

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

2023 № 1 (58)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2023

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2023 № 1 (58)

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).
- Бабушка Л. Д.**, доктор культурології, в.о. професора (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.
- Бровко М. М.**, доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Касьянова О. В.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, 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.
- Миленька Г. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.
- Мимрик М. Р.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Сапенко Р.**, доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Ґура, Польща.
- 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.
- Фліцінська-Панфіл Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.
- Холодинська С. М.**, доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.
- Шонінг К.**, мистецтвознавець, професор (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.
- Шуміліна О. А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 7 від 28 березня 2023 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, 2023

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

2023 No. 1 (58)

Founded in October 2008

Kyiv — 2023

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2023. No. 1 (58)

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:** cancelariya@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-in-Chief).
- Babuchka L. D.**, Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).
- 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.
- Brovko M. M.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Kasyanova O. V.**, Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Kholodinska S. M.**, Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, 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.
- Mylenka G. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).
- Mymryk M. R.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Sapenko R.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).
- Schöning K.**, Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.
- Shumilina O. A.**, Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.
- 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.

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

(protocol number 7 from the 23 of March 2023).

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, 2023

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ	7
<i>Віктор Бондарчук. Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: стратегічний вимір</i>	7
<i>Людмила Троєльнікова. «Простір літератури» Моріса Бланшо в контексті культурологічного осягнення художнього простору</i>	25
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО	43
<i>Дмитро Юник, Тетяна Юник. Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності</i>	43
<i>Галина Булибенко. Органні транскрипції: проблеми формоутворення у процесі концертно-сценічної інтерпретації</i>	67
<i>Тетяна Петришина. Тенденції сольного вокального виконавства в українських духовних концертах доби класицизму</i>	82
<i>Ян І. Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності</i>	96
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО	112
<i>Олена Касьянова. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі</i>	112
<i>Сергій Голубничий. Специфічність підходів диригента у нетипових умовах утілення оперних вистав</i>	129
<i>Павло Рєпін. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення</i>	141

C O N T E N T S

CULTUROLOGY	7
<i>Viktor Bondarchuk. Unesco Department "Music, Education, Science — for Peace" at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: The Strategic Dimension</i>	7
<i>Lyudmyla Troelnikova. "The Space of Literature" by Maurice Blanchot in Cultural Comprehension Context of Art Space</i>	25
ART STUDIES. MUSICAL ART	43
<i>Dmytro Yunuk, Tetiana Yunuk. Preparation of The Concert Program as A Determinant of Musicians-Interpreters' Performance Reliability in Stage Activity</i>	43
<i>Galina Bulibenko. Organ Transcriptions: Problems of its Creation in the Process of Concert and Stage Interpretation</i>	67
<i>Tetiana Petryshyna. Trends of Solo Vocal Performance in the Ukrainian Spiritual Concerts of the Classicism Era</i>	82
<i>Yan I. Psychological Readiness of Pianist for Concert and Stage Activity as a Basis of His Performing Stability</i>	96
ART STUDIES. SCENIC ART	112
<i>Olena Kasyanova. Polyfunctionality of Dance Scenes in Opera Performance</i>	112
<i>Serhiy Golubnychy. Specificity of Conductor's Approaches In Untypical Conditions of Implementation of Opera Performances</i>	129
<i>Pavlo Repin. Richard Strauss's Opera "Salome" in Search of a New Directorial Reinterpretation</i>	141

ВІКТОР БОНДАРЧУК

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

доктор мистецтвознавства, професор,

проректор з навчальної роботи

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

art2603@ukr.net

КАФЕДРА ЮНЕСКО «МУЗИКА, ОСВІТА, НАУКА — ЗАРАДИ МИРУ»

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ

ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: СТРАТЕГІЧНИЙ ВИМІР

Розглянуто перспективні напрями діяльності кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Проаналізовано стратегічні виміри результативності діяльності означеної кафедри. Описано складні та агресивні процеси сьогодення, в яких відбувається українське націє- та державотворення, а також активно стверджується сучасна рефлексивна культура як феномен, що передбачає вихід за межі можливого і неможливого, дозволеного і недозволеного, реального і уявного. Визначено межі сталих і канонізованих стереотипів та принципів, що формували свідомість нації упродовж всієї історії України, кристалізуючи світоглядну модель, в якій губиться основа української ідентифікації, ментальної сутності, правової визначеності та етнічної приналежності. З'ясовано «вагу» поняття «поворот» як форми і можливості повернення до нових принципів у встановленні сутності процесів та явищ, стаючи важливим поштовхом до генерування ідеї змін та оновлень України, її культуро-збереження, сприйняття у Європі та визнання у світі. Висвітлено сутність поняття «оновлення» як інструментарію досягнення зміни всієї гуманітарної системи України з чітко визначеною метою, цілями, завданнями та прогнозованими результатами. Доведено, що Національна музична академія України імені П.І.Чайковського є абсолютним суб'єктом мистецької ініціативи держави, традиції якої формують нові критерії якості освіти сучасності, стаючи місцем свободи думки, наукового пошуку, інтелектуальних змагань та новітніх методів управління, центром творення нового якісного освітнього продукту, інтегруючи його у європейське та світове середовище.

***Ключові слова:** мистецька освіта, заклад вищої освіти, міжнародна діяльність, освітнє середовище, ЮНЕСКО, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.*

Постановка проблеми... Створення при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» є вимогою сьогодення. Втілюючи ідеї свободи, рівності й

гуманізму, вона стане символом боротьби з насиллям та агресією, а також сприятиме об'єднанню різних народів і континентів. Реалізуючи програму, виконуючи завдання та цілі ЮНЕСКО, Академія сприятиме досягненню стійкого і гармонійного розвитку суспільства через утвердження інтегрованої системи освіти, науки та мистецтва з метою збереження культурних цінностей, забезпечення культурного розвитку, свободи творчості, свободи слова, вільного доступу до освіти та інформації. Робота кафедри ЮНЕСКО спрямована на чітку реалізацію глобальних цілей сталого розвитку 2015–2030 років. Впроваджуючи програму ЮНЕСКО в освітнє середовище, Академія закріпить статус суб'єкта з реалізації як державних ініціатив, так і світових глобальних завдань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Увага суспільства у ХХІ столітті фокусується на глобальних проблемах людства, виокремлюючи ідею гуманізму в окремий рядок спостережень, досліджень та висновків. Проблема боротьби з насиллям має для суспільства максимальний пріоритет, оскільки загроза самознищення стає все актуальнішою і реальнішою. Діяльності ЮНЕСКО приділено багато уваги науковими та політичними інституціями, дослідниками, експертами і громадськими діячами. Звісно, основою аналітичних висновків залишається нормативна частина, яка регулює статутну діяльність ЮНЕСКО відповідно до задекларованих нею завдань та цілей (Конституція ЮНЕСКО). Незамінним в оцінці ЮНЕСКО та її пріоритетних завдань стали інформаційні ресурси Міністерства закордонних справ України, Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, Міністерства освіти і науки України тощо. Важливим доповненням у розробці дослідження є матеріали, розміщені на офіційному веб-сайті НМАУ імені П. І. Чайковського (Стратегія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; *Agreement Between the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Concerning Unesco Chair on Music, Education and Science for Peace at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*) та окремі статті фахових видань і навчальної літератури

(Мельничук, 2003; Сватко, 2012; Андрущенко, Андрущенко, Антонюк, Бабушка та Беспалий, 2020).

Мета статті — висвітлити перспективи діяльності кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського в контексті сучасних культурно-мистецьких і освітніх процесів. Відповідно до поставленої мети було визначено **завдання** дослідження:

1) обґрунтувати доцільність створення кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського з урахуванням соціокультурних умов сучасності:

2) спрогнозувати очікувані результати діяльності кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Виклад основного матеріалу дослідження... Упродовж багатьох століть Україна впевнено виборювала свої позиції лідерства в європейському та світовому розумінні, формуючи цим самим універсальні моделі комунікації. Маючи в арсеналі потужні генетичні й етнічні коди, Україна вже сприймається у світовому товаристві як багатовекторна і конкурентноспроможна держава, яка здатна експортувати свій потенціал, формуючи стратегічні вектори власного державо- та націєтворення. Завдання, яке постало перед нашим суспільством сьогодні, полягає в посиленні міжнародного виміру української гуманітарної сфери, що знаходить своє відображення, насамперед, у культурно-освітніх, науково-мистецьких та громадсько-політичних програмах.

Впроваджуючи платформу інтеграції вищої освіти в європейський та світовий простір, Україна відкрила широкі можливості реалізації не тільки освітніх, наукових, культурних, а й державних проєктів. Цілі та завдання, які визначені стратегіями Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури та інформаційної політики України, стратегією розвитку державного підприємства «Український державний центр міжнародної освіти» та середньострокової програми ЮНЕСКО спрямовані на досягнення високої

якості освіти, будучи конкурентною і потенційною в сучасному середовищі. У такій програмі важливе місце посідають і кафедри ЮНЕСКО — офіційні учасники програми «UNITWIN / кафедри ЮНЕСКО» в Україні, які відкриті у провідних закладах вищої освіти України та світу.

Важливим центром мистецької освіти, який сформований на засадах класичної академічної освіти, постає Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Академія як абсолютний суб'єкт мистецької освіти України, центр наукових здобутків та культурних досягнень, займаючи провідне місце у світовому культурно-освітньому товаристві, започатковує роботу кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру». Завдання кафедри зумовлене процесами культуротворення ХХІ століття, що позначені певною уніфікацією з елементами потужної глобалізації як умовою, як фактором множинності в усіх її проявах та альтерглобалізації з активним рухом боротьби за справедливість та ідею рівноправності.

Функціонування кафедри вимагає усвідомлення інтенсивності та динаміки комунікативних процесів сьогодення, в основі яких: взаємозбагачення, взаємодоповнення, взаємоперехрещення, взаємопроникнення та взаємозапозичення культурних стратегій і практик. Всі ці аспекти дають можливість реалізації основних положень стратегії ЮНЕСКО. Крім того, саме через означену кафедру стає можливою більш предметна презентація Академії за кордоном, її освітніх програм та мистецьких проєктів, представляючи здобутки української культури, посилюючи її міжнародний вимір у сучасному світовому контенті.

Академія з повним усвідомленням та відповідальністю поставила перед собою завдання, вирішити які здатен лише заклад вищої освіти з прагматичним і цілеспрямованим підходом. Результатом стане підняття дипломатичного статусу Академії, її міжнародного позиціонування та визнання освітньої суб'єктності в полі міжнародних програм.

Перспектива діяльності кафедри ЮНЕСКО вбачається в реалізації трьох груп проєктів.

Першу групу складають проекти, що відповідають пріоритетам ЮНЕСКО. Вони спрямовані на:

- сприяння соціальній згуртованості шляхом забезпечення справедливої і якісної освіти з підтримкою та заохоченням до навчання протягом усього життя;
- підтримку цифровізації освітнього та культурно-мистецького середовища;
- зміцнення процесів інклюзивності та сталого людського розвитку, сприяючи демократичним змінам у країні, фокусуючись на правах людини та можливостей її доступу до освіти;
- укріплення сфери партнерства з метою зміцнення освітнього середовища в частині інтеграції освітніх програм у Європейський простір;
- усунення бар'єрів для сприяння інвестицій в освітній та культурно-мистецький простір.

До другої групи доцільно віднести проекти, які відповідають середньостроковій стратегії ЮНЕСКО щодо:

- накопичення та розповсюдження знань і досвіду охорони й збереження національного та світового спадку;
- обміну науковими виданнями, реалізації спільних науково-мистецьких та соціокультурних програм;
- співпраці з державами-членами ЮНЕСКО, закладами освіти та установами, кафедрами ЮНЕСКО з урахуванням досягнень взаємопорозуміння, підтримки та партнерства.

Проекти третьої групи мають відповідати цілям розвитку тисячоліття ЮНЕСКО і забезпечувати:

- зміцнення духовної спадщини різних народів та етнічних груп світу завдяки механізмам культурної дипломатії;
- розвиток суспільства, заснованого на принципах солідарності через освіту, науку і культуру з метою подальшого дотримання норм справедливості, законів, прав людини і фундаментальних свобод народів усього світу для

культурного рівноправ'я без дискримінації за расовими, статевими, національними, мовними та релігійними ознаками (Зленко, 1986).

Дотримуючись проєктної діяльності, сформовано основні завдання кафедри у сфері культури.

1. Дотримання і реалізація Конвенції 1970 року, головною метою якої є визнання універсальності культури.

Механізми реалізації:

- боротьба з викраденням та незаконним обігом культурних цінностей;
- універсалізація культури;
- захист і розвиток різноманітних форм культурного самовираження;
- формування аудіовізуальних архівів як можливості пізнання культур всього світу.

2. Підтримка і реалізація Конвенції «Про охорону культурної нематеріальної спадщини».

Механізми реалізації:

- заборона незаконного ввезення/вивезення і передачі прав власності на культурні цінності;
- боротьба з протиставленням культур одна-одній;
- підтримка і визнання прав народів світу на власну культурну спадщину;
- удосконалення механізмів захисту культурної спадщини як націєтворчої основи української самобутності.

3. Реалізація програми Шовкового шляху «Один пояс — один шлях» в частині дослідження традиційних культур Сходу.

Механізми реалізації:

- формування механізмів позиціонування Академії за кордоном;
- розробка та впровадження в освітнє середовище програм з вивчення та популяризації культур Сходу;
- проведення спільних теле-мостів між провідними установами та закладами освіти з питань культурного взаємообміну;

- розвиток волонтерського руху та запрошення волонтерів-викладачів з метою посилення міжнародної комунікації.

Пріоритетним напрямом роботи кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є реалізація «Програми єднання».

Механізми реалізації:

- розробка проєктів та проведення культурно-мистецьких акцій з метою єднання людей та зближення націй;
- осмислення європейського і світового досвіду у збереженні мистецької спадщини та його співставлення з українськими технологіями практичного застосування;
- прищеплення толерантності як особливості національного характеру і найважливішої цінності людства;
- підтримка і пропаганда Премії миру ЮНЕСКО імені Фелікса Уффе-Буані;
- підтримка програми боротьби проти апартеїду у південній Африці;
- підкреслення впливу африканської культури на європейську і світову;
- боротьба з расизмом і расиською поведінкою;
- боротьба з нерівністю між етнічними групами;
- боротьба з соціальними конфліктами;
- підтримка програми вакцинації населення у системі освіти, культури, мистецтва;
- підтримка програми із захисту біженців;
- підтримка малозабезпечених категорій населення.

Виконання програми «Подолання бідності», «Подолання голоду», «Гідна праця та економічне зростання» є можливою за умови долучення Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського до презентації освіти, науки та мистецтва як найбільш ефективних інструментів боротьби з бідністю в усьому світі.

Механізми реалізації:

- проведення спільних культурно-мистецьких та громадських акцій;
- проведення флешмобів з метою підтримки бідних;
- започаткування та долучення до волонтерських рухів;
- залучення комерційних лідерів з метою благодійної підтримки

населення, яке потребує підтримки.

Реалізація цілі «Міцне здоров'я» продукує прагнення до культури здоров'я особистості, нації, людства.

Механізми реалізації:

- розробка та проведення спільних соціальних заходів із залученням студентської спільноти;
- проведення круглих столів, семінарів, тренінгів з заявленої тематики;
- формування майданчиків з відкритими платформами для обговорення проблем охорони здоров'я та механізмів його збереження.

Виконання програми «Якісна освіта» націлене на реалізацію рамкової програми дій у галузі освіти «Освіта 2030».

Механізми реалізації:

- збільшення кількості професійних і конкурентоспроможних фахівців у галузі освіти, науки, культури і мистецтва;
- створення та розвиток середовища для обміну знаннями і кращими взірцями практичного досвіду шляхом організації заходів, розширення мережі комунікації, підготовки і видання освітніх, наукових матеріалів та культурно-мистецьких продуктів;
- сприяння об'єднанню мережі закладів, спільноти викладачів, дослідників та студентів у галузі культури, освіти, науки з метою реалізації цілей і завдань ЮНЕСКО (*Incheon Declaration: Education 2030*).

Перспектива розвитку кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського простежується у підтримці та реалізації Маскатської Угоди у рамках програми «Освіта для всіх».

Механізми реалізації:

- впровадження в освітній процес інклюзивних програм;
- забезпечення гендерної рівності в частині рівноправного доступу до освіти незахищених категорій населення — інвалідів, представників корінних народів, людей з особливими потребами;
- поширення знань та надання підтримки в розробці й імплементації національних стратегій і планів щодо професійної підготовки та розвитку викладачів, виконавців, науковців, митців;
- переосмислення перспектив освіти — вирішення проблем рівності і доступу до навчання;
- підтримка мистецьких проектів, їх просування та стартами;
- співпраця з іншими кафедрами ЮНЕСКО у межах відповідних програм і заходів;
- формування статусу мистецької освіти України як базового елемента національної пам'яті через переосмислення значення і ролі культурної спадщини в розвитку суспільства;
- розробка та впровадження в освітнє середовище кейсів інноваційних освітніх курсів, які відповідають потребам сучасного студентства;
- збільшення обсягу інтелектуальної власності Академії через проведення презентацій, прес-конференцій, підтримку неформальної освіти, піар-програм тощо (*Education for All 2000-2015: achievements and challenges*).

Діяльність кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського буде здійснювати підтримку і реалізацію «Паризької декларації щодо підвищення ефективності зовнішньої допомоги» в частині збільшення інвестицій в освіту.

Механізми реалізації:

- впровадження модерних форм та ідей в освітній процес та управління;
- розвиток форм державно-приватного партнерства в інформаційній діяльності галузей освіти та культури;
- поглиблення зв'язків з ключовими зовнішніми партнерами, які сприяють зміцненню фінансової спроможності Академії та розширюють її

міжнародний науковий, творчий та освітній потенціал;

- спільна з партнерами реалізація програми на рівні вищої і післядипломної освіти з підготовки й перепідготовки науково-педагогічного персоналу, фінансування наукових досліджень, освітніх та творчих проєктів;

- залучення додаткових джерел фінансування культурних проєктів через спеціальні фонди та програми міжнародної підтримки.

Перспективним напрямом діяльності означеної кафедри Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є реалізація головної ідеї «Генеральної конференції ЮНЕСКО» — від захисту спадщини до розповсюдження освіченості й розширення прав і можливостей молоді.

Механізми реалізації:

- формування національної ідентичності як складової європейської приналежності;

- забезпечення доступу іноземців та осіб без громадянства до освітніх, наукових та мистецьких програм;

- розвиток освітньої програми «Еразмус+» з обміну студентів та підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників;

- проведення кваліфікованої індивідуальної роботи з талановитою молоддю, яка полягає у пошуку сучасної моделі освітнього процесу в умовах цифрового та глобалізованого світу, формуючи засади лідерства й особистісної спроможності.

Діяльність кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачає підтримку і реалізацію «Інчхонської декларації» в частині програми «Навчання без дискримінації».

Механізми реалізації:

- забезпечення рівноправного доступу для чоловіків і жінок у здобутті вищої освіти, а також до якісних систем розвитку молоді;

- реалізація програми боротьби з дискримінацією у сфері освіти, ключовим гаслом якої є право на освіту для всіх (*Incheon Declaration: Education*

2030).

Зусилля науково-педагогічних працівників кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського спрямовуватимуться на реалізацію програм «Гендерна рівність», «Скорочення нерівності», «Мир та справедливість», які зумовлені тенденціями альтерглобалізаційних рухів сучасності.

Механізми реалізації:

- дотримання загальної декларації про геном людини, рівності та прав людини;
- руйнування гендерних стереотипів;
- вирішення проблем гендерного насилля;
- розширення права і можливостей жінок;
- підтримка гасел і формування майданчиків де відстоюється боротьба з кібербулінгом, сексизмом, насильством і домаганням жінок;
- формування гендерної рівності.

Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачає реалізацію програм «Чиста вода та санітарні умови», «Відновлювальна енергія», «Відповідальне споживання», «Боротьба зі зміною клімату», «Збереження морських екосистем», «Збереження екосистем суші».

Механізми реалізації:

- використання культури, освіти та науки як інструментів боротьби зі зміною клімату з урахуванням повноцінного їх функціонування в складному, невизначеному середовищі, що характеризується постійними змінами;
- одержання та інтеграція інформації через полікультурні фільтри з подальшим її практичним застосуванням.

Діяльність означеної кафедри Академії передбачає реалізацію програм «Інновації та інфраструктура» й «Сталий розвиток міст та спільнот» як умов проведення громадських акцій та заходів відповідно до плану регіональних (локальних) секторів та світових проєктів. Виміри глобалізаційних процесів

сучасності вимагають впровадження і логічного застосування інноваційних методик і практик у сферу соціального забезпечення.

Механізми реалізації:

- відкриття арт-майданчиків з популяризацією досягнень у сфері культури, мистецтва, науки;
- започаткування театральних студій та творчих лабораторій, що підіймають питання сучасного інноваційного простору;
- долучення до презентацій та медіа продукцій з підтримки сталого розвитку міст та спільнот.

Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачає консолідацію комунікативних процесів у частині наукової співпраці відповідно до програми «Партнерство заради стійкого розвитку». Партнерство у сфері наукової діяльності виступає умовою зрощення дослідницьких осередків, шкіл та центрів, головним завданням яких є дослідження, опрацювання та презентація у вигляді фахових експертних висновків головних досягнень держави.

Механізми реалізації:

- підтримка рекомендації ЮНЕСКО програми «Відкрита наука» як умови формування майбутнього;
- створення сприятливих умов для розвитку дослідницьких та мистецьких шкіл і осередків;
- відкриття широких можливостей для міжнародних науково-дослідних партнерств з іншими мистецькими закладами та інституціями світу.

Колектив означеної кафедри реалізує статутну діяльність Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, яка є важливою складовою підготовки здобувачів вищої освіти на першому (бакалаврському), другому (магістерському) та третьому освітньо-науковому (доктор філософії) і науково-творчому (доктор мистецтва) ступенях вищої освіти.

Досягнення мети, реалізація цілей та завдань кафедри ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» вимагають міждисциплінарного

підходу до створення освітнього простору та застосування гнучкої методології у науковому середовищі. Ураховуючи основний напрям діяльності цієї кафедри, важливими аспектами є:

- обмін професорсько-викладацьким складом із ЗВО партнерами;
- обмін здобувачами освіти із ЗВО партнерами;
- проведення спільних акцій та реалізація проєктів з метою зміцнення

партнерських стосунків та інституційного розвитку Академії (Стратегія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; *Agreement Between the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Concerning Unesco Chair on Music, Education and Science for Peace at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*).

Висновки.

1. Кафедра ЮНЕСКО «Музика, освіта, наука — заради миру» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського передбачає акумулювання цінного досвіду в системі вищої мистецької освіти, сформованого на потужних традиціях професійної, академічної та класичної безперервної вітчизняної освіти. Саме завдяки системі цінностей та акумулювання досвіду здобувачі вищої освіти в Академії отримують якісну, сучасну і обґрунтовану вимогами сьогодення освіту, і навіть більше — комплекс фахових компетентностей, орієнтованих на міжнародні освітні практики. Зміцнення інституту вищої мистецької освіти передбачає формування стійкої комунікативної сфери з залученням міжнародних соціальних та комерційних лідерів. Заохочуючи до співпраці провідні установи не тільки України, а й Європи, Академія отримає можливість активної інтеграції у міжнародне середовище власних освітніх програм та моделей.

2. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського як центр культурно-мистецького, наукового та освітнього розвитку держави, забезпечуючи проведення благодійних всеукраїнських заходів, регіональних, всеукраїнських (національних) та міжнародних симпозіумів, науково-

практичних конференцій, круглих столів та зустрічей, відео-мостів обговорень, міжнародних творчих конкурсів та проєктів, майстер-класів з світовими іменами мистецької спадщини, концертів-презентацій, публікацій у наукових фахових виданнях, публікацій у періодичній пресі, висвітленні у ЗМІ, демонстрації на ютуб каналах гарантує очікувані результати, а саме:

- ідентифікацію творчо-мистецької, освітньої та наукової ланок як ідейних, смислотворчих та ціннісних сфер вітчизняного гуманітарного середовища;

- підтримку та впровадження програм швидкого економічного зростання та підвищення продуктивності праці;

- формування та впровадження програм, які визначають цілі сталого розвитку держави в частині її гуманітарного середовища;

- демонстрацію суб'єктності української культури у європейському середовищі через зміцнення системи культурно-мистецьких та україноцентричних цінностей;

- вибудову програми взаємодії освітніх моделей не тільки на регіональному, національному, а й на міжнародному рівнях;

- досягнення всебічної якісної освіти для всіх як незамінного засобу сталого розвитку держави;

- ліквідацію гендерних і матеріальних розбіжностей в отриманні вищої мистецької освіти;

- припинення всіх форм дискримінації як базового елемента прав людини та прискорення сталого розвитку суспільства;

- уникнення прояву фрагментації, ізольованості окремих регіонів вітчизняного гуманітарного простору;

- підвищення продуктивності праці з використанням інноваційних технологій шляхом стимулювання підприємництва та створення робочих місць, а також викорінення примусової праці, рабства та торгівлі людьми;

- розробку та впровадження програм інвестицій в інфраструктуру та інновації;

- вдосконалення механізмів регулювання і моніторингу фінансових ринків та інститутів з залученням іноземних інвестицій у регіони для сприяння безпечній міграції та мобільності людей;
- досягнення безпеки і сталого розвитку міст із забезпеченням відповідної інфраструктури, інклюзивності і загальної рівноправної участі;
- реалізацію програми з ефективного управління спільними природними ресурсами;
- впровадження кейсів щодо збереження та відновлення наземних екосистем, що є частиною спільної спадщини людства;
- утілення принципів стабільності, забезпечення прав людини та ефективного врядування на принципах верховенства права, що передбачає значне скорочення всіх форм насильства, подолання конфліктів та покращення безпеки.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, Т. В., Андрущенко, Т. І., Антонюк, О. В., Бабушка, Л. Д. та Беспалий, В. А., 2020. *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. Чернівці: Букрек.
2. Грушова, А. Т., 2004. Забезпечення прав дитини – пріоритетний напрям діяльності ЮНЕСКО. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*, 50(2), сс.18–20.
3. Демкура, Т. В., 2017. Посланці культурної дипломатії. *Культурологічний альманах*, 5, сс.23–26.
4. Зленко, А. М., 1986. *ЮНЕСКО і актуальні проблеми сучасності*. Київ: Політиввидав.
5. Каткова, Т. Г., 2007. *Діяльність ЮНЕСКО у сфері збереження культурної спадщини: правові аспекти*. Харків: Титул.
6. Конституція ЮНЕСКО (Статут Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури) від 16.11.1945 р. № 995_014. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/995_014> [дата звернення: 02.03.2019].
7. Мельничук, О. І., 2003. Всесвітня культурна та природна спадщина як складова концепції загальної спадщини людства. *Право України*, 12, сс.93–97.
8. Постійне представництво України при ЮНЕСКО. Про ЮНЕСКО, 2021, [online]. Режим доступу: <<https://unesco.mfa.gov.ua/pro-yunesco>> [дата звернення: 10.01.2022].
9. Сватко, Ю. І., 2012. Картина світу і освіта світу: коментар до програмного документа ЮНЕСКО «Велика програма I - освіта» на 2012-2013 рр. *Наукові записки НаУКМА*, 136, сс.3–13.
10. Список кафедр ЮНЕСКО – офіційних учасників програми «UNITWIN / кафедри ЮНЕСКО» в Україні, [online]. Режим доступу: <<https://mon.gov.ua/storage/app/media/mizhnarodna/01-list-unescochairs-ua-2016-11-28-17.55.pdf>> [дата звернення: 03.03.2020].
11. Статут Організації Об'єднаних Націй, [online]. Режим доступу: <https://unic.un.org/aroundworld/unics/common/documents/publications/uncharter/UN%20Charter_Ukrainian.pdf> [дата звернення: 07.06.2019].
12. Стратегія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2020, [online]. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Strategiya-NMAU.pdf>>

[дата звернення: 10.01.2022].

13. Стратегія розвитку державного підприємства «Український державний центр міжнародної освіти» на 2021-2025 роки, 2020, [online]. Режим доступу: <<https://studyinukraine.gov.ua/strategiya/>> [дата звернення: 10.01.2022].

14. Шейко, В., 2019. Україна не має показувати себе як жертву, наша суб'єктність не визначається лише війною, [online]. Режим доступу: <<https://www.ukrinform.ua>> [дата звернення: 21.11.2019].

15. Agreement Between the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Concerning Unesco Chair on Music, Education and Science for Peace at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine), 2022, [online]. Available at: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Agreement-Ukraine-UNESCO-Chair-on-Music-Education-Science_rev.pdf> [accessed: 21 December 2022].

16. Education for All 2000-2015: achievements and challenges; EFA global monitoring report, 2015, [online]. Available at: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232205.>> [accessed: 22 April 2020].

17. Incheon Declaration: Education 2030: Towards inclusive and equitable quality education and lifelong learning for all, 2015, [online]. Available at: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002338/233813M.pdf>> [accessed: 15 July 2022].

References

1. Andrushchenko, T. V., Andrushchenko, T. I., Antoniuk, O. V., Babushka, L. D. and Bepalyi, V. A., 2020. *Filosofia kultury: osnovni poniattia, napriamy, personalii: navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchikh navchalnykh zakladiv* [Philosophy of culture: basic concepts, trends, personalities: a study guide for students of higher educational institutions]. Chernivtsi: Bukrek.

2. Hrushova, A. T., 2004. Zabezpechennia prav dytyny – priorytetnyi napriam diialnosti YuNESKO [Ensuring children's rights is a priority area of UNESCO's activities]. *Aktualni problemy mizhnarodnykh vidnosyn*, 50(2), pp.18–20.

3. Demkura, T. V., 2017. Poslantsi kulturnoi dyplomatii [Ambassadors of cultural diplomacy]. *Kulturolohichniy almanakh*, 5, pp.23–26.

4. Zlenko, A. M., 1986. *YuNESKO i aktualni problemy suchasnosti* [UNESCO and the current problems of the present]. Kyiv: Polytyvydav.

5. Katkova, T. H., 2007. *Diialnist YuNESKO u sferi zberezhennia kulturnoi spadshchyny: pravovi aspekty* [Activities of UNESCO in the field of preservation of cultural heritage: legal aspects.]. Kharkiv: Tytul.

6. Constitution of UNESCO (Statute of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), 1945. Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/card/995_014> [accessed: 02 March 2019].

7. Melnychuk, O. I., 2003. Vsesvitnia kulturna ta pryrodna spadshchyna yak skladova kontseptsii zahalnoi spadshchyny liudstva [World cultural and natural heritage as a component of the concept of the common heritage of mankind]. *Pravo Ukrainy*, 12, pp.93–97.

8. Permanent representation of Ukraine at UNESCO. About UNESCO, 2021, [online]. Available at: <<https://unesco.mfa.gov.ua/pro-yunesko>> [accessed: 10 January 2022].

9. Svatko, Yu. I., 2012. Kartyna svitu i osvita svitu: komentar do prohramnoho dokumenta YuNESKO «Velyka prohrama I - osvita» na 2012-2013 rr. [The picture of the world and the education of the world: a commentary on the UNESCO program document "Major Program I - Education" for 2012–2013]. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 136, pp.3–13.

10. List of UNESCO departments - official participants of the "UNITWIN / UNESCO departments" program in Ukraine, [online]. Available at: <<https://mon.gov.ua/storage/app/media/mizhnarodna/01-list-unescochairs-ua-2016-11-28-17.55.pdf>> [accessed: 03 March 2020].

11. Charter of the United Nations, [online]. Available at: <<https://unic.un.org/aroundworld/>>

unics/common/documents/publications/uncharter/UN%20Charter_Ukrainian.pdf> [accessed: 07 June 2019].

12. Strategy of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 2020, [online]. Available at: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Strategiya-NMAU.pdf>> [accessed: 10 January 2022].

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

14. Sheiko, V., 2019. Ukraine shouldn't present itself as a victim, our subjectivity is not defined only by war, [online]. Available at: <<https://www.ukrinform.ua>> [accessed: 21 November 2019].

15. Agreement Between the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Concerning Unesco Chair on Music, Education and Science for Peace at Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine), 2022, [online]. Available at: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Agreement-Ukraine-UNESCO-Chair-on-Music-Education-Science_rev.pdf> [accessed: 21 December 2022].

16. Education for All 2000-2015: achievements and challenges; EFA global monitoring report, 2015, [online]. Available at: <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232205.>> [accessed: 22 April 2020].

17. Incheon Declaration: Education 2030: Towards inclusive and equitable quality education and lifelong learning for all, 2015, [online]. Available at: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002338/233813M.pdf>> [accessed: 15 July 2022].

VIKTOR BONDARCHUK

ORCID iD: 0000-0003-2796-6676

Doctor of Art Criticism, Professor,

Vice-rector for Academic Work

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

art2603@ukr.net

**UNESCO DEPARTMENT "MUSIC, EDUCATION, SCIENCE — FOR
PEACE" AT P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF
UKRAINE: THE STRATEGIC DIMENSION**

The author of the article considers promising areas of activity that will affect the UNESCO department "Music, education, science - for peace" created at the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. The article analyzed the strategic dimensions of the effectiveness concerning the department's activities. The complex and aggressive processes of today, in which Ukrainian nation- and state-building is deepening, are described. Along with this, a modern reflexive cultural product is also actively asserted, which will gain momentum as a phenomenon that is supposed to go beyond the limits of the possible and the impossible, the permitted and the forbidden, the real and the imaginary. The boundaries of permanent and canonized stereotypes as well as principles that formed the consciousness of the nation throughout the history of Ukraine were determined, crystallizing a worldview model in which the basis of Ukrainian identification, mental essence, legal certainty, and ethnicity is lost. The "weight" of the concept of "turn" as a form and possibility of returning to new principles in establishing the essence of processes and phenomena has been clarified, becoming an important impetus for generating the idea of changes and renewals of Ukraine, its cultural preservation, perception in Europe and recognition in the world. The essence

of the concept of "updating" is highlighted as a toolkit for achieving changes in the entire humanitarian system of Ukraine with clearly defined goals, objectives, tasks and forecasted results. The author proves and substantiates that the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky is the absolute subject of the artistic initiative of the state, whose traditions form new criteria for the quality of modern education. The academy is turning into a place of freedom of thought, permanent scientific research, intellectual competitions and the latest management methods. In addition, an important factor is that it has become the center of creation of a new high-quality educational product, integrating it into the European and global environment.

Keywords: *art education, institution of higher education, international activity, educational environment, UNESCO, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

Стаття надійшла до редакції 22.12.2022 року

ЛЮДМИЛА ТРОЄЛЬНІКОВА

ORCID iD: 0000-0001-5030-0974

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
lyusja_t@ukr.net

«ПРОСТІР ЛІТЕРАТУРИ» МОРІСА БЛАНШО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

Здійснено теоретичний аналіз культури в контексті діяльнісного її виміру. Акцентовано увагу на культурологічному осягненні сутнісного змісту категорій — художній простір; художня діяльність; творчість як акт творення; митець як окремишня самодостатня особистість у процесі народження та втілення мистецького твору. Репрезентовано зміст та функції художньої творчості як форми людської активності, способу буття людини в світі, її самоствердження і саморозвитку, засобу існування особистості, що зумовлені специфікою художнього світобачення, результатом чого є творення суб'єктом самого себе. З'ясовано, що художня творчість забезпечує утвердження людини в світі як цілісної особистості, а також вільний вияв її творчості за законами краси на шляху перетворення власного життя. Розглянуто сутність художньої культури як типу культури, що виражає картину світу суб'єкта і систему його соціокультурних орієнтацій, а також надає можливість зрозуміти його трансформацію й історичну соціодинаміку як самодостатньої складової культурного простору та системи новітнього теоретизування. Підкреслено, що постмодерний світ наукового осмислення творчості засяяв безліччю різноманітних теоретичних барв, увібравши увесь комплекс концептуального теоретизування творчості. Описано європейські наукові течії та концепції, які впродовж ХХ століття презентували оновлені й змістовніші теоретичні рефлексії творчості. Доведено, що становлення міждисциплінарного та культурологічного підходу до художнього буття людства знаходить своє яскраве відображення не лише в чисто теоретичних працях. Наголошено на тому, що книга французького культуролога, філософа, письменника Моріса Бланшо (Maurice Blanchot) «Простір літератури» у перекладі Леоніда Кононовича, якраз і забезпечує цілісність і гармонійність культурологічного теоретизування творчості як виду культурної діяльності, надаючи нашим скромним рефлексіям завершеного змістовно-концептуального наповнення.

Ключові слова: культура, художній простір, творчість, простір літератури, Моріс Бланшо, митець.

Постановка проблеми... Зацікавленість та глибоке теоретизування художніх потенцій особистості бере свій початок ще за часів Античності, коли різні філософські «школи» піднімали на стяг свого світобачення Людину, як суб'єкта та об'єкта всеохоплюючого земного буття. Визначаючи культуру як

процес «окультурення» особистості, філософи Античності, а з часом і Відродження, заклали наукові підвалини осмислення художньої діяльності, тобто творчості, як визначного складника культурного простору, й культурного процесу людства зокрема. Життєтворчість особистості, з її прагненням до досконалості, ба більше, до ідеалу, на засадах раціонального, розумного осягнення оточуючого її світу, стає панівною зіркою багаточисленних концепцій творчості часів Просвітництва. І саме постмодерний світ наукового теоретизування творчості засяяв безліччю різноманітних теоретичних барв, увібравши увесь комплекс концептуального теоретизування творчості, презентуючи поліваріантність та полідисциплінарність самого процесу теоретизування, й безумовно, отриманих за результатами такого теоретизування, поліваріантних, багатосарових, поліструктурних, багатозмістовних висновків та концепцій.

Європейські наукові течії, концепції, ба більше, наукові школи, впродовж ХХ століття презентували оновлені й більш змістовні теоретичні рефлексії творчості, як невід'ємного складника не лише культурного процесу, а й буття людства загалом. Тим самим формуючи онтологію культурологічного осмислення цієї діяльності. Становлення міждисциплінарного, культурологічного підходу щодо художнього буття людства, знаходить своє яскраве відображення не лише в чисто теоретичних працях, а й у поліхудожніх, на кшталт праці Моріса Бланшо «Простір літератури» (2007).

Зацікавленість книгою французького культуролога, філософа, письменника Моріса Бланшо (*Maurice Blanchot*) «Простір літератури» у перекладі Леоніда Кононовича, якраз і забезпечує цілісність і гармонійність культурологічного теоретизування творчості як виду культурної діяльності, надаючи нашим скромним рефлексіям завершеного змістовно-концептуального наповнення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Моріс Бланшо (*Maurice Blanchot*) — французький письменник — романіст, прозаїк, есеїст, літературний критик та філософ. В найширшому осягненні його художньо-

творчого шляху та мистецького доробку, Моріса Бланшо можна сміливо визнати культурологом та Європейським інтелектуалом ХХ століття. Моріс Бланшо народився у французькому містечку Кен (департамент Сона і Луара). Він закінчив Страсбурзький університет, а згодом отримав диплом гуманітарного університету Сорбонни. Працював журналістом і редактором.

