россіні.

Завдяки діяльності Зеддо опера «Шовкова драбина» отримала друге життя та нині існує у різних постановочних варіантах. Серед них є опери-

реконструкції:

- фільм-опера 1983 рік — диригент Марк Андре, режисер Філіппо Кривеллі;
- 1988 рік — оперна вистава в театрі Пердотті в місті Пезаро, диригент Габріель Ферро;
- 1990 рік — оперна вистава в театрі Штутгарта, диригент Жанлуїджі Гельметті;
- 2010 рік — оперна вистава в рамках фестивалю в Пезаро, диригент Клаудіо Скімоне, режисер-постановник Даміано Мічелетті.

Опери з елементами гротеску, зокрема: 2002 рік — Венеція, театр Малібран, диригент Роберто Різі Брінйолі, режисер-постановник Лука де Фуско.

Опери-постановки, в яких яскраво виражений синтез модерну, реставрації та режисерських варіацій:

- 2017 рік — на сцені Московського музичного театру «Гелікон-опера» у виконанні Ансамблю солістів «Прем'єра», диригент Ігор Дронов, режисер-постановник Ігор Ушаков;
- 2019 рік — в театрі «Астана-опера» Казахстан, диригент Абзал Мухітдінов, режисер-постановник Алла Сімонішвілі.

На особливу увагу заслуговує саме два постановочних варіанти. В «Астана-опера» на камерній сцені «Пікколо» втілено оперу «Шовкова драбина» у версії комедії масок, наділивши кожного героя рисами і костюмами персонажів дель арте від Доктора-Чуми, до Капітана Фракасса. Анонсуючи твір, постановочна група написала, що «Россіні родом з великого шовкового шляху», і ця метафора може вважатись головною доктриною опери. Свіжий та цікавий погляд режисера Алли Сімонішвілі, яку запросили з Італії для роботи над проєктом, вражає сміливістю перевтілень та яскравим рішенням костюмів і декорацій на камерній сцені. Усі декорації пересувні, їх зміна здійснюється масками-невидимками, яких бачить тільки глядач. Постановку на сцені «Гелікон-Опера» у виконанні Ансамблю солістів «Прем'єра» режисер розпочав у кращих традиціях Пітера Брука з його «пустим простором». Поступово, із

незначної кількості речей на камерній сцені з'являється кімната Джулії: вікно, килим-ліжко, вази-стіни, двері, які своєю умовністю розмикають ігровий простір. Використовується в основному центрична сценографія. Але кольорове оформлення дещо перебільшено акцентує пристрасть, в той самий час, коли основна думка опери не має такого акценту. Напочатку із звалених посеред сцени речей актори дістають маски, обираючи кожен свій образ — і знову бачимо посилення до комедії масок дель арте. Яскраві, чуттєві образи героїв, надзвичайно професійне акторське виконання у незвичних пластичних умовах на сцені додають оперній дії неймовірно реального відчуття перебування всередині подій. Ніби глядач стає свідком невеликого відрізка життя героїв та проживає усе разом з ними. Тут стають гармонійними вокальні партії, речитативи-*secco* набувають музично-пластичного змісту, вплетені у характер та пластику кожного героя вони оживляють оркестрову тканину.

За думкою І. Ветліциної, «...опера, приміряючи різні наряди, ... стає іншою за сутністю» (Ветліцина, 2014, с. 56), однак, постановки в режисерських інтерпретаціях мають бути яскравими за акторською подачею та цікавими за режисерським рішенням, гармоніюючи при цьому з музичним матеріалом. Бажано, щоб сучасна постановка містила деякі відхилення від оригіналу, але тільки заради розкриття основної думки автора та у тісній співпраці з глядацькою аудиторією. Акторсько-вокальна гра повинна бути творчим актом музично-пластичного перевтілення. Лише таке унікальне сполучення компонентів може викликати відчуття естетичної насолоди глядача.

Спираючись на проведений режисерський аналіз різних аспектів дослідження опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», автор статті за майбутню концепцію власного мистецького проєкту обирає наступне бачення: інтерпретація матиме нерозривний зв'язок з масками-образами комедії дель арте. Цей принцип покликаний урізноманітнити засоби втілення художньо-естетичного змісту опери в кращих традиціях сучасності.

Висновки.

1. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» належить до раннього

періоду творчості композитора, характеризується яскравою палітрою жанрово-музичних ознак. Вона створювалась паралельно із написанням музики для іншої опери. Як і в більшості творів композитора, у «Шовкової драбини» є однойменний попередник, у даному випадку — опера композитора П'єра Гаво, яка не має сучасних режисерських втілень.

2. Прообразами головних героїв опери «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні є персонажі комедії дель арте, які в свою чергу модифікуються з більш архаїчних виконавців стародавніх римських аттеланів. Герої-маски, які подекуди несуть синтетичні риси, знаходять свої прототипи в опері. У цьому прослідковується динаміка видозмінення основних героїв комедії дель арте в музичному театрі XIX століття.

3. На підставі розгляду жанрових ознак *opera buffa* і *opera farsa*, враховуючи особливості композиторського стилю, можна стверджувати, що опера «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні має ознаки обох жанрів одночасно.

4. Режисерські версії опери «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні серед безлічі варіантів залишають цікавими ті, що переосмислюють в собі героїв комедії дель арте.