Свій художньо-творчий шлях Бланшо розпочав у 40-х роках ХХ століття. Вже тоді, велику читацьку аудиторію захоплювали його романи: «Темний Тома» (1941), «Амінадав» (1942), у ті ж таки буремні часи з'являються його повісті: «При смерті» (1948), «У бажану мить» (1951), «Остання людина» (1957). У 40-50-роках ХХ ст. починається його творчість як літературного критика й есеїста. Численні та високохудожні літературознавчі статті Моріса Бланшо зібрані в книгах «Лотреамон і Сад» (1949) та «Доля вогню» (1949). З 70-х років ХХ ст. Бланшо писав в основному твори змішаного жанру, що склалися з різнопланових художніх, філософських, культурологічних текстів, зокрема, «Крок по той бік» (1973).

Культурологічне осягнення проблем розвитку літератури у Європі ХVIII–ХХ ст. увійшло до збірок: «Простір літератури» (1955), «Нескінченна розмова» (1969), «Дружба» (1971), «Письмена краху» (1980).

Життєтворчість Моріса Бланшо не була обмежена кордонами власного кабінету, адже він активно пропагував свої філософські та культурологічні праці, свої думки, широкому загалу французьких інтелектуалів. Як зазначають численні автори, які досліджують творчість Моріса Бланшо, його творчій доробок значною мірою вплинув на теорію й практику структуралізму, на становлення нового літературного жанру «новий роман», й навіть на філософську концепцію Жака Дерріди (*Benoit Vincent*, 2008; *Christophe Bident*, 1998; *Manola Antonioli*, 1999; *Marlene Zarader*, 2000).

Базовим теоретичним доробком нашого культурологічного осягнення творчого процесу є книга-есе Моріса Бланшо «Простір літератури» у перекладі Леоніда Кононовича. Це видання було здійснене в рамках Програми сприяння видавничій справі «Сковорода» Посольства Франції в Україні та Міністерства

закордонних справ Франції (2007). Життєтворчість французького інтелектуала Моріса Бланшо знайшла своє висвітлення у працях *Benoit Vincent* (2008), *Christophe Bident* (1998), *Manola Antonioli* (1999), *Marlene Zarader* (2000) тощо.

Паризьке видання Миколи Олександровича Бердяєва «Опыт эсхатологической метафизики (творчество и объективация)» (1947) та Київське видання Євгена Костянтиновича Бистрицького «Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие» (1992) забезпечили культурологічну рефлексію художнього простору, творчого процесу, творчої особистості як центральної постаті всезагальної творчості людства.

Метою статті є висвітлення культурологічної рефлексії художнього простору, що змінюється разом зі зміною соціально-історичних реалій і формує духовний світ, духовну культуру всього народу на основі втілення його знань та цінностей у завершений творчий акт, яким є мистецький витвір.

Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) розглянути культуру в контексті діяльнісного її виміру, акцентуючи увагу на культурологічному осягненні сутнісного змісту категорій — художній простір, художня діяльність, творчість як акт творення митця;

2) розкрити зміст та функції художньої творчості як форми людської життєтворчості;

3) висвітлити аксіологічні виміри художньої творчості в аспекті формування гармонійно розвиненої особистості;

4) здійснити аналіз та репрезентацію книги французького культуролога, філософа, письменника Моріса Бланшо (*Maurice Blanchot*) «Простір літератури» в контексті культурологічного осягнення художнього простору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Культура пронизує всі сфери людської діяльності. Вона є якісною характеристикою громадського життя, життєдіяльності людей, розвитку людини і суспільства, зв'язком між минулим, сьогоденням і майбутнім. Культура заповнює і насичує собою весь соціальний простір як би розливаючись по всьому «тілу» соціального організму

з проникненням в усі його пори. Вона дає можливість реалізувати сутнісні сили людини як соціального суб'єкта. Людина, створюючи культуру, одночасно створює і себе. Отже, культура відбиває ступінь розвитку самої людини, її волі, водночас характеризує суспільство і його розвиток з погляду активної участі в цьому процесі творчого індивіда.

Художня культура, як важлива компонента цілісного культурного простору, сприяє самовираженню особистості, розкриттю можливостей людини, її творчих потенцій, формуванню художньої картини світу, інтегруванню чуттєвообразних, метафоричних елементів розвитку людського мислення в єдину систему поглядів та уявлень про навколишню дійсність.

Відтак, найсуттєвішими компонентами художньої культури, як однієї з підсистем духовної культури та специфічного виду людської діяльності, є:

- автори художнього твору (письменники, композитори, художники, артисти, аматорська творчість народу);
- система художньої освіти (училища мистецтв, вищі навчальні заклади мистецтв, вищі навчальні заклади культури і мистецтв, художні вищі навчальні заклади, колективи художньої самодіяльності);
- процес художньої творчості, естетична та матеріальна діяльність, спрямована на створення творів мистецтва;
- результати художньої творчості, художні цінності (твори літератури, кіно-, образотворчого мистецтва), те, що найчастіше визначається мистецтвом;
- художні заклади, установи, підприємства та засоби розповсюдження, «донесення», тиражування художніх цінностей (музеї, театри, палаци культури, радіо, телебачення, періодичні видання, поліграфічна база);
- споживачі мистецтва (читачі, слухачі, глядачі);
- система естетичної освіти і виховання в середній та вищій школах, заклади, що здійснюють художню популяризацію;
- система заохочення, стимулювання митців (премії, конкурси, присвоєння звань);
- творчі спілки, що об'єднують за професіями діячів літератури і

мистецтва і виступають одним із засобів управління художньою культурою;

- теорія художньої культури, естетика як творче узагальнення досвіду розвитку культури, естетичні погляди, цінності тощо;

- літературно-художня критика, призначена скеровувати розвиток художньої творчості, формувати суспільну думку, сприяти вихованню й розвитку художніх смаків споживачів мистецтва, що виступає як посередник між митцем та споживачем, як інструмент управління;

- органи управління художньою культурою (Бистрицький. 1992).

Сукупність конкретних здобутків і накопичених художніх цінностей перетворюється в справжню цінність лише через поширення і сприйняття його людьми. Окремий художник або народ у процесі творчості створюють мистецький витвір, але щоб він став надбанням суспільства — окремої особистості, соціальної групи або спільності — потрібно його поширення серед інших людей, здатних адекватно його сприймати, інтерпретувати й оцінювати.

При цьому саме художня творчість забезпечує принципову відкритість людського буття, втілює динамізм людського світовідношення, його смислової наповненість, забезпечує відкритість людського самоосягнення, постійний пошук міри людської гармонії, спираючись на постійне самотворення особистістю власного художнього світу, на самореалізацію в різних сферах життєдіяльності через відкритість універсуму. Людина бере участь у всезагальності й нескінченності універсуму і прагне акумулювати в собі творчі сили, які дадуть їй можливість утримуватись у всезагальності. Художнє життя особистості — це неперервний процес розвитку, оновлення, змін, виникнення нових потреб, прагнення людини до наділення смыслом усіх фрагментів буття. Так формується стихія художнього простору з усіма можливими смислами, що сприяє як реалізації художніх потенцій, так і постійному збагаченню вищими досягненнями людського духу.

У сучасній культурі зростання значення особистісного начала посилює можливості художньої діяльності в осягненні поліструктурного екзистенціального людського буття, в пошуку засобів вирішення життєвих колізій через

конституювання власної індивідуальності. В художній творчості проявляється здатність людини до оформлення, пізнання неловимої сутності буття. Тому художня діяльність спрямована на підсилення, закріплення творчих інтенцій життя в усіх його проявах. Людина здатна усвідомити власне життя, може пізнати сама себе, досягнути можливі наслідки власного світотворення. Отже, занурюючись у глибину філософської художньої традиції, осмислюючи сучасність, творчість набирається «мудрості», формуючи тональність світовідношення, здатність людини піднятися над повсякденністю — до нового буттєвого виміру, одночасно зберігаючи та передаючи художній код людськості своїм нащадкам.

Художня діяльність, відображаючи художній досвід людства, сучасні творчі пошуки, творче життя суспільства загалом, охоплює повсякденність реального буття, форми його самоусвідомлення людиною, сприйняття і рефлексію. Тому художня творчість є одночасно і оцінкою, і теоретичним осмисленням буття, набуваючи характеру світоглядної універсалії, що охоплює повсякчас різноманітні прояви життєдіяльності як особистості так і цілого соціуму.

Теоретики та практики культури, й мистецтва зокрема, в різні культурно-історичні періоди приділяли значну увагу теоретизуванню художньої діяльності, але початок ХХІ століття привніс нові нюанси та відтінки в існуючі концепції творчості. Особливою популярністю користується екзистенціальна концепція творчості Н. Бердяєва, пов'язана з розумінням трансцендентності. Творчий акт він розглядає як можливість людини вийти за межі реального, матеріального, «примусово даного» буття до «світу іншого», вільного від «маси», проясненого і перетвореного — як вихід за межі об'єктивованого світу в світ недосяжний (ноуменальний). Творчість представлена вченим як розкриття ноуменального світу для особистості, переведення вищого духу у внутрішній план (суб'єктивація), потім «екстеріоризація — відчуження духу від самого себе» (об'єктивація), втілення його в створених продуктах (Бердяєв, 1047). Творчість він трактує як екстатичний процес, а не результат. Дослідником

найбільше цінується сам творчий акт як внутрішній стан екстазу і несамовитості, що дає можливість вийти в інший світ. При цьому він вважає, що художня творчість найкраще розкриває сутність творчого акту, тому що навіть у художньому ставленні вже відкривається інший світ.

Підхід до осмислення суті творчості в рамках класичної європейської культури характеризується раціоналізмом, об'єктивізмом, онтологізмом, що втілюються в прагненні досягнути творчість як певну систему, що має свої об'єктивні закономірності й характеризує людину як розумну й активну істоту. Основне завдання в розумінні творчості в межах позитивно-наукового підходу в науці — пізнання загальних закономірностей і вироблення ідеальних правил, норм і підходів, що мають гарантувати досягнення бажаного результату в різних сферах людської життєдіяльності. Класичний онтологічний підхід до творчості, що спирався на космоцентризм античного світогляду, — це пошук її об'єктивних принципів і закономірностей, ідеальних форм втілення, закладених в основі всесвітнього цілого. Неоплатоніки тлумачать творчість як найдосконалішу властивість божественної істоти. Мислителі та митці Ренесансу, поєднуючи наслідування природи та захоплення античністю, поступово сприяли тому, що художня ідея починає розглядатись як результат творчості самого художника. Певне зміщення акцентів із світоглядної раціональності до проголошення практичної сили позитивних знань відбувається у світогляді Нового часу: не суб'єкт, а істинні знання мають відігравати роль сили, що визначає людське відношення до світу.

У характерному для європейської культури розумінні творчості як самодостатнього феномена людської життєдіяльності проявляється діяльнісне розуміння людини, яке має свої витoki в гуманістичних інтенціях доби Відродження. Представники німецької класичної філософії і німецькі романтики особливу увагу звертають на роль творчого суб'єкта, як самостійного, діяльнісного, вільного. Діяльність, поєднана з розумом, починає визначати людське світобачення, використовуючи все існуюче як матеріал для творчості. Діяльність набуває самодостатності, оволодіваючи всіма формами

людських відносин.

Таким чином, особливої уваги заслуговує сам творчий акт як пережитий підйом і потрясіння усієї людської істоти, в якому переборюється розрізнення суб'єкта та об'єкта, розкривається цінність особистості в її спрямованості як до творення світу, так і до продукування власної самості. Отже, творчість, будучи формою людського буття, містить всю суперечливість можливісних вимірів людської життєдіяльності, сприяючи їх відкриттю та підсиленій реалізації.

І саме зараз, на певному піку теоретичної рефлексії культури, художньої культури, художньої творчості та особистості самого митця, — «ми залучаємо до нашого діалогу» Моріса Бланшо, з його глибоким розумінням природи творчості, творчого процесу та особистості митця.

Есе Моріса Бланшо «Простір літератури» у перекладі Леоніда Кононовича побачило світ у видавництві Кальварія міста Львів у 2007 році. Праця складається зі 272 сторінок (Бланшо Морис, 2007).

Зміст есе: Істотна самотність; Наближення до простору літератури (Досвід Малларме); Простір твору і потреба творити (Творіння і блудне слово; Кафка і потреба творчості); Творіння і простір смерті (Смерть як можливість; Досвід «Ігітура»; Рільке і потреба смерті: Пошук праведної смерті; Простір смерті; Перетворення смерті); Натхнення (Зовнішнє, ніч; Погляд Орфея; Натхнення, нестача натхнення); Творіння й комунікація (Читання; Комунікація); Література і первинний досвід (Будучність і питання мистецтва; Риси твору мистецтва; Первинний досвід); Додатки — Істотна самотність і самотність у світі; Дві версії уявного; Сон, ніч; Шлях Гельдерліна (Бланшо Морис, 2007).

Думки Моріса Бланшо без купюр, нотаток та суб'єктивізації:

«...Нескінченність творіння є не що інше, як нескінченність духу. Дух прагне втілитися в одному єдиному творінні, замість того, щоб реалізуватися в нескінченності творів і рухові історії» (Бланшо, 2007, с. 9).

«...творіння — мистецький витвір, літературний твір, — ані закінчене, ані незакінчене: воно є. Той, хто живе залежно від твору, чи то пишучи його, чи то читаючи, належить до того, що виражається лише словом «бути», — словом,

яке мова несе в собі, затаївши його, або ж виводить на білий світ, зникаючи сама в мовчазній порожнечі твору» (Бланшо, 2007, с. 9).

«Письменник пише книгу, але книга ще не є творінням, творіння є творінням лише тоді, коли через нього, у властивому йому шаленстві почину, виголошується слово «бути», подія, що здійснюється тоді, коли твір є чимось глибоко-інтимним для того, хто його пише, і для того хто його читає» (Бланшо, 2007, с. 10).

«Писати означає поривати зв'язок, що сполучає слово зі мною самим, розривати відношення, що, змушуючи мене говорити до «тебе», дає мені слово з тією згодою, яку це слово отримує від тебе, позаяк воно тебе допитує, воно є зверненням, яке починається в мені, тому що закінчується воно в тобі. Питати — значить, розривати цей зв'язок. Крім того, це означає вилучати мову з попиту в цьому світі, позбавляти її того, що робить з неї потугу, завдяки якій виходить так, що коли промовляю я, то проголошує себе світ, життя, що споруджує себе через працю, дію і час» (Бланшо, 2007, с. 14).

«Якщо писати означає віддаватися нескінченному, то письменник, який згоден підтримувати сутність цього, губить здатність казати “Я”. Тоді ж таки він губить здатність змусити казати “Я” й інших. Так само він ніколи не зможе вдихнути життя в персонажів, яким його творча сопуть нібито могла б забезпечити свободу. Ідея персонажа, як традиційної романної форми, є всього лиш компромісом, через який письменник, викинутий за межі самого себе літературою в пошуках своєї сутності, намагається порятувати свої стосунки зі світом і собою самим» (Бланшо, 2007, с. 14).

«Письменник, якого іменують класиком, — принаймні у Франції, — жертвує в собі словом, яке є невід'ємною його власністю, але робить це для того, щоб дати голос універсальному. Супокій впорядкованої форми, впевненість слова, звільненого від примхи, в якому промовляє безособове узагальнення, забезпечує йому зв'язок із істиною. Істиною, що перебуває потойбіч особистості і прагне бути по той бік часу» (Бланшо, 2007, с. 15).

«Писати — це віддаватися зачарованості безчассям.... Час безчасся — не

діалектичний. В ньому очевидним постає саме той факт, що не постає нічого, буття, що існує в глибинах небуття, котре є, коли немає нічого, і котрого більше вже не має, коли існує щось; так, наче сутності існують лише завдяки втраті буття, тоді, коли буття зникає. Оце перевернення з ніг на голову, що у відсутності часу постійно відсилає нас до присутності відсутнього, та все ж до цієї присутності як відсутності, до відсутності як відсутності, до відсутності як усталення самого себе, до усталення, де нічого не усталоється, де ніщо не перестає усталюватися в одержимості нескінченним, — це перевершення не є діалектичним. Суперечності тут не відкидають одна одну, не узгоджуються взаємно; тільки час, завдяки якому заперечення стає нашою здатністю, може бути “єдністю протилежностей”. У відсутності часу те, що є нового, нічого не поновлює, теперішнє не є сучасним, присутнє нічого не представляє, воно представляється, віднині й довіку належить поверненню. Воно не є, а повертається, приходить як вже і завжди минуле, а тому не знаючи я все ж таки впізнаю його, і це впізнавання руйнує в мені здатність впізнавати, право схоплювати, з невловного робить невідчепне, недосяжне, яке я ніколи не зможу припинити досягати те, що я не зможу брати, а можу тільки відбирати, – й ніколи не випускати з рук» (Бланшо, 2007, с. 18).

«Писати — значить, входити в усталення самотності, де чигає зачарованість. Це означає віддаватися ризикові безчасся, де владарює вічний почин. Це означає переходити від “Я” до “Воно”, так, щоб те, що мене спіткає, не спіткало нікого... Писати — це налаштувати мову на зачарованість і через неї, в ній перебувати в контактї з абсолютним середовищем, там, де річ знову стає образом, де образ, із натяку на якесь обличчя, стає натяком на те, що не має подоби, і з кшталту, накресленого на відсутності, стає безкшталтною присутністю цієї відсутності, порожньою й безвиразною відкритістю тому, що є, коли світу вже не має, коли світу ще нема» (Бланшо, 2007, с. 21).

«... Ось чому творчість є творінням лише тоді, коли вона стає відкритою близькістю того, хто її пише, й того, хто її читає, простором, простором, що насильно розгорнутий завдяки обопільному спростуванню права на

промовляння і права на розуміння. Й той, хто пише, є разом і тим, хто «наслухає» незавершене й нескінченне, тим, хто почув його як слово, тим, хто ввійшов у злагоду з ним, упорався з його вимогливістю згубився в ньому й усе ж таки урвав його, й у цій перерві вчинив його доступним, виголосив його, міцно прилютувавши до цієї межі, й опанував його, визначивши належну міру» (Бланшо, 2007, с. 24).

«У спокої повсякденного життя таїться прихованість. У дії, в істинній дії, тій, що є працею історії, прихованість схильна обернутися запереченням (заперечення — наше завдання, і це завдання істинне). Коли бракує істот, буття постає як глибіню прихованості, в якій воно витворює собі нестачу. Коли постає прихованість, то ця прихованість, що зробилася позірністю, витворює “зникомість усього”, однак із цього “усе зникло” воно знову ж таки робить позірність, робить так, що позірність бере свій початок із “усе зникло”. Виникає “усе зникло”. Те, що ми називаємо приви́дом, те ж саме: це те ж таки “все зникло”, яке зробилося позірністю. І привид мовить якраз про те, що коли все зникло, то є ще щось: коли всього бракує, то нестача викликає з’яву сутності буття, а це означає бути там, де бракує, бути як приховане...» (Бланшо, 2007, с. 24).

«І все-таки: хіба відображення не здається більш духовним, ніж відображений предмет? Чи не є це відображення ідеальним виразом, звільненою присутністю існування цього предмета, формою без матерії? Й хіба не в ідеалізації істот, не в тому, щоб підносити їх до рівня їхньої позбавленої втіленості подобизни, полягає завдання мистців, що ідуть на вигнання в ілюзорність образів» (Бланшо, 2007, с. 24).

«Потреба писати пов’язана з близькістю до тієї межі, коли зі словами вже нічого не можна вдіяти, звідки і походить ілюзія про те, що коли зберігати контакт із цим моментом, однак повертатися при цьому у світ можливого, то «все» може зробитися, “все” може виголоситися.... Писати починають лише тоді, коли в однісіньку мить, завдяки хитрому викрутасові, щасливому випадкові або завдяки захопленню життям, вдається позбутися цієї ілюзії. ... Твір є таким

замкненим колом, у якому автор під час писання зазнає небезпечного тиску, що вимагає від нього писати і водночас захищає від нього. Звідси, — принаймні для більшості, — величезна, просто-таки чудесна втіха, втіха звільнення, як висловився Гете, від перебування віч-на-віч із самотньою потугою зачарованості, до якої прикипаєш, не зраджуючи їй не ухиляючись од неї, але й не відмовляючись при цьому від власної майстерності. Найчастіше про мистця кажуть, що в своїй праці він знаходить зручний спосіб жити, ухиляючись од поважності життя» (Бланшо, 2007, с. 39).

«У творінні мистець знаходить притулок не тільки від світу, але й від вимоги, що тягне його поза світ. Творіння вмить приручає оце "поза", відновлюючи в нім глибинність; воно накидає мовчання, надає глибину мовчання отому без глибинному і непокійному зовнішньому, що його становить собою слово первинного досвіду» (Бланшо, 2007, с. 40).

«Твір завершено не тоді, коли його таки завершили, а тоді, коли той, хто працює над ним із середини, може завершити його й із зовні, оскільки твір вже не утримує його всередині себе, творець утримується тепер часткою самого себе, від якої вже звільнився, від якої звільнив його твір.... Осердя творіння – це творіння як первина, якої не можна досягнути, проте єдине до чого варто стреміти» (Бланшо, 2007, с. 42).

«Творіння вимагає від письменника, щоб він утратив будь-яку "натуру", будь-який характер і, переставши співвідноситися з іншими людьми і з самим собою завдяки рішенню, що робить з нього "Я", зробився порожнім місцем, де заявляє про себе усталення безликісті. Це та вимога, що не є вимогою, адже вона нічого не вимагає, в ній немає ніякого змісту, ніяких зобов'язань, вона просто є повітрям, котрим треба дихати, порожнечою/ над котрою слід утриматися, марнуванням дня, в якому стають невидними обличчя близьких людей. Навіть сміливі люди перебирають на себе цей ризик, вдаючись до самообману, тож багато хто гадає, ніби відгукнутися на цей поклик — значить, відгукнутися на поклик істини: вони мають що сказати, в них є світ, який потрібно вивільнити, повноваження, які потрібно взяти на себе, невиправдане

життя, яке необхідно виправдати. Й таки правда, що якби мистець не віддавався в полон первинного досвіду, який ставить його обіч, який у цій узбічності розлучає його з самим собою, якби він цілковито не віддавався незмірності помилки і блуканням нескінченного почину, то губилося б слово «почин». Однак це виправдання не являє себе містцеві, воно не закладене в досвіді, а навпаки, вилучене з нього, — й мистець може знати про нього загалом, так само, як і вірить він у мистецтво взагалі, проте його творіння про це не знає, і його пошук теж не знає про це, тож триває він у вічній тривозі цього невідання» (Бланшо, 2007, сс. 42-43).

І насамкінець в Епіграфі-посланні до читача Моріса Бланшо зазначається: «Будь-яка книга, навіть фрагментарна, має в собі певне осереддя, до якого вона тяжіє: це ядро не стоїть без руху, а зсувається під тиском самої книги та обставин, за яких вона формується. Водночас воно незрушне, бо хоч і зсувається, та все ж, якщо справжнє, завжди залишається саме собою і стає дедалі більш чільним, дедалі більш прихованим, таємничим і владно-вимогливим. Кожен, хто пише книгу, заразом і прагне до цього ядра, і не здогадується про нього. Відчуття, що він до нього доторкнувся, може бути хіба що оманною; коли ж мова йде про книгу, метою якої є просвітлення, то вірність методі змушує заявити, до чого ж, власне, стремить ця книга — до сторінок, що йменуються “Погляд Орфея”» (Бланшо, 2007, с. 3).

Висновки.

1. Теоретичний аналіз культури в контексті діяльнісного виміру дозволяє зазначити, що культура як форма людської життєдіяльності та ареал побутування людини й людства завжди цікавила філософів, культурологів, мистецтвознавців, політологів, психологів, педагогів, гуманітаристику, в рамках якої формуються теорії культурного розвитку людської цивілізації. Суб'єктом та об'єктом теоретичного осягнення культури є людина з її потребами у власній творчості. Кожна культурно-історична епоха формує власні наукові теорії, які мають певну тяглість та системну послідовність, котра, в решті-решт, у XIX столітті і сформувала категорію «культура».

Розкриваючи певну логіку та еволюцію процесу теоретизування художньої творчості, ми підкреслюємо її невід'ємність як важливої складової культури та художньої діяльності людини та людства.

2. Творчість є позитивно спрямовуючою інноваційною діяльністю, що продукує виключно позитивні в ціннісному відношенні речі, збагачує людство новими звершеннями, забезпечує розвиток цивілізації та культури, сприяє суспільному прогресу. Творча діяльність здатна приносити людям велику користь — в різних формах її прояву і в різних напрямках її здійснення. Вона є способом самовдосконалення особистості, засобом задоволення зростаючих матеріальних і духовних потреб (продукуючи для цього потрібні речі), виступає рушійною силою суспільного розвитку, збагачує світ цивілізації та культури новими здобутками, приносить особисту насолоду індивідам від самого процесу її здійснення. Все це досягається завдяки таким сутнісним властивостям творчості, як якісна новизна, смислова оригінальність, змінюваність та поступовий розвиток. Творчість, за визначенням і суттю, є формою людської активності, способом буття людини в світі, її самоствердження і саморозвитку, засобом існування особистості. При цьому творчість — позитивна людська цінність, яка отримує, відповідно, і схвальну оцінку, але лише за умови, коли вона здійснюється в межах визнаних соціокультурних норм. Нормою вважається та діяльність, що продукує істинне знання, добрі вчинки, корисні й красиві речі, гуманні справи та справедливі рішення.

Людина за своєю суттю — істота творча. Вона не може жити, щось не створюючи. У творчості вона пізнає саму себе, відкриває навколишній світ, а також себе у цьому світові. Тобто відбувається подвійне відкриття: людина відкриває світ, а світ завдяки творчій діяльності людини відкриває її. Вони не можуть існувати окремо. Людина творить передусім для себе, але вона творить водночас і для інших. Саме завдяки своїй творчості вона відкриває себе іншим людям, і, якщо їй це вдається, досягає своєї мети.

3. Особливість творчості зумовлена специфікою художнього світобачення. Художня творчість — це вид творчості, що пронизує всі сфери

людського світостановлення, це творення суб'єктом самого себе. Художня цінність цього становлення формується через індивідуальне переживання загальнозначущого, торкаючись внутрішньої суперечливості людської душі, розуму, напружуючи їх у діалогічних зв'язках із світом, втілюючи проблемність суб'єктивного досвіду здійснювати перехід від хаосу до свободи. тобто: художня творчість відкриває і розгортає нові аспекти, параметри, грані людської життєтворчості, сприяючи становленню вищої раціональності буття. Отже, художня творчість носить універсальний характер, пронизує всі сфери людської життєдіяльності, вимагаючи напруження всіх зусиль. Крім того, відображаючи творчу сутність людського буття в усій складності й суперечливості осягнення і здійснення, художня творчість сприяє відшукуванню шляхів досягнення достатності людського буття, сприяючи перегуку сучасного з минулим і майбутнім через зв'язок традиційності та інноваційності. Саме тому вона забезпечує утвердження людини в світі як цілісної особистості, а також вільний вияв її творчості за законами краси як перетворення життя.

4. Культурологічний аналіз книги французького культуролога, філософа, письменника Моріса Бланшо (*Maurice Blanchot*) «Простір літератури», в якій автор викладає своє бачення літературного простору та митця як об'єкта та суб'єкта цього простору, послуговуючись власним досвідом науковця та літератора, дозволяє доповнити теоретичні напрацювання українських вчених щодо осягнення художньої творчості, найцінніше, думками науковця та літератора, нашого сучасника. Саме це надає змогу розширити кордони наукового знання та опанувати найновітнішими європейськими теоріями художньої творчості.

Перспективи подальших розвідок... Сучасна гуманітаристична методологія формує безмежність осягнення художнього простору людства та його важливої складової простору літератури. Перші пам'ятки літературної творчості сягають сивини століть і, певно будуть мати місце в культурі людської цивілізації мільйони років наперед, адже творчість — є суттю та

змістом людського духу, душі та художніх практик. Тому, дослідження художніх практик, зокрема літературної творчості має неабиякі (величезні) перспективи в межах філософії, мистецтвознавства, культурології, педагогіки, психології тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Бердяев, Н. А., 1947. *Опыт эсхатологической метафизики (творчество и объективация)*. Париж: YMCA-Press.
2. Бланшо, М., 2007. *Простір літератури. Есе*. Переклад з французької Л. Кононовича. Львів: Кальварія.
3. Быстрицкий, Е. К., 1992. *Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие*. Київ: Наукова думка.
4. Benoît Vincent, 2008. *L'Anonyme. Maurice Blanchot*. Saint-Cur sur Loire: Publie.net.
5. Christophe Bident, 1998. *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*. Seyssel: Champ Vallon.
6. Manola Antonioli, 1999. *Maurice Blanchot. Fiction et theorie*. Paris: Kime.
7. Marlene Zarader, 2000. *Letre et le neutre, a partir de Maurice Blanchot*. Paria: Verdier.

References

1. Berdyaev, N. A., 1947. *Opyt eskhatologicheskoi metafiziki (tvorchestvo i ob"ektivatsiya)* [Experience of eschatological metaphysics (creativity and objectification)]. Parizh: YMCA-Press.
2. Blansho, M., 2007. *Prostir literary. Ese* [The space of literature. Essay.]. Translated from French by L. Kononovycha. Lviv: Kalvariia.
3. Bystritskii, E. K., 1992. *Fenomen lichnosti: mirovozzrenie, kul'tura, bytie* [The phenomenon of personality: worldview, culture, being]. Kyiv: Naukova dumka.
4. Benoît Vincent, 2008. *L'Anonyme. Maurice Blanchot*. Saint-Cur sur Loire: Publie.net.
5. Christophe Bident, 1998. *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*. Seyssel: Champ Vallon.
6. Manola Antonioli, 1999. *Maurice Blanchot. Fiction et theorie*. Paris: Kime.
7. Marlene Zarader, 2000. *Letre et le neutre, a partir de Maurice Blanchot*. Paria: Verdier.

LYUDMYLA TROELNIKOVA

ORCID iD: 0000-0001-5030-0974

Doctor of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Theory and History of Culture

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

lyusja_t@ukr.net

"THE SPACE OF LITERATURE" BY MAURICE BLANCHOT IN

CULTURAL COMPREHENSION CONTEXT OF ART SPACE

The author carried out a theoretical analysis of culture in the context of activity dimension. Attention is focused on the cultural understanding of the essential content of the categories — artistic space; artistic activity; creativity as an act of creation; the artist as a separate self-sufficient individual in the process of birth and embodiment of an artistic work. The content and functions of artistic creativity are explained from the point of view of the form of human activity, the way of being in the world, its self-affirmation and self-development, the means of existence of the

individual. These features are determined by the specificity of the artistic worldview, the result of which is the subject's reproduction of himself. The author proves that artistic creativity ensures not only the affirmation of a person in the world as a complete individual, but also the free expression of his creativity according to the laws of beauty on the way of transforming his own life. The article examines the essence of artistic culture as a type of culture that expresses the worldview of the subject and the system of his sociocultural orientations, and also provides an opportunity to understand its transformation and historical sociodynamics as a self-sufficient component of the cultural space and system of the latest theorizing. It is emphasized that the postmodern world of scientific understanding of creativity shone with many different theoretical colors, absorbing the entire complex of conceptual theorizing of creativity. The author describes European scientific currents and concepts, which during the 20th century presented updated and more meaningful theoretical reflections of creativity. It has been proven that the formation of an interdisciplinary and cultural approach to the artistic existence of humanity is vividly reflected not only in purely theoretical works. As the conclusion states, the book of the French culturologist, philosopher, writer Maurice Blanchot "The Space of Literature" translated by Leonid Kononovich, precisely ensures the integrity and harmony of the cultural theorization of creativity as a type of cultural activity, adding to our modest reflections a complete content and conceptual content.

Keywords: *culture, artistic space, creativity, space of literature, Maurice Blanchot, artist.*

Стаття надійшла до редакції 12.12. 2022 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2:78.091]:159.94](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.1(58).2023.284757

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

ТЕТЯНА ЮНИК

ORCID iD: 0000-0002-4539-6809

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри кіно-, телемистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна)

tyunyk@gmail.com

ПІДГОТОВЛЕНІСТЬ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ

МУЗИКАНТА-ІНТЕРПРЕТАТОРА У СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Розглянуто поліаспектність сутності поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як детермінанти його виконавської надійності у сценічній діяльності. З'ясовано, що досягнення високої якості підготовленості концертної програми сприяє домінуванню у виконавській діяльності спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання в образі» та «хвилювання-піднесення»), тоді як невпевненість музиканта-інтерпретатора у високій якості її підготовленості постає драйвером підсилення емоціогенності умов його інтерпретаційної сценічної творчості й призводить до появи руйнівних видів естрадного хвилювання «хвилювання-паніки» або «хвилювання-апатії». Обґрунтовано фактори підвищення ефективності оволодіння матеріалом музичного твору для побудови в уяві художніх образів, серед яких найпріоритетнішим постає досконалість використання в означеному процесі вихідних положень інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті та специфіки мимовільного/довільного опанування текстовими й виконавськими компонентами музичного твору. Висвітлено особливості досягнення музикантом досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами шляхом шестифазного формування виконавських навичок: від пошуку необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні — до досягнення безпомилкового відтворення митцем автоматизованих дій під час аудиторних репетицій завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів

© Юник Д., 2023

© Юник Т., 2023

вирішення виконавських завдань. Аргументовано обов'язковість ситуативної деавтоматизації виконавських навичок на четвертій фазі їх формування завдяки усвідомленню перебігу відтворення рухових дій в уповільнених темпах. Наголошено, що технічна оснащеність музиканта-інтерпретатора попри неспроможність надолужити наявність творчого «вакууму» все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією. Окреслено перспективність подальшого дослідження ієрархічно-алгоритмічної взаємодії виконавських умінь та виконавських навичок музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності.

Ключові слова: виконавська майстерність музиканта-інтерпретатора, виконавська надійність музиканта-інтерпретатора, сценічна діяльність, концертна програма, емоційно-творче самопочуття митця, естрадне хвилювання, виконавська навичка, артистизм.

Постановка проблеми... Успішність творчої концертно-сценічної діяльності музиканта-інтерпретатора залежить від впливу певного виду естрадного хвилювання на перебіг означеного процесу, оскільки навіть короткострокова дія «хвилювання-страху» може призвести до «хвилювання-паніки» або «хвилювання-апатії», тобто негативно вплинути на злагодженість когнітивних процесів, спрямованих на побудову художньо-інтерпретаційних образів та на їх звукову реалізацію безпомилковим відтворенням виконавських навичок. Джерелом появи естрадного хвилювання є дія стресорів прилюдності форми звітності. Саме вони створюють емоціогенну ситуацію, інтенсивність якої додатково підсилюється дією стресорів, притаманних «режиму безперервної діяльності». Означений «режим безперервної діяльності» властивий інтерпретаційній концертно-сценічній творчості музиканта-інтерпретатора через неперервність руху музичної думки відповідно до авторського нотного тексту з урахуванням індивідуальної поліваріантності його сприйняття та трансформації у звукові конструкти художніх образів з уявним їх емоційно-тембральним забарвленням, а також через повне дотримання алгоритму безпомилкового відтворення виконавських навичок у просторі і часі.

Окрім стресорів прилюдності та «режиму безперервної діяльності», емоціогенність умов інтерпретаційної концертно-сценічної творчості музикантів-виконавців також може підсилюватись дією стресорів, які виникають в результаті відчуття «дефіциту інформації». Уникнути дії таких стресорів (стресорів «дефіциту інформації») можна тільки досягненням впевненості у високій якості підготовленості концертної програми, оскільки

лише бездоганна її підготовленість створює умови для домінування не руйнівних, а спонукальних видів естрадного хвилювання — «хвилювання в образі» та «хвилювання-піднесення».

Саме тому простежується потреба у розгляді підготовленості концертної програми до прилюдної інтерпретації як детермінанти виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності, адже зміст означеного феномену (виконавської надійності) доцільно пов'язувати не з вродженими, а із сформованими його властивостями, що не тільки забезпечують появу у нього спонукальних видів естрадного хвилювання, а й створюють сприятливі психологічні умови для своєчасної побудови в уяві художніх образів та для втілення цих образів у звукову палітру безпомилковим відтворенням виконавських умінь та навичок під час прилюдного виступу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Питання підготовленості концертної програми до її прилюдної інтерпретації турбували не одне покоління визначних педагогів та видатних музикантів. Їх розглядали з позицій:

- перебігу когнітивних процесів, які забезпечують сприйняття авторського нотного тексту, його трансформацію у звукові образи, їх запам'ятовування та відтворення як у звичних, так і в емоціогенних умовах, до яких відносяться концертно-сценічні виступи музикантів (Прокоф'єв, 1927; Юник, 2009; Сюй На, 2022 та інші);

- функціонування виконавського апарату музикантів з урахуванням їх анатомо-фізіологічних властивостей, які завдяки розкриттю закладеного природою внутрішнього потенціалу сприяють встановленню повної гармонійної рівноваги між слуховою сферою та моторикою і, таким чином, забезпечують прояв «звукотворчої волі» (Юник, 1996; *Steinhausen*, 1903; *Yao Jiali*, 2022 та інші);

- інтонаційно-сміслового звукомовлення як синтетичного явища, яке постає результатом боротьби «інтелекту зі звуковою стихією», тобто є синергійним продуктом мислення митця і його емоційної сфери (Москаленко, 1994; Ма Лінь, 2021; Самітов, 2007 та інші);

- підсилення якості запам'ятовування музичної інформації емоційним впливом на ланцюжкове «зчіплення» розмежованих однотипних текстових чи виконавських компонентів у глобальні інформаційні одиниці з застосуванням їх реального та ідеомоторного повторення (Котова, 2000; Матвєєва, 2010; Ян Ї, 2021 та інші) тощо.

Натомість, в результаті аналізу праць означених авторів та вивчення специфіки перебігу концертно-сценічної діяльності музикантів простежується протиріччя між потребою митців у розробці технології швидкої автоматизації виконавських дій, яка б надала їм змогу за рахунок «економії» часових та енергетичних ресурсів досягати бажаного результату при підготовці до прилюдної інтерпретації музичних творів (особливо віртуозних), і відсутністю методики усвідомленого використання психолого-фізіологічних особливостей їх виконавського апарату.

Отже, важливість прояву виконавської надійності митців під час прилюдної інтерпретації музичних творів та необхідність подолання вищезначеного протиріччя, а також недостатня розробленість науковцями поставленої проблеми актуалізують тематику дослідження «Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності».

Мета дослідження — поліаспектно розглянути сутність поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як детермінанти його виконавської надійності у сценічній діяльності. Для досягнення мети дослідження необхідно було вирішити такі **завдання**, як:

- 1) з'ясувати змістове наповнення поняття «підготовленість концертної програми музиканта-інтерпретатора» як мистецтвознавчого феномену;
- 2) обґрунтувати фактори підвищення ефективності оволодіння виконавцем матеріалом музичного твору;
- 3) висвітлити особливості досягнення музикантом досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами.

Виклад основного матеріалу дослідження... Оперуючи вихідними положеннями теорії та методики музичного виконавства, можна дійти висновку, що підготовленість концертної програми складає основу виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у процесі сценічної діяльності. Процес підготовки концертної програми доцільно розглядати в різних аспектах, натомість, фундаментальними із них є:

1) оволодіння матеріалом музичного твору для побудови в уяві художнього образу з варіативних/інваріантних конструктивів, які, створюючи інтерпретаційну модель цього твору, інформаційно забезпечують виконавські дії;

2) досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами, тобто розвинутими творчими виконавськими вміннями та автоматизованими виконавськими діями (виконавськими навичками).