5. Проєкт постановки «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні матиме деякі риси комедії масок дель арте в синтезі із сучасним креативним підходом до режисерського задуму.

Перспективи подальших розвідок... Подальше дослідження обраної проблеми полягатиме в експериментальному режисерському моделюванні оперної вистави «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні в контексті задуму власного мистецького проєкту.

Список використаної літератури і джерел

1. Антонюк, О., 2013. Соціокультурна динаміка українського соціуму в умовах глобалізації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(18), сс.73–82.
2. Ахмадин, А., 2013. *Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750 – 1938)*. Москва: Водолей.
3. Беляковская, Н., 2010. Возрождение оперного творчества Дж. Россини и вокальное амплуа колоратурное меццо-сопрано. *Київське музикознавство*, 35, сс.190–198.
4. Вейнсток, Г., 2003. *Джоаккино Россини. Принципи музики*. Перевод с английского

И. Э. Балод. Москва: Центрполиграф.

5. Ветлицына, И., 2014. Опера в контексте массовой культуры. *Обсерватория культуры*, 2, сс.55–56.

6. Ветлицына, И., 2017. Опера в зеркале развлечений. *Художественная культура*, 1(19), сс.75–84.

7. Ільченко, П., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.47–60.

8. Карпов, О., 2021. Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом. *Художественная культура*, 4, сс.95–110.

9. Каспер, Г. та Каспер, К., 2018. *Краткие либретто опер Россини (в изложении и с комментариями двух писателей)*. Санкт-Петербург: Композитор.

10. Молибога, А., 2012. Співвідношення драматичної дії та музичної як компонентів оперного синтезу (на прикладі трьох одноактних фарсів Дж. Россіні). *Київське музикознавство*, 44, сс.106–110.

11. Піранделло, Л., 1921. *Шість персонажів у пошуках автора*. Переклад з італійської М. Прокопович, [online]: Режим доступу: <https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi_Pirandello/Shist_personazhiv_u_poshukakh_avtora/> [дата звернення 02.07.2022].

12. Фраккаротти, А., 1990. *Россини*. Серия: Жизнь замечательных людей. Перевод с итальянского И. Г. Константиновой. Москва: Правда.

13. Черкашина, М., 1993. Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа. В кн.: М. Р. Черкашина, ред. *Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия*. Киев: Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, сс.5–10.

14. Шутько, С., 2021. Сучасна режисура – новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–217.

References

1. Antoniuk, O., 2013. Sotsiokulturna dynamika ukrainskoho sotsiumu v umovakh hlobalizatsii [Socio-cultural dynamics of Ukrainian society in the conditions of globalization]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(18), pp.73–82.

2. Akhmadin, A., 2013. *Traditsii komedii del' arte v russkoi literature (1750 – 1938)*. [Traditions of commedia dell'arte in russian literature (1750 – 1938)]. Moskva: Vodolei.

3. Belyakovskaya, N., 2010. Vozrozhdenie opernogo tvorchestva Dzh. Rossini i vokal'noe amplua koloraturnoe metstso-soprano [The revival of Rossini's opera work and the vocal role of the «coloratura mezzo-soprano»]. *Kiivs'ke muzikoznavstvo*, 35, pp.190–198.

4. Vetlitsyna, I., 2014. Opera v kontekste massovoi kul'tury [Opera in the context of mass culture]. *Observatoriya kul'tury*, 2, pp.55–56.

5. Vetlitsyna, I., 2017. Opera v zerkale razvlechenii [Opera in the mirror is entertaining]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, 1(19), pp.75–84.

6. Veinstok, G., 2003. *Dzhoakkino Rossini. Prints muzyki* [Gioacchino Rossini. Prince of music]. Translated from English by I. E. Balod. Moskva: Tsentrpoligraf.

7. Ilchenko, P., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryзму suchasnoi teatralnoi estetyky [The director's idea of an opera performance through the prism of modern theater aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.47–60.

8. Karpov, O., 2021. Esteticheskaya vysota proizvedeniya iskusstva i rynek: o khudozhestvennom kachestve podlinnom i mnimom [The aesthetic height of the work of art and the market: about in artistic quality, real and imaginary]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, 4, pp.95–110.

9. Kasper, G. and Kasper, K., 2018. *Kratkie libretto oper Rossini (v izlozhenii i s kommentariyami dvukh pisatelei)* [Brief librettos of Rossini's operas (presented and with comments by two writers)]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.

10. Molyboha, A., 2012. Spivvidnoshennia dramatychnoi dii ta muzychnoi yak komponentiv opernogo syntezy (na prykladi trokh jednoaktnykh farsiv Dzh. Rossini) [The ratio of dramatic action and musical action as components of operatic synthesis (on the example of three one-act farces by G.

Rossini]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 44, pp.106–110.

11. Pirandello, L., 1921. *Shist personazhiv u poshukakh avtora*. Translated from the Italian by M. Prokopovych, [online]: Available at: <https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi_Pirandello/Shist_personazhiv_u_poshukakh_avtora/> [accessed: 02 July 2022].

12. Frakkarolli, A., 1990. *Rossini* [Rossini]. Seriya: Zhizn' zamechatel'nykh lyudei. Translated from Italian by I. G. Konstantinovi. Moskva: Pravda.