Ефективність оволодіння матеріалом музичного твору прямо корелює з доцільністю врахування в означеному процесі вихідних положень актуальних психологічних теорій пам'яті — асоціативної, гештальтпсихологічної, біхевіористичної, діяльнісної, інформаційно-кібернетичної тощо. На особливу увагу заслуговує саме остання із них, оскільки дослідженнями Е. Єгорової (1990), Ф. Льозера (1979), Ф. Шапаря (1994), *R. Atkinson* та *R. Shiffrin* (1968), *J. Hoffmann* (1983), *J. Mestre* та *B. Ross* (2011) доведено, що процеси запам'ятовування інформації та її прилюдного відтворення детермінуються функціонуванням трьох компонентів пам'яті особистості — сенсорного регістру, короткострокової та довгострокової пам'яті.

Оперуючи вихідними положеннями інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті та експериментальною перевіркою їх дієздатності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів (Юник, 1996; Юник 2009), можемо зазначити: сприймання авторського нотного тексту музичного твору виконавцем-інтерпретатором розпочинається із довільного або мимовільного розмежування цього тексту на окремі інформаційні одиниці, ознаки яких

можуть бути сприйняті тільки певним рецептором його сенсорного реєстру (зоровим, слуховим, дотиковим, а інколи — навіть нюховим чи смаковим)¹. Слід наголосити на тому, що сприйняття музикантом нових стимулів не супроводжується емоційним переживанням. Воно (сприйняття) призводить до сенсорних ефектів, яких вистачає для розпізнавання їх значень. При зникненні фізичного впливу ознак авторського нотного тексту музичного твору на рецептори сенсорного реєстру виконавця їх «ехоїчний слід» нетривалий час зберігається в початковій формі, після чого «розпадається».

Однією з особливостей сенсорного реєстру є короткочасність утримання чіткого образу новосприйнятої стимуляції після зникнення фізичного впливу ознак авторського нотного тексту музичного твору на рецептори сенсорного реєстру виконавця (лише 200–400 мс). За цей час завдяки управлінню процесом сприйняття з боку уваги здійснюється відбір «цінної» інформації. Менш «цінна» для музиканта-інтерпретатора інформація залишається поза увагою й елімінується. Натомість, «цінна» інформація переноситься до короткострокової пам'яті, а в деяких випадках — відразу до довгострокової.

Встановлення значущості для музиканта-інтерпретатора новосприйнятої інформації відбувається як мимовільно, так і довільно — через спрямованість уваги на відповідні об'єкти. У разі семантичної однорідності ознак стимулів аналіз їх структури здійснюється автоматично (мимовільно), адже подальший розгляд призупиняється прийняттям рішення і передачею необхідної інформації в генератор відповіді. У випадку неоднорідності таких ознак здійснюється їх додатковий аналіз завдяки когнітивним зусиллям митця, що зумовлює довільний керований пошук з боку уваги. Відповідно до вихідних положень гештальтпсихології, рішення про властивості стимулів приймаються спочатку на основі глобальних ознак, і лише на наступних стадіях їх аналізу підлягають деталі сприйнятих структур. Інформація, сприйнята через відповідний рецептор (зоровий, слуховий, дотиковий тощо) сенсорного

¹ За умови недієздатності зорових рецепторів у незрячих виконавців-інтерпретаторів функції першочергового сприйняття фізичних ознак авторського тексту музичного твору можуть виконувати слухові або дотикові рецептори їх сенсорного реєстру.

регістру, практично без обробки частково передається до короткострокової пам'яті музиканта-інтерпретатора, хоча при перенесенні «фільтрується». Та її частина, яка не відповідає вимогам фахівця (не «витримує» процедуру розпізнання ознак стимулів), залишається поза процесом запам'ятовування, тобто «відсіюється» (Юник, Юник, 2017).

Короткострокова пам'ять музиканта-інтерпретатора характеризується обмеженою ємністю, в якій формується копія інформації, утвореної на виході процесів пізнання образів із сенсорного регістру та репрезентації відповідних семантичних понять у довгостроковій пам'яті. Її основними властивостями є обробка зменшеної кількості «нових» стимулів (сюди потрапляє лише та їх частина, що є важливою для митця) завдяки активації відповідного сліду в довгостроковій пам'яті, а також короткостроковість збереження чіткого образу.

Через короткострокову пам'ять музиканта-інтерпретатора проходить два потоки інформації: вхідний і вихідний. Вхідний потік «повідомлень» має два «джерела» — сенсорний регістр і довгострокову пам'ять, оскільки вся «нова» для виконавця інформація потрапляє до короткострокової пам'яті з сенсорного регістру, але лише після відповідної репрезентації семантичних понять у довгостроковій пам'яті і зіставлення ознак цих стимулів. У короткостроковій пам'яті здійснюється паралельна або послідовна обробка новосприйнятих стимулів у залежності від кількості та важкості переробки інформаційних одиниць (*Hoffmann, 1983*). Паралельній обробці підлягають одночасно пред'явлені, добре знайомі та легко диференційовані стимули за умови, якщо їх кількість не перебільшує обсяг короткострокової пам'яті музиканта-інтерпретатора (*Atkinson, Shiffrin, 1968*). У свою чергу, послідовна обробка стимулів розпочинається із глобальних ознак, які потім доповнюються поступово виявленими деталями. Якщо об'єктом уваги постають локальні деталі стимулів, вплив загальних ознак залишається незмінним, але спрямування уваги на глобальні зменшує і без цього вже незначний вплив локальних (*Hoffmann, 1983*).

Вихідний потік інформації в короткостроковій пам'яті музиканта-

інтерпретатора має два напрями. Перший із них спрямований на перенесення оброблених стимулів до довгострокової музичної пам'яті, тому розглядається дослідниками у нерозривному зв'язку з проблемами управління короткостроковою пам'яттю, інтерференцією та виявленям її причин (*Hoffmann*, 1983). Другий напрям передбачає відтворення (реалізацію) запам'ятованого матеріалу і пов'язується науковцями з емоційною стійкістю, яка забезпечує високу результативність відтворення запам'ятованої музичної інформації (*Шапар*, 1994).

В аспекті підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми важливою постає обґрунтована *R. Atkinson* та *R. Shiffrin* (1968) теза, що ефективність процесу збереження, пошуку й активації інформації у пам'яті фахівця збільшується за умови, якщо кількість одночасно пред'явлених стимулів «не виходить» за межі обсягу його короткострокової пам'яті, уможливаючи безпомилкове повторення (неодноразове приховане або відкрите відтворення інформації).

Оперуючи змістом цієї тези та експериментальною перевіркою її дієздатності у практичній діяльності музикантів-інструменталістів (*Юник*, 1996; *Юник*, 2009), можемо зазначити: максимальне число стимулів нотного тексту, які можуть одночасно зберігатися в короткостроковій пам'яті музиканта-інтерпретатора завдяки повторенню, залежить від легкості їх розпізнання, обсягу його короткострокової пам'яті, здібності до створення угруповань та роздрібнення на блоки, а також від швидкості мнемічних процесів виконавця. Найбільша кількість музичної інформації губиться на ранніх стадіях її запам'ятовування. Саме тому повторення стають ефективними лише тоді, коли вони здійснюється одразу після сприйняття інформації, а проміжки часу між ними поступово збільшуються.

Відповідно до інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті, найбільшим складником означеного феномену є довгострокова пам'ять музиканта-інтерпретатора, де інформація зберігається не у вигляді ознак сенсорних впливів, а в модально незалежних формах пов'язаних між собою семантичних

понять, які репрезентуються як для розпізнання та кодування «нових» ознак стимуляції, так і для відтворення запам'ятованої інформації. Ефективність процесів їх «здобуття» визначається доступністю для репрезентації та стратегією кодування. Однією з найбільш вразливих особливостей цієї функціональної структури пам'яті музиканта-інтерпретатора є процеси пошуків необхідних слідів. Тривалість таких пошуків залежить від локалізації та пізнання сформованого коду, що визначається легкістю асоційованості з ознаками відповідної стимуляції, стійкості форми сліду та характеру його упорядкування. Активація декількох семантичних репрезентацій як для підготовки до обробки «нових» ознак стимулів, так і для відтворення запам'ятованої інформації, скорочує час їх зіставлення та віднесення до однієї з них за умови, якщо ці стимули дійсно відповідають таким поняттям. Натомість, якщо активуються помилкові коди, процеси в сенсорному регістрі та короткостроковій пам'яті музиканта-інтерпретатора загальмовуються, оскільки здійснюється пошук нових (альтернативних) репрезентацій. Таким чином, однією з детермінант підготовленості концертної програми постає чіткість, повнота й сила слідів у довгостроковій пам'яті виконавця, що прямо корелює зі швидкістю й легкістю їх активації (Юник, Юник, 2017).

Неабияку цінність для підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми до її прилюдної інтерпретації має диференціація видів пам'яті виконавця за провідним місцем у процесі запам'ятовування, збереження й відтворення інформації на моторну, образну, логічну та емоційну з виділенням їх змішаних конфігурацій (емоційно-образної, емоційно-моторної та емоційно-образно-моторної пам'яті). Запам'ятовування мелодико-ритмічної лінії в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку, гармонії та тембру звучання здійснюються завдяки слуховій пам'яті; заучування виконавських рухів, їх напрямів, розмірів і швидкості, а також кінестезійних відчуттів (міри, тривалості й послідовності напруги м'язів) відбуваються на основі моторної пам'яті; оволодіння характером самої музики та ступенем інтенсивності її переживання реалізується емоційною пам'яттю; засвоєння понять та логічних

категорій, які належать до нотного матеріалу, структури твору, навичок чи специфіки їх виконання, втілюються логічною пам'яттю (Москаленко, 1994). При цьому експериментально доведено, що чим більше видів пам'яті музиканта задіяно в ході заучування як текстових, так і виконавських компонентів концертної програми, тим вища якість їх запам'ятовування (Юник, 1996; Юник, 2009).

Ефективність оволодіння матеріалом музичного твору прямо корелює із застосуванням вихідних положень ще однієї психологічної теорії, відповідно до якої пам'ять за засобом запам'ятовування інформації дуально поділяється на довільну й мимовільну. Довільному виду пам'яті музиканта-інтерпретатора притаманне цілеспрямоване заучування і відтворення авторського нотного тексту завдяки спеціально спрямованим на вирішення поставлених завдань вольовим зусиллям. Натомість, для мимовільного виду пам'яті характерне запам'ятовування і відтворення музичної інформації, яке здійснюється автоматично — без вольових зусиль з боку виконавця і навіть без постановки спеціальних мнемічних завдань. При цьому пріоритетність в запам'ятовуванні отримує інформація, яка сприяє або перешкоджає (прямо чи опосередковано) досягненню мети (*Bernstein, Penner, Clarke-Stewart, Roy, 2012*).

Вищеозначену інформацію стосовно довільного та мимовільного опанування текстовими й виконавськими компонентами доцільно використовувати у процесі як цілісного, так і поетапного типів роботи над музичним твором. При цілісному типі роботи над музичним твором необхідно мимовільно оволодівати звуковисотними (нотними) авторськими позначеннями, а довільно — виконавськими компонентами (мелодико-ритмічною лінією в гнучкому інтонаційно-фразовому розвитку; штрихами; прийомами звуковидобування тощо). Звичайно, у виняткових випадках все ж допускається вичленовування фрагментів для довільного заучування нотного тексту (Юник, 1996). У свою чергу, при поетапному типі роботи над музичним твором необхідно:

- на першому етапі роботи (під час «аналізу-розбору» музичного твору)

застосовувати мимовільне запам'ятовування матеріалу і закладати основу для подальшого успішного довільного опанування текстовими та виконавськими компонентами завдяки їх змістовому усвідомленню і зіставленню;

- на другому етапі заучувати нотний текст та необхідні виконавські рухи довільно в рамках вирішення спеціально поставлених мнемічних завдань;

- на третьому етапі здійснювати мимовільне закріплення матеріалу чи відповідних навичок паралельно з вирішенням виконавських або художньо-інтерпретаторських задач у процесі інтеграції запам'ятованої інформації в одне ціле.

Другим аспектом, в якому доцільно розглянути процес підготовки музикантом-інтерпретатором концертної програми, постає досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами (розвинутими творчими виконавськими вміннями та навичками). Технічна оснащеність фахівця (у вузькому розумінні цього поняття) хоч і не надолужує наявності творчого «вакууму», але все ж сприяє створенню впевненості у високій підготовленості до сценічних виступів навіть перед добірною аудиторією.

В оволодінні виконавською технікою музиканти подеколи надають надмірного значення генетичному фактору, упереджено недооцінюючи позицію генезису. Звичайно, кожній особистості властивий певний кінцевий «максимум» технічної оснащеності. Втім, його досягнення під силу далеко не всім виконавцям, адже вимагає не тільки обов'язкової наявності відповідного прагнення, а й доцільності роботи психофізіологічних механізмів виконавського апарату. Підтвердження вищезначеної тези про одночасну генетичну й генезисну детермінацію виконавської техніки музикантів знаходимо у висловлюваннях Г. Прокоф'єва (1927) щодо її розвитку, який ще сторіччя тому рекомендував: «виключати» зайві та вкорочувати довгі рухи; знешкоджувати перерви між рухами (кожен попередній рух при досягненні побіжної техніки безупинно переводити в наступний); здійснювати рухи ритмічно, досягаючи звуків без глибокого занурення виконавського апарату

(без глибокого занурення пальців до денця клавіш при грі на клавішних інструментах і без затримки на них під час виконання віртуозних творів та пасажів); заміщувати незвичні або важкі рухи більш зручними, які відповідають специфіці психофізіологічного апарату виконавців.

Створення інтерпретаційної моделі музичного твору неможливе без автоматизованих виконавських дій, які створюються не формальним багаторазовим повторенням з метою механічного «зазубрювання», а складним шестифазним процесом (Бернштейн, 1990).

Перша фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок характеризується пошуком необхідних рухів та визначенням їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні. Аналіз музичного матеріалу здійснюється неодноразово, оскільки саме творчий підхід до процесу пошуку доцільних рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні дозволяє «побачити» виконавські завдання у нових ракурсах (особливо за наявності у фахівця великого виконавського досвіду) і визначає успішність вирішення проблеми в цілому.

Під час пошукової діяльності у свідомості фахівця активізуються психологічні механізми мисленнєвого прогнозування (передбачення). Завдяки застосуванню цієї розумової операції у першій фазі вироблення виконавських навичок процес пошуку набуває певної направленості. Це досягається передбаченням результатів (як проміжних, так і кінцевих) відтворення рухів не на один, а на декілька кроків уперед. Таким чином музикантом-інтерпретатором створюються припущення щодо можливості отримання необхідних результатів шляхом реалізації тих чи інших рухових актів. Під час пошуку необхідних рухів наслідки спроб їх виконання постійно зіставляються зі взірцями потрібних результатів, сформованими у його свідомості завдяки застосуванню операції мисленнєвого прогнозування. У випадку співпадіння отриманих реальних результатів з уявно передбаченими пошук доцільних рухів скорочується або навіть припиняється, в іншому випадку — сильно розгортається. На початку формування виконавських навичок кожна їх зміна

підлягає ретельному мисленнєвому аналізу, адже тільки повне усвідомлення отриманих результатів реалізації рухових актів забезпечує використання механізму зіставлення у практичній підготовці митця.

Слід зазначити, що пошукова діяльність музиканта-інтерпретатора під час його ознайомлення з нотним матеріалом закономірно супроводжується виникненням як позитивних, так і негативних емоцій. Емоційно насичені «пункти» виникають внаслідок різкої зміни ситуації в аспекті виправдання/невиправдання припущення відносно отримання необхідних результатів шляхом реалізації тих чи інших рухових актів. Поява таких «пунктів» дуже важлива, адже саме завдяки ним визначається інтенсивне розгортання пошукової діяльності в глибину. Окрім того, у випадку отримання негативних результатів по відношенню до їх уявлених взірців пошук рухів відновлюється не з початкового етапу вирішення виконавських завдань, а саме з цього емоційно насиченого «пункту», що сприяє економії часу. Отримані помилкові результати ініціюють у митця серію наступних спроб реалізації доцільних рухів, в ході пошуку яких використовуються свідомо і позасвідомо отримані в процесі мислення знання (позасвідомо набуті знання застосовуються у ході інтуїтивного пошуку). Слід наголосити, що інтуїтивно-практичні дії найефективніше здійснюються під час опрацювання інших виконавських компонентів, які не мають прямого відношення до усвідомленого пошуку необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні.

Друга фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок передбачає інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії і виключення небажаних траєкторій їх реалізації. Слід зазначити, що зоровим аналізатором сприймається лише зовнішня структура дій, тоді як внутрішня — залежить від психофізіологічних особливостей митця і фізіологічних властивостей його виконавського апарату. При цьому визначення рухового складу дій є максимально творчим процесом, в рамках якого відбувається розвиток його індивідуальності.

Алгоритм формування музикантом-інтерпретатором взірців рухових дій, які на наступних фазах відіграватимуть важливу роль у регуляції процесу вироблення й відтворення виконавських навичок, складається з шести послідовних операцій, а саме:

- усвідомлення «старих» рухів;
- використання операції мисленнєвого прогнозування, уявлення віднайдених рухових актів і результатів їх відтворення;
- формування у свідомості образу ситуації (передбачення й усвідомлення умов виконання дій);
- створення в уяві абстрактних схем рухових актів;
- уявлення темпів і ритмів рухових актів завдяки використанню внутрішнього слуху;
- створення у свідомості образів траєкторій рухових актів.

Образи спрямованості рухових актів музиканта-інтерпретатора мають як горизонтальні, так і вертикальні траєкторії. Формування означених образів здійснюється митцем завдяки уявленню відповідних траєкторій рухових актів, спрощення якого можливе шляхом активізації зорового аналізатора.

Смисли виконавських дій та їх цілеспрямованість визначаються виконавцем завдяки створенню в уяві художнього образу музичного твору. За рахунок постійного аналізу «ситуації» створюються не статичні образи, а динамічні — це доводить, що найвищий корковий рівень пірамідної системи головного мозку виконує визначальну роль у формуванні структури виконавських дій музиканта (саме він відповідає за смисли і цілеспрямованість рухових актів). Пріоритетність коркового рівня пірамідної системи головного мозку чітко простежується на початку та по завершенні процесу формування виконавських навичок, оскільки робота музиканта-інтерпретатора розпочинається з ознайомлення та розшифрування авторських нотних позначень, а завершується передачею слухачам образно-емоційного змісту музичного твору під час сценічного виступу, тобто спілкуванням зі слухачською аудиторією засобами музичної мови.

Створені на початку формування навичок взірці рухових дій постійно піддаються саморегуляції музикантом-інтерпретатором. Внесення тих чи інших змін у структуру цих взірців залежить передусім від спроможності митця швидко переконатись у потребі їх корекції. Формування у свідомості оновленої цілісної картини виконавських завдань завдяки активізації образного мислення дозволяє уявити всі їх одиниці в інших ракурсах по відношенню до первинного аналізу музичного матеріалу. Знайдені під час його повторного аналізу зв'язки й відношення між елементами «ситуацій» виступають передумовою створення нових завдань. На основі цього у свідомості виконавця формується додаткова мета, якій підпорядковуються декілька проміжних цілей. Таким чином, означений процес інтеграції одиничних рухових актів у виконавські дії з виключенням небажаних траєкторій їх реалізації набуває творчого характеру.

Третій фазі формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок властиве довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій та їх поліваріативно-темпова автоматизація шляхом комплексного використання фрагментарного, цілісного, розподіленого і концентрованого методів заучування рухових актів з поступовим звільненням власної свідомості від контролю над означеним процесом.