13. Cherkashina, M., 1993. Rossini-komediograf i problemy evolyutsii ital'yanskoi opery-buffa. In: M. R. Cherkashina, ed. *Dzhoakkino Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya* [Rossini the comedigrapher and the problems of the evolution of the Italian opera-buffa]. Kiev: Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo, pp.5–10.

14. Shutko, S., 2021. Suchasna rezhysura – novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern directing is innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–217.

NATALIA SIMONOVA

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*Creative Postgraduate Student at the Department
of Opera Training and Musical Direction*

*P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)*

simajan2011@gmail.com

GIOACCHINO ROSSINI'S OPERA "SILK LADDER":

FROM THE AUTHOR TO THE DIRECTOR

*«Give me the dry cleaning bill —
and I'll put it to music»*

Gioacchino Rossini

Art is considered as one of the forms of social thinking, which depends on social, political and cultural processes of human existence. The author analyzed the dialogue of modern artistic traditions of the world, to which the Ukrainian theatrical space was also invited. It has been proven that at the turn of the 21st century, such a dialogue turns into a "polylogue". The "polylogue" is characterized from the standpoint of the "immersion" of art in general and music, in particular, into the global digitalization of the world with an increase in information flows and the emergence of "clip thinking" in the modern viewer. The following criteria for evaluating the results of artistic creativity are proposed, such as: advertising and performance component; space-time component; material component in the equivalent of decoration, art technologies, the price of a seat — content for viewing. It was determined by the search for the work for its own directorial embodiment, which became decisive in the appeal to the musical work of Gioacchino Rossini. His one-act farce "Silken Ladder" was selected. The work of the composer is studied. The prerequisites for the creation of the opera, some features of the author's style of the artist during the period of its writing are revealed, which determined the universality of this example for interpretations in today's conditions. The kinship of the figurative sphere of the one-act comic opera with the main characters of the Italian street comedy dell'arte has been rethought. The integrity of the ideological and artistic content of the opera is highlighted and its musical and structural component, which corresponds to the features of Rossini's comedy-opera genre, is emphasized. An analysis of the most interesting directorial incarnations of Gioacchino Rossini's opera "Silken Ladder" was carried out. Typologies of her directorial interpretations are classified. The original concept of staging Gioacchino Rossini's opera "The Silken Ladder" is proposed, which is reflected in the synthesis of updated scenography principles and the figurative component of commedia dell'arte.

Keywords: Gioacchino Rossini, opera "Silken Ladder", commedia dell'arte, opera-buffa,

opera-farsa, director's interpretive versions, means of artistic expression, artistic and aesthetic value of the work.

Стаття надійшла до редакції 07.09.2022 року.

ТАМАРА ФОРСЮК

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

(Київ, Україна)

bakhtidzetamriko@gmail.com

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БУФОННОГО СТИЛЮ ОПЕРИ «СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК» ДЖОАККІНО РОССІНІ У РЕЖИСЕРСЬКОМУ ЗАДУМІ ПРОЄКТУ

Розглянуто перспективи звернення до оперно-комедійного жанру в часи великих соціально-політичних катаклізмів. Окреслено актуальність розвідки та проаналізовано джерельну базу. Визначено основні складові задуму вистави крізь призму режисерського бачення авторки творчого мистецького проєкту. Виявлено відмінності між декораційним та дієво-сценографічним вирішенням вистави. Окреслено небезпечність надмірного захоплення постановників новітніми арт-технологіями, з'ясовано їх вплив на класичну оперу. Виявлено режисерську концепцію та режисерські підходи при створенні мистецького проєкту творчого аспіранта за оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник». Обґрунтовано основоположні складові режисерського задуму вистави: її сценографічне вирішення, мізансценічний малюнок, режисерську характеристику дійових осіб та надзавдання. Переосмислено означені елементи крізь особистість режисера-постановника, що сприяє мотивації творчого та виробничого колективів театру, аби вистава зайняла гідне місце в його репертуарі. З'ясовано, що на відміну від декораційного оформлення вистави сценографія завжди є динамічною, сповненою дії, а сценограф разом із режисером творять ідейно-смісловий пласт видовища. Доведено, що візуалізація сучасної оперної постановки здійснюється за рахунок «тут і зараз» представленого суб'єкта культури і контенту матеріальної та віртуальної дійсності, яка постійно змінюється. Описано динаміку зміни оперних сцен у процесі перетворення їх на «екрані», що відображає не події сюжету опери, а репрезентує фрагменти сучасної дійсності, які не мають нічого спільного з класичним проєктом мистецтва. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок обраної проблеми та переосмислення класичних оперних шедеврів, таких як «Севільський цирульник» Дж. Россіні за рахунок збагачення та оновлення режисерських підходів при конструюванні цілісної та самобутньої вистави.

Ключові слова: *музична режисура, творчий мистецький проєкт, режисерське конструювання, сценографія, опера Дж. Россіні «Севільський цирульник».*

Постановка проблеми... Музичний театр, балетна та оперна вистави — доволі неочікувана сфера для розгляду її як авансцени дії інноваційних процесів. Проте театр — це одна з найбільш «чутливих» до суспільно-політичної ситуації мистецьких інституцій, що характеризується емоційною реакцією на соціальні потрясіння, тому, безумовно, потребує осмислення

суспільно-історичного контексту її екзистенції. Мабуть, це єдиний вид мистецтва, «еквівалентний» сучасності, бо театральна постановка існує в кожен конкретний, «справжній» момент часу, на відміну, наприклад, від літературного чи музичного мистецтва, коли суб'єкт творчості може відрефлексувати сучасність і покласти «в стіл» у надії, що пізніше його твір буде прочитано чи виконано. За доби великих потрясінь українському народу необхідний сміх, який у всі часи працював як виявлення парадоксу, як певний «ефект очуження» і як засіб позбавлення від нудьги, монотонності буднів, втоми. Зараз же він переймає на себе ще одну вкрай важливу функцію — захисту від страху. Театральний режисер Станіслав Жирков в інтерв'ю Ірині Славінській, слушно зауважив, що «Зараз не на часі жахиття. Вистава – це не випуск новин, а діалог. <...> Люди хочуть відволіктися та бодай на мить не замислюватися про свій будинок, який згорів, про свого друга, який загинув» (Жирков, 2022, с. 11).

«Севільський цирульник» Дж. Россіні здатен задовольнити запит української аудиторії на культурний продукт, який би не нагадував про жахи буття, а натомість змушував відчувати, що яскраве, бурхливе та безхмарне життя можливе та обов'язково повернеться в усьому своєму розмаїтті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Світоглядно-естетичну модель порубіжжя XIX–XX століття з одночасною акцентуацією її окремого — театального сегменту досліджувала М. Гринишина (2013). Аналіз аспектів забезпечення цілісності оперної вистави провела Ю. Ніколаєвська (2010). О. Клековкін (2016) та О. Ковальчук (2019, 2021) висвітлили основні процеси пошуку сценографічної пластики на прикладах діяльності провідних театральних художників Д. Боровського та Д. Лідера, проаналізували вплив режисерсько-сценографічних експериментів початку XX ст. і театального конструктивізму 1920-х років на розвиток пластичної режисури. Особливості музичної драматургії та тенденції режисерських пошуків сьогодення на матеріалі опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні досліджували А. Єфіменко (2015), Г. Тітова (2021) та М. Черкашина-Губаренко (2011). М. Нестьєва (2013) та С. Шутько (2021), розглядаючи сучасні режисерські

експерименти у трактуванні класичних опер, застерігали від їх вульгаризованих інтерпретацій, дискредитації композиторського задуму. Аналіз структурних елементів оперної вистави, характеристика складових режисерського задуму знайшли своє відображення в публікаціях О. Клековкіна (2012) та М. Черкашиної-Губаренко (2009).

Аналітичним підґрунтям стала попередня стаття авторки дослідження (Форсюк, 2021) в якій розглянуто феномен популярності опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» в умовах глобальної комунікації культур різних країн світу, пошуку їхнього діалогу задля взаємодії.

Мета дослідження — виявлення режисерської концепції та режисерських підходів до створення мистецького проєкту творчого аспіранта за оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник».

Завдання дослідження:

- 1) проаналізувати базові складові задуму вистави крізь призму режисерського бачення авторки творчого мистецького проєкту;
- 2) виявити відмінності між декораційним та дієво-сценографічним вирішенням вистави;
- 3) окреслити небезпечність надмірного захоплення постановників новітніми арт-технологіями зі з'ясуванням їх впливу на класичну оперу.

Виклад основного матеріалу дослідження... Театрознавець О. Клековкін зазначав, що «Задум режисерський — це образне уявлення режисера про зміст і форму майбутньої вистави» (Клековкін, 2012, с. 234). Задум є осередком, рушійною силою та метою діяльності цілого колективу, він визначає собою процес створення вистави та її сценічне буття. Зупинимось на основних елементах режисерського задуму, серед яких є: сценографічне вирішення вистави, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика дійових осіб та надзавдання вистави.

Велет сценографічного мистецтва України Д. Лідер визначав поняття «сценографія» таким чином: «Сценографія — особистісна, дійова розвідка в навколишні проблеми буття, це вживання в проблемні категорії буття на рівні

космосу та побуту одночасно. Це спосіб композиційного мислення, властивий розумній істоті. Спосіб освоєння та перебудови світу. <...> Багато хто зараз захоплюється декорацією, — модно. Але забувають, що це інший рід мистецтва — ілюстративний, необразний. І розрізняють сценографію і декорацію залежно від турбот суспільства. Якщо суспільство не стурбоване, на перший план виходить усе фальшиве, барочне, солодке, парадне, проблеми ж загнані всередину — тоді виникає декорація. Коли існує проблема зрушення, протесту, соціальних категорій, народжується сценографія. <...> Сценографія — це сама сутність дії. Навіть порожній простір сцени — вже сценографія» (Клековкін, 2012, сс. 12-13). У 1960-ті роки поруч з автором-режисером виникла постать співавтора-художника, місце декоратора зайняв сценограф. Він пропонував конспект спектаклю, його метафору, смислові ходи тощо. Поступово до голосів сценографів як співавторів додавалися голоси як художників по костюмам та світла, так і хореографа. Театр стає більшою мірою співавторським, багатоголосим. І режисер — вже не одноосібний автор вистави, а модератор та організатор цієї композиції.