Фрагментарний метод заучування рухових актів максимально корелює зі специфікою сценічної діяльності музиканта-інтерпретатора та складною структурою дій, необхідних для розкриття ним емоційно-образного змісту твору. Застосування цього методу уможливорює запам'ятовування окремих рухових ланок сформованих дій. Разом з тим, при високій усвідомленості й «зв'язності» музичного матеріалу використовується цілісний метод запам'ятовування рухових актів, який характеризується відсутністю процесу зняття проміжних результатів відтворення виконавських дій, що надає змогу митцю заощаджувати час.

Фрагментарний та цілісний методи заучування рухових актів застосовуються у парі з розподіленим методом, який відзначається постійним відтворенням у процесі занять необхідної кількості повторень сформованих дій

через деякий проміжок часу. Кожен виконавець індивідуально визначає для себе оптимальну величину таких часових інтервалів, щоб «попередити втрату результатів тренувань», оскільки занадто велика перерва між повтореннями сприяє стиранню з пам'яті будь-якої інформації.

Застосування музикантом-інтерпретатором концентрованого методу заучування рухових актів доцільне лише для запам'ятовування нескладних дій або окремих рухів. Він реалізується шляхом великої кількості повторень рухових актів за один день тренування. Зважаючи на те, що у виконавській діяльності митця переважають рухові дії зі складною структурою, використання ним даного методу є небажаним, адже воно сприяє виникненню перевтоми та монотонії з подальшим зменшенням інтенсивності уваги.

Третя фаза формування виконавських навичок також характеризується поступовим звільненням свідомості музиканта-інтерпретатора від контролю над процесом виконання рухових актів. У ході роботи над музичним матеріалом така потреба виникає після накопичення різних видів чуттєвої сигналізації і внесення необхідних корекцій до структури та процесу відтворення вироблених дій. Означений етап передбачає концентрацію уваги виконавця на умовах, меті та результатах реалізації навичок. Таким чином свідомість фахівця повністю звільняється від контролю над процесом виконання автоматизованих дій і спрямовується на розкриття емоційно-образного змісту музичного твору. Саме тому у сферу підсвідомості переносяться як компоненти нижчих рівнів екстрапірамідної системи головного мозку, так і елементи смислових ланцюжків рухових актів. У свідомості митця залишається лише смислова інформація (Бернштейн, 1990). Втім, свідомий контроль автоматизованих рухових актів під час розкриття емоційно-образного змісту музичного твору повністю не зникає, а частково залишається завдяки уявленню «опорних точок» пасажів та складних елементів виконавських навичок.

По завершенні довільного чи мимовільного запам'ятовування та поліваріативно-темпової автоматизації стандартизованих виконавських дій

здійснюється їх деавтоматизація абсолютним усвідомленням перебігу відтворення цих дій в уповільнених темпах (четверта фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок). Таким чином, сформовані виконавські навички «повертаються у виконавські дії».

Повторний мисленнєвий аналіз музичного матеріалу надає змогу музиканту-інтерпретатору розглянути всі складові сформульованих завдань у новому ракурсі, уможливаючи формування у його свідомості додаткових цілей. Завдяки активізації творчого мислення генеруються нові гіпотези і відбувається пошук рухів або корекцій, які необхідні для перевірки їх дієздатності. Після цього здійснюється кореляція взірців виконавських дій та визначаються етапи практичної реалізації вже вдосконаленої в уяві моделі їх рухових актів. Процес виконання регулюється відповідно до результатів звіряння наслідків відтворення дій з уявленими образами. Для відпрацювання рухових актів музикантом-інтерпретатором підбираються додаткові вправи, схожі на них за своєю зовнішньою та внутрішньою структурою.

П'ята фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок передбачає їх «збагачення» поліваріантним відтворенням виконавських дій. Вона характеризується усвідомленим відпрацюванням засвоєних дій та досягненням їх якісного відтворення у різних темпах. Окрім уявлення митцем за допомогою внутрішнього слуху бажаної звукової палітри, здійснюється віддзеркалення у свідомості необхідних траєкторій рухів — просторово-часових переміщень складових його виконавського апарату (наприклад, пальців інструменталіста-клавішника по цим траєкторіям). Таким чином фахівець у різних темпах усвідомлено контролює процес відтворення дій і тренує швидкість розумових реакцій.

Наслідки відтворених рухових дій постійно піддаються ретельному аналізу й зіставляються зі сформованими у свідомості взірцями. Аналізу підлягають усі отримані результати — як проміжні, так і кінцеві. Музикантом-інтерпретатором осмислюється також сам хід відтворення рухових дій, який зіставляється з уявною програмою їх виконання. Завдяки цьому у процес

відтворення рухових актів вносяться необхідні корективи.

У цій фазі формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок значна роль належить схематичному мисленню, сутність якого полягає в швидкому намічанні ще не розгорнутої системи думок на початку вирішення виконавських завдань. Таким чином у нього в уяві проєктується модель розгортання розумового акту під час реалізації практичних дій (відтворення музичного матеріалу). Завдяки цьому визначається зміст і направленість процесу мислення (про що й коли необхідно думати під час виконання музичного твору).

У ході роботи над музичним твором виконавець отримує як передбачені, так і непередбачені результати реалізації спроектованої в уяві моделі розгортання розумових актів. Останні (непередбачені) виступають передумовою розгортання серії наступних спроб вирішення задач. З метою підвищення шансів на успішне подолання проблем відтворення тих чи інших рухових дій у процесі роботи над музичним матеріалом виконавцем також застосовуються вторинні результати власної розумової діяльності — інтуїтивно отримані знання.

Складність фази «збагачення» виконавських навичок поліваріантним відтворенням музикантом-інтерпретатором рухових актів полягає у тому, що саме в цей час відбувається накопичення центральною нервовою системою безлічі потоків різних за своїм характером рецепцій, їх диференціація, створення необхідної кількості корекцій і їх розподілення між рівнями екстрапірамідної та пірамідної систем головного мозку (Бернштейн, 1990; Ониськів, 2012). Це досягається за рахунок повного усвідомлення результатів виконання дій і всіх видів чуттєвої сигналізації, яка надходить у кору головного мозку по каналам зовнішнього та внутрішнього зворотного зв'язку. Означені імпульси несуть у собі інформацію про хід та наслідки відтворення дій. Таким чином музикантом-інтерпретатором здійснюється остаточна диференціація внутрішніх відчуттів, на основі яких у процес реалізації рухових актів вносяться необхідні поправки.

Остання (шоста) фаза формування музикантом-інтерпретатором виконавських навичок спрямовується на їх нескінченне вдосконалення досягненням безпомилкового відтворення автоматизованих дій у звичних для нього умовах (під час аудиторних репетицій) завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів вирішення виконавських завдань. Безпосередньо перед цілісним програванням музичного твору митцем здійснюється аналіз умов його виконання. Шляхом передбачення ймовірних внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливів на процес відтворення сформованих навичок створюються попереджувальні корекції, завдяки чому ще до початку гри/співу у хід реалізації автоматизованих дій вносяться необхідні поправки. Під час цілісного відтворення музичного матеріалу відбувається розвантаження свідомості музиканта-інтерпретатора шляхом надання пріоритетного значення образному мисленню, що, у свою чергу, не допускає перенавантаження його пам'яті. Вся увага виконавця спрямовується на передачу емоційно-образного змісту музичного твору слухачам/глядачам. Разом з тим, свідомий контроль процесу відтворення автоматизованих дій повністю не зникає — його часткова присутність характеризується уявленням «опорних» точок пасажів та складних елементів навичок. Мисленнєвий аналіз проміжних і кінцевих результатів реалізації рухових актів музикантом-інтерпретатором не здійснюється, оскільки це може призвести до тимчасової зупинки у безперервному процесі відтворення сформованих навичок.

Аналіз умов відтворення музичного матеріалу та передбачення можливих внутрішніх і зовнішніх руйнівних впливів на процес реалізації навичок дозволяє застосовувати в ході сценічної діяльності альтернативні варіанти вирішення виконавських завдань. Завдяки використанню на практиці пристосованої мінливості, маневреності та гнучкості навичок підвищується рівень їх сформованості. Для досягнення безпомилкової стабільності відтворення рухових актів постійно проводяться тренування, а також перевірка на ступінь автоматизованості всіх віднайдених варіантів вирішення виконавських завдань. У свою чергу, за відсутності таких тренувань якості

сформованості виконавських навичок музиканта-інтерпретатора поступово знижується.

Висновки.

1. Питання підготовки концертної програми музикантом-виконавцем до сценічної «презентації» доцільно розглядати з позицій мистецтвознавства, адже тільки ця галузь науки «володіє» теоретичними та практичними методами їх дослідження з поглибленим аналізом специфіки як проектування в уяві митця інтерпретаційної моделі кожного музичного твору, так і її реалізації виконавськими засобами. Досягнення високої якості підготовленості концертної програми сприяє домінуванню у виконавській діяльності музиканта не руйнівних, а спонукальних видів естрадного хвилювання («хвилювання в образі» й «хвилювання-піднесення»), виступаючи детермінантою виконавської надійності фахівця. У свою чергу, невпевненість музиканта-виконавця у високій якості підготовленості концертної програми є драйвером підсилення емоціогенності умов його інтерпретаційної концертно-сценічної творчості внаслідок появи стресорів дефіциту інформації.

2. Ефективність оволодіння матеріалом кожного музичного твору як один із чільних аспектів процесу підготовки концертної програми прямо корелює з досконалістю врахування в означеному процесі вихідних положень інформаційно-кібернетичної теорії пам'яті, а також специфіки мимовільного та довільного опанування текстовими й виконавськими компонентами музичного твору.

3. Досягнення досконалої реалізації уявно створеної інтерпретаційної моделі музичного твору технічно-виражальними засобами можливе тільки завдяки дотриманню музикантом алгоритму шестифазного формування виконавських навичок, який передбачає:

- пошук необхідних рухів та визначення їх послідовності на сенсорно-перцептивному рівні;

- інтеграцію одиничних рухових актів у виконавські дії з виключенням небажаних траєкторій їх реалізації;

- довільне чи мимовільне запам'ятовування стандартизованих виконавських дій та їх поліваріативно-темпову автоматизацію шляхом комплексного використання фрагментарного, цілісного, розподіленого і концентрованого методів заучування рухових актів з поступовим звільненням свідомості від контролю над означеним процесом;

- деавтоматизацію сформованих виконавських навичок абсолютним усвідомленням перебігу відтворення рухових дій в уповільнених темпах;

- «збагачення» навичок поліваріантним відтворенням виконавських дій;

- досягнення безпомилкового відтворення музикантом-інтерпретатором автоматизованих дій під час аудиторних репетицій завдяки використанню віднайдених альтернативних варіантів вирішення виконавських завдань.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на з'ясування ієрархічно-алгоритмічної взаємодії виконавських умінь та виконавських навичок музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності.

Список використаної літератури та джерел

1. Бернштейн, Н. А., 1990. *Физиология движений и активность*. Под ред. акад. О. Г. Газенко. Москва: Наука.
2. Егорова, Э. Н., 1990. *Особенности интерференции на различных функциональных уровнях мнемической системы*. Автореф. дисс. канд. психол. наук. Научно-исследовательский институт психологии УССР.
3. 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 ім. Б. Хмельницького.
4. Лёзер, Ф., 1979. *Тренировка памяти*. Перевод с немецкого К. М. Шоломия; ред. Н. К. Корсакова. Москва: Мир.
5. Ма, Лінь, 2021. Синергійність впливу конструктів емоційного інтелекту піаніста на його індивідуальний виконавський стиль. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(51), сс.91–105.
6. Матвєєва, О. В., 2010. *Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики*. Дис. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
7. Москаленко, В. Г., 1994. *Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации*. Дисс. доктора искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
8. Ониськів, Г. Г., 2012. *Методика формування виконавських навичок майбутніх учителів музики в процесі інструментальної підготовки*. Дис. канд. пед. наук. Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького.
9. Прокофьев, Г. П., (1927). *Игра на фортепиано: лекции*. Москва: Музыкальный сектор.
10. Самітов, В. З., 2007. *Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект)*: монографія. Київ: ДАКККіМ.
11. Сью, 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.

12. Шапарь, В. Б., 1994. *Формирование профессиональной памяти курсантов высших военных учебных заведений*. Дисс. канд. психол. наук. Харьковский институт Военно-Воздушных Сил.

13. Юник, Д. Г. та Юник, Т. І., 2017. Інноваційна технологія розвитку мнемічних умінь студентів-піаністів у процесі роботи над музичними творами. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки, 2, сс.315–323.

14. 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.

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

16. Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M., 1968. Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes. In K. W. Spence and J. T. Spence, eds. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*. Vol. 2. New York: Academic Press, pp.89–195.

17. Bernstein D., Penner L., Clarke-Stewart A. and Roy E., 2012. *Psychology*. 9th ed. Wadsworth: Cengage Learning.

18. Hoffmann, J., 1983. *Das aktive Gedächtnis: Psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit*. Berlin: Springer.

19. Mestre, J. and Ross, B., 2011. *The Psychology of Learning and Motivation. Cognition in Education*. San Diego, CA, US: Elsevier Academic Press.

20. Steinhausen, F., 1903. *Die physiologischen Grundlagen der musikinstrumentalen Technik*. Berlin: Die Musik.

21. 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.

References

1. Bernshtein, N. A., 1990. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost'* [Physiology of movement and activity]. Pod red. akad. O. G. Gizenko. Moskva: Nauka.

2. Egorova, E. N., 1990. *Features of interference at various functional levels of the mnemonic system*. Ph.D. in Psychology. Abstract of Thesis. Research Institute of Psychology of the Ukrainian SSR.

3. 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 B. Khmelnytskyi.

4. Lezer, F., 1979. *Trenirovka pamyati* [Memory training]. Translated from German by K. M. Sholomiya; N. K. Korsakova, ed. Moskva: Mir.

5. Ma, Lin, 2021. Synerhiinist vplyvu konstruktiv emotsiinoho intelektu pianista na yoho indyvidualnyi vykonavskyi styl [The synergy of influence of the constructs of the pianist's emotional intelligence on his individual performance style]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(51), pp.91–105.

6. Matvieieva, O. V., 2010. *The method of formation of vocal performance reliability in future music teachers*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov.

7. Moskalenko, V. G., 1994. *Theoretical and methodological aspects of musical interpretation*. Doctor of Art History. Thesis. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky.

8. Onyskiv, H. H., 2012. *Methodology of formation of performance skills of future music teachers in the process of instrumental training*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. Melitopol State Pedagogical University named after B. Khmelnytskyi.

9. Prokof'ev, G. P., (1927). *Igra na fortepiano: lektsii* [Playing the piano: lectures]. Moskva: Muzykal'nyi sektor.
10. Samitov, V. Z., 2007. *Spetsyfika interpretatsiinoho myslennia muzykanta-vykonavtsia (psykhofiziologichnyi aspekt): monohrafiia* [The specificity of the interpretive thinking of a musician-performer (psychophysiological aspect): monograph]. Kyiv: DAKKKiM.
11. 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.
12. Shapar', V. B., 1994. *Formation of professional memory of cadets of higher military educational institutions*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Kharkov Institute of the Air Force.
13. Yunyk, D. H. and Yunyk, T. I., 2017. *Innovatsiina tekhnolohiia rozvytku mnemichnykh umin studentiv-pianistiv u protsesi roboty nad muzychnymy tvoramy* [Innovative technology for the development of mnemonic skills of student pianists in the process of working on musical works]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. Serii: Pedahohichni nauky, 2, pp.315–323.
14. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
15. Yan, Yi, 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.
16. Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M., 1968. Human Memory: A Proposed System and Its Control Processes. In K. W. Spence and J. T. Spence, eds. *The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory*. Vol. 2. New York: Academic Press, pp.89–195.
17. Bernstein D., Penner L., Clarke-Stewart A. and Roy E., 2012. *Psychology*. 9th ed. Wadsworth: Cengage Learning.
18. Hoffmann, J., 1983. *Das aktive Gedächtnis: Psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedächtnistätigkeit*. Berlin: Springer.
19. Mestre, J. and Ross, B., 2011. *The Psychology of Learning and Motivation. Cognition in Education*. San Diego, CA, US: Elsevier Academic Press.
20. Steinhausen, F., 1903. *Die physiologischen Grundlagen der musikinstrumentalen Technik*. Berlin: Die Musik.
21. 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.

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

TETIANA YUNUK

ORCID iD: 0000-0002-4539-6809

Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor

at the Cinema and Film Art Department,

Kyiv National University of Culture and Art

(Kyiv, Ukraine)

**PREPARATION OF THE CONCERT PROGRAM
AS A DETERMINANT OF MUSICIANS-INTERPRETERS'
PERFORMANCE RELIABILITY IN STAGE ACTIVITY**

The polyaspect nature of the concept "preparedness of the musician-interpreter's concert program" as determinant of his performance reliability in stage activity is considered in the article. It was found that the achievement of a high level of preparedness of the concert program contributes to the dominance of stimulating types of stage excitement ("excitement in the image" and "excitement-elevation") in the performing activity. In turn, the musician-interpreter's lack of confidence in the high quality of his preparation becomes a driver of strengthening the emotionality of the conditions of his interpretive stage work and leads to appearance of destructive types of stage excitement ("excitement-panic" or "excitement-apathy"). The factors of increasing the efficiency of mastering the musical material for the construction of artistic images are substantiated. The most priority of them is the excellence of using starting points of the information-cybernetic theory of memory and the specifics of the involuntary/arbitrary mastery of the textual and performance components of a musical work. It's highlighted the peculiarities of the musician's achievement of the perfect implementation of the imaginatively created interpretive model of a musical work by technical and performing means through the six-phase formation of performing skills: from finding the necessary movements and determining their sequence at the sensory-perceptual level — to achieving error-free reproduction by the artist of automated actions during classroom rehearsals thanks to the use of found alternative options for solving performance tasks. The necessity of situational deautomation of executive skills in the fourth phase of their formation due to the awareness of course of reproduction of motor actions at a slower pace is argued. It is emphasized that the musician-interpreter's technical equipment, despite the inability to make up for the presence of a creative "vacuum", nevertheless contributes to the creation of confidence in high preparedness for stage performances even in front of a select audience. The perspective of further research into the hierarchically-algorithmic interaction of musician-interpreter's performing abilities and performing skills in stage activity is outlined.

Keywords: *performance mastery of musicians-interpreters, performance reliability of musicians-interpreters, stage activity, concert program, emotional and creative well-being of the artist, stage excitement, performance skills, artistry.*

Стаття надійшла до редакції 22.11. 2022 р.

ГАЛИНА БУЛИБЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри старовинної музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
gallyna1@i.ua

ОРГАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ФОРМОУТВОРЕННЯ У ПРОЦЕСІ КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Проаналізовано в українській фаховій науковій літературі проблематику формоутворення транскрипцій для різних музичних інструментів, зокрема для органу. Актуалізовано специфіку сучасної світової концертної практики, яка вимагає від музикантів різних фахів володіння вмінням адаптувати окремі твори для їх виконання на іншому інструменті, що є невід'ємною складовою виконавської практики органістів. Виявлено історичне коріння практики складання транскрипцій. Доведено потребу органістів у цілеспрямованій їх підготовці до означеного виду творчості. Окреслено шляхи взаємодії органіста з авторським текстом при складанні транскрипції. Визначено основи для перекладань музичних творів та їх концертно-сценічної інтерпретації на інших інструментах. Висвітлено послідовність етапів роботи, а також компетенції, необхідні для здійснення художньо переконливих перекладань музичних творів для інтерпретації на інших інструментах, які відповідають авторському задуму. Описано специфіку роботи над особливостями фактури, реєструванням під час створення педальної партії. Розкрито чинники, що впливають на якість укладання транскрипції. Наголошено на нагальній необхідності вивчення основних принципів формоутворення органних транскрипцій як самостійного виду творчості сучасного органіста. Визначено перспективні напрями подальших досліджень проблеми формоутворення органних транскрипцій у процесі концертно-сценічної інтерпретації. Використано наступні методи у процесі дослідження обраної тематики: історичний (для вивчення витоків та особливостей функціонування практики транскрипції), аналітичний (для усвідомлення особливостей музичних творів та їх відповідності специфіці органу як музичного інструмента), теоретичний (для узагальнення і систематизації висновків власної тривалої практичної роботи над створенням органних транскрипцій).