За задумом авторки дослідження сценографічне вирішення власного творчого мистецького проєкту за оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник» буде наступним. У першу чергу простір повинен трансформуватися настільки ж легко, наскільки сприймається музика Дж. Россіні. Увесь сценічний простір — це місце, в якому існує штучно створений «культ особистості», все тут говорить про постійну присутність Доктора Бартоло. Це простір, в якому є локації де можна безперешкодно сховатися та неочікувано вигулькнути. У першій дії місяць у повні над площею перед будинком Бартоло з'являється так, наче відкриваються повіки, фонтан зі скульптурою Бартоло посередині, один із кущів біля будинку в формі ока, вивіска з іменем власника будинку над вхідними дверима також з очима. Друга картина першої дії — скульптура з фонтану перенесена в кімнату, де висять картини з його зображенням; у фіналі другої дії повний місяць поступається молодому, стара статуя зруйнована, простір трансформується знову в площу, на якій тепер увіковічений не стариган

Бартоло, а кохання двох молодих і винахідливих людей.

Другий елемент режисерського задуму — мізансценування — вирішуватиметься наступним чином. Комедія як жанр диктує подальші умови сценічного існування:

- налаштування глядача на «жарт», висміювання соціально неприйнятних явищ (бажання Бартоло присилувати Розіну вийти за нього заміж, його жага до швидкого збагачення — спадок Розіни, «теорія наклепів» Базіліо);

- оскільки комедія *buffa* — це «роздування» недоліків людської природи, на перший план виходить фізична, себто зовнішня дія, що обумовлює певну історико-побутову достовірність;

- барвистість, поліхромність, деталізація;

- епізодичне руйнування четвертої стіни («випуклі» апарти, активна взаємодія з залом);

- перевага елементів зовнішньої акторської техніки, гіперболізація рис характеру, акценти у зовнішності, в пріоритеті емоційно-вольова сфера;

- речитативи — стрімкі; гостра, максимально наближена до діалогічності характерність;

- динамічність, рухливість та образна умовність, деякою мірою парадоксальність пластичного рисунка.

Мізансценічний малюнок найчастіше зазнаватиме змін, підкреслюючи межі музичної форми, або ж буде виділяти її значущі моменти. Буде здійснена робота з різними пластичними та ритмічними малюнками. Загальна ритмічна структура вистави зароджуватиметься в точці перетину музичного ритму, ритму руху та ритму повторюваних візуальних образів. Одним із елементів мізансценування стане розгойдування навколо вісі симетрії, яке виникатиме найчастіше в стреттах музичних номерів — але, окрім ідеї ілюстрування повторюваних Дж. Россіні коротких мотивів і *crescendi*, це буде пов'язано з соціальними правилами та механікою влади (це будуть танці містян в увертюрі, інтродукції та «розсудливий» рух солдатів у фіналах I та II дії).

За режисерським задумом авторки розвідки «Севільський цирульник» —

це абсолютно реальний світ, в якому на кожному кроці трапляються неочікувані пригоди. Життя йде згідно з законами логіки та «психології». Персонажі — життєподібні та прості, звичайні люди, відмінною рисою яких є те, що вони вірять абсолютно всьому. У «Севільському цирульнику» поєднані життєва правда, щирість почуттів, злободенність, витонченість та поетичність, гіпертрофованість почуттів та пристрастей, які шаленою віхолою змінюють одне одного. Персонажі ніколи не зневірюються — на них чекають нові надії та перспективи, в гонитву за якими вони стрімголов і кидаються. Отже, характеристики дійових осіб авторкою дослідження висвітлені наступним чином: Фігаро (баритон) — належить до числа тих небагатьох образів світової драматургії, які одним своїм ім'ям уособлюють жанр. З'явившись на світ через два з гаком тисячоліття після виникнення комедії, Фігаро сам став символом комедійного жанру. У ньому присутня вируюча дотепність, винахідливість, уміння «плести» комедійну інтригу, заплутуючи її, а потім розплутуючи. Фігаро з'являється як традиційний персонаж комедії, покликаний влаштувати щастя закоханих, здолати тих, хто влаштовує проти них інтриги. Фігаро передає любовні записки графа Альмавіви Розіні, дурить опікуна доктора Бартоло, нейтралізує Дона Базиліо і, врешті-решт, вчасно приводить нотаріуса, який заключає шлюбний контракт. Майстер на всі руки (цирульник, аптекар, хірург) Фігаро впевнено веде комедійну інтригу й у фіналі досягає своєї мети. Герой встигає тут і там, він раз за разом своїми діями доводить, що доля особистості визначається не тягарем обставин, які заважають її повноцінному щасливому існуванню, але й силою спротиву кепським обставинам. Фігаро наділений неповторною винахідливістю, гумором та повсякчасним оптимізмом. Йому ніколи не зраджує твереза оцінка обставин та подій, яка разом із дотепністю та бездоганним умінням розуміти людську природу стають запорукою цілковитого успіху. На думку авторки статті, Фігаро має демонстративний тип особистості — ділова людина, яка завжди обирає вигоду та перспективу. Сутність конфлікту полягає в тому, що Доктор Бартоло (як і Дон Базиліо) та Фігаро — представники двох взаємовиключних

психологічних типів, саме тому вони терпіти не можуть один одного. І справа зовсім не в тому, що Фігаро оволодівають дружні почуття до Графа Альмавіви. Безпосередній конфлікт між ними принципово неможливий, оскільки зіткнення передбачає хоча би спробу до порозуміння. Проте Фігаро й Бартоло просто немає про що говорити — їм залишається тільки опосередковано впливати один на одного.

Граф Альмавіва — це ліричний персонаж, юний та палкий закоханий, а не розпусний феодал, як у комедії Бомарше. Основою його характеристики є лірична кантилена, прикрашена віртуозними фіоритурами, типовими для стилю *belcanto*. Такими, в першу чергу, є обидві «серенади», які Альмавіва виконує в першій картині під вікнами Розіни: каватина «*Ecco ridente in cielo*» (перша портретна характеристика цього персонажа) та канцона «*Se il mio nome saper voi bramate*». Їхня музична мова подібна до ліричних італійських пісень: пластичні інтонації, куплетна форма. Далі саме з Альмавівою пов'язані типові для жанру *buffa* сцени «переодягань». Він з'являється то в подібі п'яного солдата, то бакалавра — вчителя співів, то в своїй справжній подібі багатого аристократа. Для кожного з цих перевтілень Россіні знаходить свій яскравий і виразний штрих. Так, Альмавіву-солдата характеризує комедійно-войовничий марш. Альмавіва-молодий священник набридливо чіпляється до Бартоло, на різні лади повторюючи короткі псалмодійні репліки. Альмавіва-вельможа має чудову віртуозну арію. Альмавіва — марнотратник, який без жалю платить музикантам, Фігаро, Дону Базилю.

Розіна (меццо-сопрано) — сирота, вона грайлива й пустотлива вихованка ретрограда та старого сластолюбця доктора Бартоло, який мріє на ній одружитися. Рішуча, здатна постояти за себе, вдаючись до хитрощів, непогано розбирається в чоловічій психології. Вона слухняна, але до тих пір, поки її не зачепити. Героїня — дівчина, яка бореться за своє щастя. Россіні підкреслив нову функцію головного жіночого образу, віддавши партію Розіни колоратурному меццо-сопрано. Розіна вродлива, життєрадісна попри те, що вона замкнена «в чотирьох стінах» своїм опікуном. І нехай начуваються всі, хто її

розгніває.

Доктор Бартоло (баритон) — ретроград, мракобіс, навіть не намагається приховати своє неприйняття нового часу. Але він — зовсім не дурний суперник, ще й доволі проникливий психолог, тож із легкістю викриває усі витівки Розіни, Фігаро та Альмавіви. Ефект комедійної інтриги досягається суб'єктами дії за допомогою гри між «хибним і дійсним». У «Севільському цирульнику» доктор Бартоло переконаний, що керує тим, що відбувається, хоча все під контролем Фігаро. Зрештою, заходи доктора виявляються марними. Це абсолютно достовірний персонаж: завдяки кмітливості Бартоло не втрачає гідності, навіть коли його спіткала невдача.

Дон Базиліо (бас) — його знаменита тирада про наклепи та поговір ніби відтворює поведінку всіх нечесних можновладців. Це нахабний шахрай, який служить тільки тим, хто більше заплатить.

Берта (меццо-сопрано) — служниця доктора Бартоло, яка впевнена, що життя призначене тільки для того, аби жалітися на свою старість, позбавлену палкості кохання. Вона зневажає Розіну, до того ж закохана в Бартоло.

Фіорелло (баритон) — слуга графа Альмавіви, який його розчарував і послугами якого той знехтував.

Амброджіо — слуга Дона Бартоло, старий та лінивий, робить усе, аби нічого не робити, позіхає та постійно засинає.

Надзавдання — «<...> у системі Станіславського — одна з форм вияву дидактичної функції театру: попередньо визначено мету, заради якої створюється твір, те, заради чого драматург або режисер прагне впровадити свою ідею у свідомість глядача. <...> Надзавдання прийнятне для театральних систем, у яких мета і мотиви людської поведінки видаються доступними логічному аналізу; на основі цього припущення будуються моделі поведінки персонажів у психологічному театрі» (Клековкін, 2012, сс. 364-365). Авторка дослідження прагне ствердити в серцях та свідомості глядача думку про те, що прагматичний, цинічний та ретроградний світ, який протистоїть усім добрим проявам особистості, заохочує підлих, дріб'язкових людей, можна перемогти (чи

спробувати врятувати) тільки гострим розумом, взаємоповагою, взаємодопомогою та справжнім коханням.

Авторка дослідження як режисерка вистави обачливо використовуватиме новітні мультимедійні та арт-технології, оскільки є певний ризик знівелювати демаркаційні лінії. Вони зберігають структуру опери, передусім, як музично-драматичного жанру. Опера не повинна перетворюватися на медійний атракціон, створений з широкого спектру фрагментованих, часто-густо непов'язаних між собою візуальних образів із репрезентацією кліпової культури сучасного медіапростору, втрачаючи чарівливість витвору мистецтва.

Звісно, нині в культурі відбуваються фундаментальні зміни, внаслідок переосмислення класичних культурних констант трансформуються художні практики мистецтва, а разом із ними і опера, набуваючи актуальних рис оточуючої її сучасності. Важливим є питання та відповідь на нього: що повинно видозмінитися в структурі оперної постановки, щоб підтримувати свою актуальність і подієвість у рамках сучасної культурної дійсності? Тим не менш, питання про актуальність зовсім не таке просте. Ми послуговуємося поняттям «актуальність», маючи на увазі під ним лише «злободенність», вимагаючи від театру негайного відгуку на події сьогодення. Однак театр знаходиться в епіцентрі грандіозного зсуву всієї західної культури і процес тільки розгортається.