Ключові слова: орган, органна транскрипція, виконавець та композитор, принципи формоутворення органної транскрипції, образ музичного твору, фактура, реєстрування, педальна клавіатура.

Постановка проблеми... Проблема формоутворення органних транскрипцій за всіх часів органного музикування була дуже актуальною. Ще, починаючи з найдавніших часів, органне виконавство було пов'язане з ансамблевим музикуванням. Приклади поєднання органу з хором та різними

інструментами можна знайти в образотворчому мистецтві ще у X – XI сторіччі. Одне з таких зображень ми можемо побачити на фресці Софійського собору у Києві.

Оскільки в органних залах нашої країни до репертуару органістів обов'язково входять ансамблеві твори (з вокалістами, хором, інструменталістами, оркестром), проблема художньої адаптації стає надзвичайно актуальною. Основна проблема полягає у повній відсутності виданих примірників органних транскрипцій будь яких творів. Саме тому у кожного органіста виникає потреба у здобутті знань щодо формоутворення органних транскрипцій.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... На жаль, в Україні дуже мало літератури присвяченої проблемі формоутворення транскрипцій (зокрема, органних). Винятком є роботи М. А. Давидова «Методика перекладань інструментальних творів для баяна» (1989) та Г. Таранова «Курс читання партитур» (1939), які торкаються проблеми формоутворення транскрипцій для інших інструментів. Більш фундаментально ця тема висвітлюється в методичному посібнику авторки даної статті «Органна транскрипція камерних творів» (Булибенко, 2012). Майже відсутні видання органних транскрипцій творів будь-яких авторів. Єдиним винятком такої публікації може бути транскрипція для органа Пасакалії з фортепіанної сюїти М. Колесси, яка здійснена відомим органістом, професором А. Котляревським.

Мета статті — порушити питання необхідності навчання мистецтву формоутворення органних транскрипцій у навчальних закладах України, де є спеціалізація «орган». Головним **завданням** на шляху до досягнення поставленої мети є спрямувати увагу музикантів на важливість цього виду творчості та «надихнути» професіоналів на видання складених ними транскрипцій, що сприятиме відчутному розширенню органного репертуару.

Виклад основного матеріалу дослідження... Ми, виконавці, звикли до того, що авторське право «священне» і будь-який композитор перед написанням твору ясно уявляє музичний образ, яким він хоче «захопити»

слухача. Також він (автор) для найповнішого його розкриття обирає найпридатніший інструмент (або групу інструментів), використовує певні музичні засоби (фактуру, динаміку, теситуру, штрихи тощо), які мають зробити обраний ним образ рельєфним, цікавим і «живим». Завдання сучасного виконавця — розглянути цей образ і передати його афект слухачеві, тобто, грамотно інтерпретувати цей музичний твір.

Існування численних транскрипцій для різних інструментів підтверджує необхідність такого виду творчості. Прикладом цього може стати існування великої кількості клавірів — фортепіанних перекладів оркестрових партій в різних операх, фортепіанних концертах, в симфоніях... Існування оркестрових транскрипцій фортепіанних прелюдій С. Рахманінова або Ф. Шопена, перекладень органних Прелюдій і фуг Й. С. Баха в репертуарі піаністів, баяністів, бандуристів, домристів теж ніхто не заперечуватиме.

Термін «транскрипція» — (лат. *transcriptio*) дослівно перекладається як «переписування» від *trans* — пере — і *scribo* — пишу. Енциклопедичній словник визначає три види транскрипцій:

- а) полегшена редакція якого-небудь твору;
- б) аранжування — перекладання для іншого інструмента або складу інструментів (за можливості близьке до авторського тексту);
- в) концертна транскрипція як вільна обробка (Введенский, 1953, с. 423).

Також складання концертної транскрипції передбачає майже повну переробку музичного твору часто у віртуозному напрямку.

Практика складання транскрипцій має глибоке історичне коріння. Ще в XV – XVI століттях широко практикувалося виконання одного і того самого твору різними інструментами (складами). Так, широкого розповсюдження набули лютневі транскрипції вокальних арій та органні транскрипції мадригалів. Сам великий Й. С. Бах робив транскрипції не тільки чужих творів, але і власних. Добре відомі його клавірні перекладення творів А. Вівальдіта Б. Марчелло, Т. Альбіноні, Дж. Тореллі. Згідно В. Шмідеру (1971) свою Фугу *g-moll* він переробляв три рази: спочатку написав її як другу частину

скрипкової сонати *g-moll* (*BWV* 1001), потім твір був транспонований в *d-moll* для виконання на лютні (*BWV* 1000) і лише потім з'явився органний варіант цього твору, також у тональності *d-moll* (*BWV* 539). М. Друскін у книзі «Йоганн Себастьян Бах» пише: «В історії музики є безліч прикладів авторських переключень фрагментів з одних своїх творів до інших... Але щоб той самий твір, внутрішньо закінчений і досконалий, поставав з іншим текстом лише злегка підправленим, цілими великими “блоками” або окремими номерами — незвична для нас практика, а для Баха звична» (1982, сс.173-174).

Зрозуміло, що в кожному з варіантів твору, Й. С. Бах майстерно враховував особливості того інструмента, для якого він його писав. Таким чином він продемонстрував нам багатоваріантність тлумачення своєї музики, начебто кажучи, що будь-який нотний текст є тим багатющим матеріалом, який підштовхує виконавця до творчих пошуків та міркувань.

Робота зі складання органних транскрипцій великою мірою перегукується із розшифруванням «Генерал-басу». У партитурі автор надає лише цифри для визначення гармонії, які клавесиніст або органіст повинен коректно прочитати: не просто гармонізувати існуючу басову лінію, а доповнити її відповідно до партій оркестрових або ансамблевих голосів різними репліками, фігураціями тощо. Тобто імпровізувати на основі виписаного автором цифрування, «хвилюватись» або «заспокоюватися» відповідно до афекту твору. Це (зовсім не авторське) доповнення мало зберегти стилістику музичного матеріалу твору в цілому.

Отже, в епохи Ренесансу та Бароко авторський текст не мав такої недоторканності, як сьогодні, і виконавець міг змінювати його на свій розсуд, залишаючи тільки «основу» твору. Невміння зробити таке перетворення та відсутність доповнень авторського тексту різними «манерами» та імпровізаціями в процесі виконання вважалося поганим смаком.

Пізніше транскрипції писали такі видатні композитори як Ф. Ліст, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, М. Рeger та інші. У сучасному органному виконавстві складання транскрипцій застосовується також дуже широко. На органних

концертах можна почути такі твори, як «Картинки з виставки» М. Мусоргського, фортепіанні Прелюдії та фуги Д. Шостаковича, Сюїту «Пер Гюнт» Е. Гріга та багато інших творів. Завдяки величі і масштабності органу, а також використанню органістом різних барв, ці твори нібито «отримують друге життя». Транскрипції цих творів, здійснені різними органістами, несхожі один на одного, бо кожен виконавець робить їх по-своєму, на свій розсуд. До того ж, у концертній практиці органіста постійно присутня гра в ансамблі з різними інструментами, хором і вокалом. У зв'язку з цим транскрипція, що складається органістами, рідко фіксується в нотах і в нашій країні не видається, тому вона в кожного виконавця неповторна. І хоча створення органної транскрипції вимагає від виконавця певної теоретичної підготовки та творчих зусиль, вміння фактично змінити фактуру твору тощо, всі види перекладань рекомендується здійснювати за можливості близько до тексту оригіналу.

Якщо твір виконується на тому інструменті, який «призначив» йому автор, то ретельне виконання всіх авторських побажань стає просто необхідним, адже для відображення музичного образу автор усвідомлено вибрав саме цей інструмент, обміркував назву твору, підібрав відповідну музичну форму, динамічні засоби тощо. Автор безперечно врахував всю специфіку обраного ним інструменту, всі його переваги та обмеження. Але коли йдеться про виконання будь-якого твору на іншому, «чужому» для нього інструменті, то виконання всіх зауважень композитора, точне відтворення написаного тексту може зруйнувати авторський задум і зменшити силу впливу його твору на слухача. Робота зі складання транскрипцій по суті ставить перед виконавцем завдання пристосування авторського тексту до нових умов — умов іншого інструмента (або інструментів) — з обов'язковим збереженням сили впливу його художнього образу на слухачів. Практика доводить, що такі перевтілення потребують ґрунтовної переробки фактури твору.

Саме тому при складанні транскрипції перед виконавцем завжди виникає дуже важливе етичне питання: чи може він дозволити собі втручатися в авторський задум (як правило, без дозволу композитора), адже, як відомо,

завдання виконавця полягає саме в точному прочитанні авторського тексту і виконанні всіх авторських побажань без змін? Про складання фортепіанних транскрипцій оркестрових творів відомий теоретик Г. Таранов в роботі «Курс читання партитур» пише наступне: «Робота над транскрипцією дуже близька до художнього читання партитури за фортепіано. Однак, якщо при вивченні партитури на першому плані знаходиться найбільша близькість перекладання до оркестрового оригіналу, заради якого іноді доводиться жертвувати зручністю виконавця або удаватися до одночасної гри й співу, то в транскрипції головну увагу слід звернути на повну художню закінченість отриманого звучання... Транскрипція здобуває художню закінченість, що дозволяє їй існувати незалежно від оригіналу» (1939, сс. 23-24).

Справжнє значення виконавця, що здійснює перекладання, ми можемо знайти і в книзі М. А. Давидова — професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — «Методика перекладань інструментальних творів для баяна», де зазначається: «Уміння перейнятися ідеєю композитора часто сполучається з іншим боком дарування — із співпрацею, про що казав радянський піаніст і педагог К. О. Ігумнов, що виконавець не раб композитора, а його співавтор. Характер співпраці композиторського та виконавського процесів бере початок в імпровізаторському мистецтві композиторів — професіоналів. Видатними імпровізаторами були Скарлатті, Гендель, Бах» (1989, с. 21).

Слід враховувати також той фактор, що для здійснення свого творчого задуму мислення автора набагато ширше, масштабніше, ніж інструмента. Автор міг навіть не врахувати всіх прихованих резервів свого твору, бо будь-яка талановита музика завжди багатогранна і багатоваріантна у своєму прочитанні та виконанні. Саме тому ми можемо говорити про симфонічний розвиток у фортепіанних чи органних творах Й. Брамса, оркестрових варіантах виконання фортепіанних прелюдій С. Рахманінова, написаних автором для камерного інструменту — фортепіано.

Створення транскрипцій для будь-якого інструмента може бути

продиктовано однією з наступних обставин:

1) відсутністю авторської версії якого-небудь твору для виконання його на іншому інструменті, тому що під час життя даного автора цього інструмента ще не існувало (наприклад, ми сьогодні часто чуємо виконання музики Й. С. Баха на тих музичних інструментах, яких в епоху бароко ще не було);

2) існуванням концертної необхідності у вивченні твору якого-небудь композитора або бажанням виконавця заграсти який-небудь музичний твір на тому інструменті, для якого автор не писав;

3) необхідністю здійснення зміненого варіанта викладу якого-небудь музичного твору з метою його популяризації, можливості виконувати часто (наприклад, переробка оркестрових творів для меншого складу виконавців);

4) репертуарною необхідністю для використання твору в навчальному процесі або концертному виступі тощо.

Ми звикли до того, що кожен музичний інструмент має свій «голос» і свою яскраву «індивідуальність», силу звуку і виконавські можливості. Орган не схожий на інші інструменти. Його встановлюють у величезних залах з високими склепінними стелями та вологою акустикою. Він має безліч барв, величезний теситурний діапазон і динамічні можливості, починаючи від *pppp* до *ffff*. Орган — інструмент філософської спрямованості. Його «нескінченний» звук не має аналогів, і в старовинній музиці є символом вічності, а м'якість флейтового регістру у поєднанні з глибокими басами, здається, «обертає» слухача своїм звуком, бере його у свої темброві обійми і заглядає в його неспокійне серце, щоб неодмінно поселити в ньому спокій та гармонію. Звуки органу багатьох надихали на міркування, роздуми про вічність; його застосування було пов'язане зі служінням Духу. Саме тому орган вважається ідеальним інструментом для гри поліфонії. При грі на одному мануалі неможливо виділити будь-який голос і підняти його над іншими, орган не дозволяє цього зробити. В цьому присутня рівність — важливим є кожен голос. Поліфонічна тканина через музичний текст привчає нас перебувати в гармонії, нікого не пригнічувати та вміти слухати й інші голоси, а не лише свій,

бо ми теж — «голоси» земного життя. Простота і ясність проголошення поліфонічних побудов у творах часто передбачали стриманий темп (*tempo ordinario*), який мав 60 – 70 ударів на хвилину, він образно порівнювався з биттям людського серця у спокійному стані або повільними кроками людини. М. Друскін пише: «У Баха темп, який, подібно до афекту, типологічний, зумовлювався не швидкістю, а характером руху — “духом музики”, її “душею”, як сказав Куперен» (1982, с.145). Таке трактування темпу, не як швидкості руху, а як характеру, було властиве всій епосі бароко.

Органіст завжди повинен робити транскрипцію, виходячи зі специфіки твору та інструменту, для якого вона робиться. Це може передбачати досить ґрунтовну зміну авторського тексту, бо виразні засоби органу автор не враховував (можливо в тому числі і тому, що ніколи не грав на ньому). Ця непроста робота здійснюється, перш за все, для збереження початкової яскравості та змістовності музичного образу твору. Однак, одна умова повинна дотримуватися завжди — авторський текст має бути легко пізнаваним! Транскрипція не має перетворитися на пародію (створення нового твору шляхом наслідування, коли новий твір відрізняється від свого прообразу за призначенням, стилем і характером; пародія є різновидом обробки). Якщо укладач транскрипції бачить, що заміна інструменту зашкодить музичному образу, від складання транскрипції він має відмовитися.

Наведемо приклад. Й. С. Бах не знав фортепіано та його романтичні можливості — легку клавіатуру, що дозволяє розвивати шалену швидкість пальців; можливість швидких динамічних змін, що залежать від сили удару по клавішах; наявність правої педалі, що продовжує звук після зняття рук з клавіатури і створює свій неповторний ефект танення звуку в просторі залу тощо. Але композитор добре знав клавесин та орган — їх можливості та обмеження. Його твори «враховують» особливості кожного з них. Багато музикантів і сьогодні вважає їх «нединамічними» інструментами. Але Й. С. Бах майстерно використав їх можливості для створення своїх моноафектних, медитативних творів, що при виконанні підтримують один стан душі, одну

тему розмови автора зі слухачем іноді протягом 15 (!) хвилин, адже саме стільки звучать крупні органні твори Й. С. Баха. Він писав їх з урахуванням можливостей інструментів: масштабні твори — для органу, камерні — для клавесину, витримуючи в обох випадках темп спокійного кроку, який також був частиною драматургії, і майже завжди незмінну динаміку протягом всього твору. М. Друскін стверджує, що в творах Й. С. Баха «... характер встановлювався самим малюнком нотного тексту — співвідношенням тривалостей, сплетенням голосів, фактурою, жанровою обумовленістю» (1982, с.145). В його творах виразною є сама фактура і музичний час, а не динаміка.

В період романтизму деякі Прелюдії і фуги Й. С. Баха були перекладені для виконання їх на фортепіано. В перекладаннях вони звучать дуже емоційно, з великою кількістю динамічних контрастів і вимагають від піаніста володіння неабиякою технікою... Навіть при використанні гучної динаміки вони втрачають свою первісну велич, а також і витриманість саме через збільшення щільності фактури, безліч октавних подвоєнь, не існуючих у Й. С. Баха пасажних доповнень і багато іншого, що не відповідає стилю композитора у цих творах... Отже, при складанні перекладів ці аспекти обов'язково слід враховувати, а деякі твори слід залишити «на місці» і грати їх на тому інструменті, для якого вони були написані. Поруч з цим, виконання на фортепіано хоральних прелюдій Й. С. Баха є дуже доцільним. Потрібно пам'ятати, що виконавець несе відповідальність не лише за гарне виконання твору, а й за його вибір для складання транскрипції. Він повинен братися за роботу тільки тоді, коли обраному твору майбутні зміни не зашкодять!

Якість складання транскрипції великою мірою залежить від наступних факторів:

- 1) від майстерності та фахових знань органіста;
- 2) кількості часу, що відведено на її складання;
- 3) від наявного у розпорядженні органіста інструменту (органу), за яким він «у живу» робить переклад;
- 4) від складу ансамблю (якщо йдеться про складання органної партії у

складі інструментального ансамблю, чи супровід у вокальному творі, хоровому чи оркестровому);

5) від типу нотного матеріалу (інструментального складу першоджерела).

До перекладання слід підходити з урахуванням специфіки «рідного» для твору інструменту та професійного рівня органіста, який потім користуватиметься даним перекладенням (наприклад, студента, якому викладач допомагає в цій роботі). Саме тому органіст іноді дозволяє собі ґрунтовну переробку авторської фактури з метою збереження художньої цінності твору та з бажанням надати йому абсолютно нове прочитання, від якого твір лише виграє.

Для здійснення художньої транскрипції органісту необхідно мати високий рівень виконавської майстерності та знань. Він повинен:

1) зробити правильний вибір твору для складання транскрипції, попередньо проаналізувавши специфіку його фактури та можливість її адаптації для виконання на органі;

2) добре знати специфіку органу як інструменту, його можливості, вміти уявити, як цей твір прозвучить на органі;

3) мати достатні знання специфіки «рідного» для твору інструменту — того, для якого автор написав цей твір;

4) добре знати різні типи фактури та їх аналоги, щоб привнесені зміни були органічними для цього твору;

5) вміти уважно прочитати авторський текст і пам'ятати, що у переважній більшості випадків варіанти фактурних змін автор нам «підказує сам» — тоді навіть кардинальна зміна фактури виглядатиме природно.

Пам'ятаємо, що будь-який нотний текст є зашифрованою звуковою інформацією, і прочитання його не може обійтися без участі особистості виконавця, його освіченості й смаку. В нових умовах інтерпретації правила виконання змінюються і вже новий інструмент, той, для якого робиться перекладання, буде диктувати свої умови втілення цих образів. Тільки повний збіг намірів автора й виконавця можуть зробити непомітним працю останнього

(але кожний виконавець знає, які величезні зусилля знаходяться за цією виконавською «відсутністю»). Професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. А. Давидов пише: «Автор перекладання здійснює дві функції — композитора та інтерпретатора. Подібно композиторові він переймається емоційно-смісловим змістом оригіналу й записує його в таких нових формах викладу, які забезпечують збереження ідейно-емоційного змісту. Тому записане перекладання набуває значення самостійного тексту, працюючи над яким, виконавець не завжди звертається до першоджерела» (1989, с. 31).

Як практикуючий органіст, я можу сказати, що найзручнішим для здійснення органної адаптації є фортепіанний виклад: у ньому вже зроблено транспорт у басовий та скрипковий ключі (якщо йдеться про оркестрове перекладення), які для органістів сьогодні більш звичні, ніж альтовий та теноровий, котрі часто зустрічаються в оркестрових голосах. Також фортепіанна партія вже враховує фізичні можливості рук клавіриста.

Мінусом у роботі з таким текстом можна назвати велику щільність фактури (адже, з одного боку, фортепіано не має органних регістрів, що автоматично додають при натисканні тих самих нот октавні обертони, а з іншого — воно має праву педаль, яка дозволяє піаністу не тримати клавіші, які він вже натиснув, що при грі на органі неприпустимо) та широко розкиданий по клавіатурі нотний текст (який часто перевищує діапазон органної клавіатури). Проте водночас існує ціла низка фортепіанних акомпанементів, фактура яких зовсім не потребує органної переробки. Єдиним доповненням в такому тексті може стати додавання педальної партії, яку легко можна «знайти» в гармонійному плані твору.