Видовищність виходить на перший план, починає домінувати над словом, музикою. Людина знаходиться під впливом величезних обсягів інформації, які засвоїти за допомогою слова вже не видається можливим. У ХХ столітті розквітли комікси, де виклад змісту відбувається за допомогою картинок. У масовому мистецтві активно розвивався кліп з його пріоритетом видовищного. У сучасних комп'ютерних технологіях особливе місце стало надаватися дизайну. Дизайн — це не краса, а спосіб звести гігантський обсяг інформації в інтуїтивно зрозумілий інтерфейс. За простою комп'ютерною піктограмою був прихований цілий світ інформації: земна куля — Інтернет, конверт — електронний зв'язок з усім світом, лаконічна *F* — соціальна мережа.

У побуті поява нової техніки супроводжувалася нескінченними інструкціями, які прочитати було просто неможливо. Для зручності користувачів інструкції перекладалися в картинки. Тобто процес візуалізації ставав загальним: і в мистецтві, і в науці, і в техніці, і в побуті.

Вочевидь, опера повинна відповідати очікуванням і запитам публіки не лише «безсмертними» та універсальними для будь-якої епохи сюжетами, а й відповідними часу способами репрезентації цих сюжетів. Саме трансформації візуальної частини оперних постановок виявляються тією структурною складовою класичної опери, яка піддається найбільш частим та суттєвим видозмінам. Фундаментальні зміни аудіальної частини опери, як правило, не відбуваються. Йдеться швидше про уточнення в авторській партитурі й супутніх будь-якій класичній опері редакцій, які змінюють структуру опери. Незначні зміни складу музичних інструментів і кількості музикантів в оркестрі, висотних та тембрових характеристик голосів співаків тієї чи іншої партії не привносять будь-яких фундаментальних змін у сюжетну частину побудови твору. Інакше кажучи, переосмислення класичної опери можна спостерігати, перш за все, в рамках візуалізації постановки, способів її подальшої репрезентації та інтегрування в сучасну культурну реальність.

Основні зміни класичної опери відбуваються в рамках самої постановки, отже, і в репрезентації візуального образного ряду. У такому випадку виникає питання не лише про роль візуальної, але й про зміну аудіальної складових оперної вистави. Отже, можна стверджувати, що в сучасній культурній дійсності раніше фундаментальна та смислотворча роль аудіальної складової в рамках оперної вистави відходить на другий план, поступаючись місцем візуальному образному ряду.

Висновки.

1. Основоположними складовими режисерського задуму вистави є: сценографічне її вирішення, мізансценічний малюнок, режисерська характеристика дійових осіб та надзавдання вистави. Ці елементи, пройшовши крізь особистість режисера, повинні захопити творчий та виробничий

колективи театру, аби вистава зайняла гідне місце в його репертуарі.

2. Сценографія, як філософська пластика сценічного простору, на відміну від декораційного оформлення вистави, завжди є динамічною, сповненою дії. Сценограф разом із режисером творять ідейно-смысловий пласт видовища.

3. Візуалізація сучасної оперної постановки здійснюється за рахунок «тут і зараз» представленого суб'єкта культури і контенту матеріальної та віртуальної дійсності, що постійно змінюється, що надає підстави стверджувати: оперна сцена перетворюється на «екран» з відображенням не події сюжету опери, а репрезентації фрагментів сучасної дійсності, які не мають нічого спільного з класичним проєктом мистецтва.

Перспективи подальших розвідок... Нинішній щабель розвитку театру та культури вимагають від творців мистецьких проєктів переосмислення класичних оперних шедеврів, таких як «Севільський цирульник» Дж. Россіні, збагачення та оновлення режисерських підходів при конструюванні цілісної та самобутньої вистави.

Список використаної літератури і джерел

1. Гринишина, М., 2013. *Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс*. Київ: Фенікс.
2. Єфименко, А., 2015. «Музейна» та «режисерська» опера: два погляди на Россіні («Севільський цирульник» і «Гільом Тель» у Мюнхені). *Українська музика: Національний часопис*, 1–2(15–16), сс.228–237.
3. Клековкін, О., 2012. *THEATRICA: Лексикон*. Київ: Фенікс.
4. Клековкін, О., 2016. *Данило Лідер: Людина та її простір. Διάλογος : Вибрані місця з листів, розмов і записників*. Київ: Арт Економі.
5. Ковальчук, О. В., 2021. *Художник театру Анатолій Петрицький: практика та експеримент в українській сценографії XX століття*. Одеса: Гельветика.
6. Ковальчук, О. В., 2019. *Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії*. Київ: Фенікс.
7. Нестьєва, М. І., 2013. На противагу свавілля «режисерського театру». Аспекти історичного музикознавства. У кн. *VI: Музика і театр в історичному часі та просторі*. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, сс.272–289.
8. Ніколаєвська, Ю. В., 2010. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці М. Ентіна та В. Птушкіна). *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.96–100.
9. Славінська, І., 2022. Роздуми С. Жиркова. *Локальна історія*, сс.4–11.
10. Тітова, Г., 2021. Опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у вітчизняних парадигмах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.217–232.
11. Форсюк, Т. О., 2021. Опера Дж. Россіні «Севільський цирульник» крізь призму

режисерського аналізу творчого мистецького проєкту. *Українське музикознавство*, 47, сс.38–47.

12. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2011. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені; від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(12), сс.13–18.

13. Шутько, С. М., 2021. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

References

1. Hrynyshyna, M., 2013. *Teatralna kultura rubezhu XIX–XX stolit: Realizm. Dyskurs* [Theater culture at the turn of the 19th–20th centuries: Realism. Discourse]. Kyiv: Feniks.

2. Yefymenko, A., 2015. “Muzeina” ta “rezhyserska” opera: dva pohliady na Rossini («Sevilskyi tsyrulnyk» i «Hilom Tel» u Miunkheni) ["Museum" and "director's" opera: two views on Rossini ("The Barber of Seville" and "Guillaume Tell" in Munich)]. *Ukrainska muzyka: Natsionalnyi chasopys*, 1–2(15–16), pp.228–237.

3. Klekovkin, O., 2012. *THEATRICA: Leksykon* [THEATRICA: Lexicon]. Kyiv: Feniks.

4. Klekovkin, O., 2016. *Danylo Lider: Liudyna ta yii prostir. Διάλογος: Vybrani mistisia z lystiv, rozmov i zapysnykiv* [Danylo Leader: Man and His Space. Διάλογος: Selected passages from letters, conversations and notebooks]. Kyiv: Art Ekonomi.

5. Kovalchuk, O. V., 2021. *Khudozhnyk teatru Anatolii Petrytskyi: praktyka ta eksperyment v ukrainskii stsenohrafi XX stolittia* [Theater artist Anatoly Petrytskyi: practice and experiment in Ukrainian scenography of the 20th century]. Odesa: Helvetyka.

6. Kovalchuk, O. V., 2019. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia: kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century: Kyiv realities]. Kyiv: Feniks.

7. Nestieva, M. I., 2013. Na protyvahu svavillia «rezhyserskoho teatru». Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. In: *VI: Muzyka i teatr v istorychnomu chasi ta prostori* [VI: Music and theater in historical time and space]. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, pp.272–289

8. Nikolaievska, Yu. V., 2010. U poshukakh tsilisnosti muzychnoho spektakliu (z istorii tvorchoi spivpratsi M. Entina ta V. Ptushkina) [In search of the integrity of a musical performance (from the history of the creative collaboration of M. Entin and V. Ptushkin)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.96–100.

9. Slavinska, I., 2022. Rozdumy S. Zhyrkova [Reflection of S. Zhyrkov]. *Lokalna istoriia*, pp.4–11.

10. Titova, H., 2021. Opera «Sevilskyi tsyrulnyk» Dzhoakkino Rossini u vitchyznianskykh paradyhmakh [Gioacchino Rossini's opera "The Barber of Seville" in domestic paradigms]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.217–232.

11. Forsiuk, T. O., 2021. Opera Dzh. Rossini «Sevilskyi tsyrulnyk» kriz pryzmu rezhyserskoho analizu tvorchoho mystetskoho proiektu [Opera by G. Rossini “Il Barbiere di Siviglia” through the prism of director’s analysis of a creative artistic project]. *Ukrainske muзикознавство*, 47, pp.38–47.

12. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2011. Opernyi svit Dzhoakkino Rossini na suchasni stseni; vid serioznoho do komichnoho. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.13–18.

13. Shutko, S. M., 2021. Suchasna muzychna rezhyura — novatorstvo chy avantiuryzm? [Modern music directing — innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–216.

TAMARA FORSYUK

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

*Creative Postgraduate Student at the Department of
Opera Training and Music Direction*

**RECONCEPTION OF THE BUFFON STYLE
IN GIOACCHINO ROSSINI'S OPERA "BARBER OF SEVILLE"
IN THE DIRECTOR'S DESIGN OF THE PROJECT**

The prospects of turning to the opera-comedy genre in times of great socio-political cataclysms are considered. The relevance of research is outlined and the source base is analyzed. The main components of the play's design through the prism of the director's vision of the author of the creative art project are defined. The differences between the decorative and effective scenographic solution of the performance were revealed. The danger of the directors' excessive fascination with the latest art technologies is outlined, and their influence on classical opera is clarified. The director's concept and director's approaches in creating an artistic project of a creative graduate student based on J. Rossini's opera "The Barber of Seville" were revealed. The basic components of the director's idea of the play are substantiated: its scenographic solution, mise-en-scène drawing, director's characterization of actors and supertasks. The defined elements are reinterpreted through the personality of the director-producer, which contributes to the motivation of the theater's creative and production teams, so that the play takes a worthy place in its repertoire. It was found that, in contrast to the decorative design of the performance, scenography is always dynamic, full of action, and the scenographer together with the director create the ideological and semantic layer of the spectacle. It is proven that the visualization of a modern opera production is carried out at the expense of the "here and now" presented cultural subject and the content of material and virtual reality, which is constantly changing. The dynamics of changing opera scenes in the process of transforming them into a "screen" is described, which does not reflect the events of the opera's plot, but represents fragments of modern reality that have nothing to do with the classical art project. Prospects for further scientific exploration of the chosen problem and reinterpretation of classical opera masterpieces, such as "The Barber of Seville" by G. Rossini due to the enrichment and renewal of directorial approaches in the construction of a complete and original performance, are predicted.

Keywords: musical direction, creative art project, director's design, scenography, G. Rossini's opera "The Barber of Seville".

Стаття надійшла до редакції 14.06.2022 року.