Коли органна партія складається з партії клавіра оркестрового твору, органіст обов'язково повинен ознайомитися з першоджерелом (партитурою), визначити, які інструменти грають певні партії та підібрати відповідні їм за тембровим забарвленням голоси органу. Крім того, часто можна зустріти фортепіанні транскрипції творів старовинних авторів, які зроблені в

романтичному стилі: наприклад, в арії з «Магніфікату» Й. С. Баха «*Quia respexit*» в партитурі голос супроводжує лише цифрований бас (партія оркестру взагалі відсутня), а в фортепіанному варіанті ми бачимо досить щільну фактуру.

Найзручнішою оркестровою фактурою для органних транскрипцій є партитура камерного оркестру: у цьому випадку три верхні оркестрові голоси можна майже без змін зіграти руками, а партію басу доручити педалі. Читання партитур вимагає напрацювань спеціальних навичок, яких не передбачає специфіка роботи органіста, саме тому в такій транскрипції для зручності виконавця органну версію краще записати на звичних для органіста трьох рядках нотного стану, а не читати з оркестрової партитури.

Звучання педалі надзвичайно доповнює створений органістом переклад. Наявність педальної клавіатури є унікальною особливістю органа як інструмента, а багатогранність її функцій робить надзвичайно затребуваною у виконавській практиці. Доцільність складання партії педалі в органних перекладах очевидна, бо орган вже має у своїй основі оркестрову природу звучання, і тим самим сприяє вихованню оркестрового мислення.

В органній літературі функціональна лінія баса, як тональна і ритмова основа твору, найчастіше міститься саме в партії педалі, тому педальна клавіатура має великий набір басових голосів. Базування педальної партії на 8' голосах імітує звук віолончелі, а використання лабіальних 16' голосів дає наслідування звуку контрабаса.

Часто партія баса має свою мелодичну лінію, яка одночасно може бути й гармонічною основою в музичному творі. Таким чином, часто у фортепіанному творі гармонічний бас «розчинений» у фактурі лівої руки, органіст повинен знайти партію баса (тобто очистити гармонічні функції від супроводжуючих їх нот) й перемістити її в педальний голос. Як правило, це зробити нескладно, тому що гармонічно важливий бас звичайно розташовується на сильних або відносно сильних долях такту.

Звукова палітра педальної клавіатури має також низку високих голосів

(4' і 2'), які мають особливу «ніжність». Вони, як правило, використовуються в проведенні окремих мелодичних побудов. Наявність в сучасних органах приєднання всіх мануалів до педальної клавіатури ще більше розширює можливості останньої і дозволяє використовувати її для «підхвату» голосів, що «не вмістилися» до мануальної партії (функція педалі як «третьої руки»). Безумовно, кількість барв в органі, як інструменті, залежить, насамперед, від його типу і розміру, але навіть найскромніший регістровий набір невеликого сучасного органу може дати органісту дуже цікаві варіанти їх сполучень і забезпечити нові звукові знахідки.

Висновки.

Переміщення органа в концертні зали лише зміцнило його художнє значення у світовій музичній практиці. Барвистість органу приваблює музикантів-інструменталістів та співаків до творчого співробітництва з ним. Це співробітництво веде до народження прекрасних концертних програм, виконання яких приносить глибоке творче задоволення як їх учасникам, так і слухачам.

Мистецтво формоутворення органної транскрипції передбачає наявність у органіста неабияких знань та широкого світогляду. Глибокі знання музичних стилів, грамотний вибір засобів виразності, професійна майстерність, а також наявність художнього смаку підкажуть органістові-виконавцеві всі необхідні кроки, які він повинен буде здійснити при виконанні такої роботи. Переосмислений в такий спосіб музичний твір отримує «друге життя», збагачуючись новими фарбами, які поглиблюють і розширюють нашу уяву про задум автора.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, у представленій статті не висвітлено всі аспекти проблеми формоутворення органних транскрипцій. Поза її межами залишились питання специфіки мислення органіста під час їх концертно-сценічної інтерпретації.

Список використаної літератури і джерел

1. Булыбенко, Г. В., 2012. *Органная транскрипция камерных произведений: учебно-методическое пособие*. Киев: Национальная музыкальная академия Украины

им. П. И. Чайковского.

2. Введенский, Б. А., ред., 1953. *Энциклопедический словарь в 3-х томах*. Т. II. Москва: Государственное научное издательство «Большая Советская Энциклопедия».
3. Давыдов, Н., 1989. *Методика переложений инструментальных произведений для баяна*. Москва: Музыка.
4. Друскин, М., 1982. *Йоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
5. Ливанова, Т., 1983. *История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник*. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд. Москва: Музыка.
6. Таранов, Г., 1939. *Курс чтения партитур*. Москва–Ленинград: Искусство.
7. Титенко, Д., 2008. Еволюція клавішних музичних інструментів наприкінці XVII–XVIII ст. В кн.: Традиційне музикування українців у європейському просторі: Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 11-12 жовтня 2007. Київ: ДАККиМ, сс.132–140.
8. Шабалтина, С., 2008. Авторские указания и исполнительская свобода в музыке Барокко и современности. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 72, сс.192–200.
9. Шадріна-Личак, О. В., 2009. Генерал-бас, або мистецтво акомпанементу: до проблеми виконання ансамблевої музики барокової доби. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 88(ч. I), сс.107–116.
10. Klinda, F., 1983. *Organová interpretácia*. Opus: Bratislava.
11. Schmieder, W., 1971. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis, BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
12. Lambert, M. de Saint, 1974. *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris: Christophe Ballard.
13. Christense, J. B., 2002. *18th Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics*. Kassel: Bärenreiter.

References

1. Bulybenko, G. V., 2012. *Organnaya transkriptsiya kamernykh proizvedenii: uchebno-metodicheskoe posobie* [Organ transcription of chamber works: a teaching aid]. Kiev: Natsional'naya muzykal'naya akademiya Ukrainy im. P. I. Chaikovskogo.
2. Vvedenskii, B. A., ed., 1953. *Entsiklopedicheskii slovar' v 3-kh tomakh* [Encyclopedic dictionary in 3 volumes]. Vol. II. Moskva: Gosudarstvennoe nauchnoe izdatel'stvo "Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya".
3. Davydov, N., 1989. *Metodika perelozhenii instrumental'nykh proizvedenii dlya bayana* [Technique of arrangements of instrumental works for button accordion]. Moskva: Muzyka.
4. Druskin, M., 1982. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.
5. Livanova, T., 1983. *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda: uchebnyk* [History of Western European music before 1789: a textbook.]. In 2 vol. Vol. 1. Po XVIII vek. 2nd ed. Moskva: Muzyka.
6. Taranov, G., 1939. *Kurs chteniya partitur* [Score Reading Course]. Moskva–Leningrad: Iskusstvo.
7. Tytenko, D., 2008. Evoliutsiia klavishnykh muzychnykh instrumentiv naprykintsi XVII–XVIII st. [The evolution of keyboard musical instruments at the end of the XVII–XVIII centuries]. In: Traditional music-making of Ukrainians in the European space: Materials of the 3rd International Scientific and Practical Conference, Kyiv, Ukraine, October 11-12, 2007. Kyiv: DAKKiM, pp.132–140.
8. Shabaltina, S., 2008. Avtorskie ukazaniya i ispolnitel'skaya svoboda v muzyke Barokko i sovremennosti [Author's instructions and performing freedom in Baroque and modern music]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 72, pp.192–200.
9. Shadrina-Lychak, O. V., 2009. Heneral-bas, abo mystetstvo akompanementu: do problemy vykonannia ansamblevoi muzyky barokovoi doby [General bass, or the art of accompaniment: to the problem of performing ensemble music of the Baroque era]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 88(p. I), pp.107–116.

10. Klinda, F., 1983. *Organová interpretácia*. Opus: Bratislava.
11. Schmieder, W., 1971. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Bach-Werke-Verzeichnis, BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
12. Lambert, M. de Saint, 1974. *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments*. Paris: Christophe Ballard.
13. Christense, J. B., 2002. *18th Century Continuo Playing. A Historical Guide to the Basics*. Kassel: Bärenreiter.

GALINA BULIBENKO

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Professor at the Department of Early Music

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

gallyna1@i.ua

ORGAN TRANSCRIPTIONS: PROBLEMS OF ITS CREATION

IN THE PROCESS OF CONCERT AND STAGE INTERPRETATION

The author analyzed the problems of creation of transcriptions for various musical instruments, in particular for the organ, that are described in Ukrainian specialized scientific literature. The specifics of modern world concert practice are updated from the point of view of modernity, which requires musicians of various specialties to have the ability to adapt individual works for their performance on another instrument. This factor is an integral part of the performing practice of organists. The author discovered the historical roots of the practice of making transcriptions, which requires purposeful preparation of organists for this type of creativity. The article offers ways and methods of interaction of the organist with the author's text during transcription. Basics for translations of musical works and their concert and stage interpretation on other instruments are outlined. In addition, the author offers a sequence of different work steps, and also explains what competencies are necessary for the implementation of artistically convincing transcription of musical works for interpretation on other instruments, so that they can correspond to the author's intention. The author describes the specifics of the work on the features of the texture of musical text, and also explains the process of distribution by registers during the creation of a pedal part. Factors influencing the quality of transcription are disclosed. The urgent need to study the basic principles of creation organ transcriptions as an independent form of creativity of a modern organist is emphasized. Prospective directions for further research into the problem of forming organ transcriptions in the process of concert and stage interpretation are identified. The following methods were used in the process of researching the chosen topic: historical (to study the origins and peculiarities of the functioning of transcription practice), analytical (to understand the peculiarities of musical works and their correspondence to the specifics of the organ as a musical instrument), theoretical (to generalize and systematize the conclusions of one's own long-term practical work on creation of organ transcriptions).

Keywords: *organ, organ transcription, performer and composer, principles of creation organ transcription, image of a musical piece, texture, registration, pedal keyboard.*

Стаття надійшла до редакції 25.11. 2022 р.

ТЕТЯНА ПЕТРИШИНА

ORCID iD: 0000-0001-8891-2386

аспірантка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

(Львів, Україна)

tetyana.petrishina.92@gmail.com

ТЕНДЕНЦІ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ КОНЦЕРТАХ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Проаналізовано комплекс питань, пов'язаних із виникненням і проявами феномену сольного вокального виконавства в хорових концертах українських композиторів доби класицизму. Досліджено витoki сольного вокального виконавства, яке виникло на перетині двох стилеутворюючих констант — давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією. Визначено мету дослідження, яка передбачала вивчення проявів сольного вокального виконавства в українських духовних концертах другої половини XVIII століття як цілісної традиції, що ґрунтується на досягненнях європейського музичного мистецтва і відображає основи національної ментальності. Застосовано методи історизму і компаративного аналізу, що надають підстави для: виявлення початкових імпульсів, які спричинили виникнення феномену сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму; вивчення подальших шляхів розвитку цієї практики у творчості найвідоміших представників вказаного напрямку. Доведено еволюцію ставлення композиторів до сольних вокальних побудов під впливом процесів індивідуалізації музичного мислення. Зазначено, що виразна мелодика сольних вокальних побудов, поступово набуваючи індивідуальних рис, перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів. Зроблено висновок про збагачення стилістики духовних піснеспівів, про значення музики світського спрямування та фахової підготовки виконавців сольних партій у хорових концертах доби класицизму.

Ключові слова: українська духовна музика, друга половина XVIII століття, доба класицизму, хоровий концерт, сольне вокальне виконавство, сольні партії.

Постановка проблеми... Тема пропонованої статті пов'язана із вивченням питань сольного вокального виконавства у духовних концертах українських композиторів доби класицизму. Хорові шедеври української музики другої половини XVIII століття є класикою національного мистецтва, безцінною духовною спадщиною, на яку орієнтувалися наступні покоління композиторів та хорових диригентів. Найвищі художні досягнення тієї епохи пов'язані з жанром духовного концерту, тож саме він перебуває у центрі уваги

дослідників, надаючи благодатний матеріал для вивчення стильових процесів, зокрема і становлення індивідуальних стилів.

Питання сольного вокального виконавства дотепер не ставало об'єктом спеціальних досліджень і не вивчалось системно. Духовні концерти цікавили дослідників української музики доби класицизму передусім як твори, написані для хорового складу. Між тим, практично кожен твір вказаного періоду, починаючи від хрестоматійного «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського і завершуючи монументальними полотнами Д. Бортнянського, А. Веделя і С. Дегтярьова, містить розвинені сольні-ансамблеві побудови, розраховані не на масове, а на індивідуальне виконання. Причини появи і тенденції розвитку цього феномену поки що не дістали наукового осмислення і цілісного аналізу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Українська духовна музика доби класицизму, відома нам за творчістю плеяди видатних українських композиторів другої половини XVIII століття (А. Рачинський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов), дістала ґрунтовного наукового осмислення у працях великої кількості дослідників. Кожен з них займається своїм матеріалом. Так, Л. Корній є дослідницею української музичної культури другої половини XVIII століття у її цілісному прояві (Корній, 1998), М. Юрченко й О. Шуміліна досліджують творчість А. Рачинського та М. Березовського (Юрченко, 1995, 2018; Шуміліна, 2019, 2020), Т. Гусарчук є провідним фахівцем з дослідження творчості А. Веделя (Гусарчук, 2017), А. Кутасевич вивчає величезний творчий спадок С. Дегтярьова (Кутасевич, 2015). Ознайомлення з основними положеннями цих та інших наукових публікацій показали недостатню увагу до вивчення питань сольного вокального виконавства в українській церковно-півчій традиції другої половини XVIII століття, передусім у жанрі духовного концерту. В аналізі творів, написаних для хору *a cappella*, ці питання зазвичай оминаються як другорядні, унаслідок чого не отримують детального і багатобічного висвітлення, якого вони потребують.

Мета даної статті — висвітлити прояви сольного вокального виконавства

в українських духовних концертах другої половини XVIII століття як цілісної традиції, що ґрунтується на досягненнях європейського музичного мистецтва і відображає основи національної ментальності. Головне **завдання** — визначення основних тенденцій розвитку сольного вокального виконавства у творчості українських композиторів доби класицизму.

Виклад основного матеріалу дослідження... Загальноприйняте ставлення до духовних концертів українських композиторів доби класицизму передусім як до творів, написаних для хорового складу, має глибоке коріння і відображає розуміння півної традиції християнських церков східного обряду, із культивуванням масового, колективного хорового співу, який розвивався у напрямку від середньовічної монодії до багатоголосся, що виникло в кінці XVI століття. Саме в його надрах почалося поступове формування сольного-ансамблевих побудов, пов'язаних з естетичними потребами музики барокової доби. Поява ансамблів позначилася на контрастних зіставленнях динаміки і фактури, що посприяло появі жанру партесного концерту і розвитку концертного стилю. Порівняно із хором *tutti*, сольного-ансамблеві побудови багатохорних партесних концертів були нетривалими і мали триголосий кантовий склад з більш виразною мелодикою.

Поява в ансамблевих побудовах музичного матеріалу принципово іншої якості, з мелодикою, здатною втілити певний образно-емоційний стан, та яскраво вираженими ознаками сольного вокального виконавства, стала результатом подальшого розвитку жанру хорового концерту у добу класицизму.

Появі тенденцій сольного вокального виконавства посприяла жанрова-стильова своєрідність української духовної музики другої половини XVIII століття, етапність її розвитку, спадкоємний зв'язок із традиціями монодії та українського партесного концерту кінця XVII – першої половини XVIII століття. Потреба у появі розвинених сольних побудов виникла у зв'язку з оновленням інтонаційної сфери класичних духовних концертів та виникненням в них музичної образності нової якості. Зміни, що сталися в українській духовній музиці другої половини XVIII століття, вплинули на індивідуалізацію

музичного мислення та підвищення статусу автора, що позначилося на особливостях музичної мови і призвело до появи більш рельєфного та інтонаційно яскравого тематизму.

У творчості українських композиторів доби класицизму ці процеси мали спільні та відмінні риси. Згідно із загальною класицистичною тенденцією, якій слідували усі автори, музична мова у частинах концертних циклів, написаних у рухливих темпах, мала більшу типізацію, тоді як частини, написані в помірних та повільних темпах, були позначені більшою індивідуалізацією. Тенденція, пов'язана з індивідуалізацією музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів, найбільш яскраво проявилася у духовних концертах А. Веделя і С. Дегтярьова, у тому числі через посилення ролі сольного вокального виконавства. У хорових концертах представників старшого покоління (А. Рачинський — М. Березовський — Д. Бортнянський) ця тенденція перебувала у стадії формування, а сольні вокальні побудови ще у значній мірі залежали від хорового *tutti* і застосовувались з метою створення фактурно-динамічних контрастів, як це було в партесному концерті доби українського бароко, але з більш виразним тематизмом. У загальному плані тенденція поступової індивідуалізації музичного матеріалу у повільних частинах концертних циклів вказує на динаміку стильових перетворень української духовної музики доби бароко і класицизму.

Індивідуальна жанрово-стильова специфіка сольного-ансамблевого матеріалу формувалася під впливом кількох чинників, кожен з яких мав власну інтонаційну природу, історичне значення та виконавські традиції. Їх складовими були:

1) народнопісенний і духовний спів — українські народні і духовні пісні як національна основа композиторської творчості українських митців другої половини XVIII століття і традиційний пласт української співацької культури;

2) світське оперне та, почасти, інструментальне виконавство, поширене в придворному побуті російського імператорського двору та наближених до нього осіб, де протікала творча діяльність творців українського духовного концерту

доби класицизму.

Сольні вокальні побудови у духовному концерті другої половини XVIII століття виникали у зв'язку із ліричною образністю, яка доволі часто здобувала виразно драматичного характеру. Виразальним засобом індивідуалізованих музичних побудов ставала мелодія, музична тема. У ліричній кантилені, особливо в мінорних тональностях, можна почути інтонації українських ліричних пісень, дум, церковних розспівів (у такий спосіб проявлялося національне коріння авторів), в побудовах, написаних у мажорних тональностях, було втілено інтонації духовних пісень (кантів), інструментальних тем, оперних арій тощо.

Виникнення індивідуалізованого музичного матеріалу та його виразне втілення у сольних (сольно-ансамблевих) вокальних побудовах духовних концертів доби класицизму посприяло формуванню самостійного виконавського напрямку, пов'язаного з відтворенням таких побудов у тогочасному хоровому співі.

Дослідження специфіки сольних вокальних побудов у контексті хорової творчості українських композиторів доби класицизму в їхній історичній площині показало індивідуальність прояву цієї тенденції у творчій спадщині кожного з митців та поступове проникнення і зростання значення принципів сольного співу оперного типу.

Творчість А. Рачинського та М. Березовського презентує етап раннього класицизму, протягом якого в українській духовній музиці відбувався перехід до нових засобів музичної мови. Ці процеси проявилися в галузі сольного вокального виконавства і були пов'язані з появою і розвитком нових форм індивідуального висловлювання, які синтезували ознаки сольно-ансамблевих побудов партесного багатоголосся із мелодикою західноєвропейської музики. Мелодиці сольних вокальних побудов духовних концертів А. Рачинського і М. Березовського був властивий набагато тісніший зв'язок зі словом, що відображав глибоку взаємодію музики і тексту, та диференційований підхід до відбору засобів музичної мови, спрямований на створення певного образно-

емоційного стану, характерного для концертного циклу або його окремої частини. Оновлена мелодика потребувала особливого підходу до інтонування і вимагала виокремлення солістів із загальної маси хористів. Оновлені форми сольного вокального виконавства у духовних концертах ранньокласичного етапу стали однією з ознак нового стилю української духовної музики другої половини XVIII століття.

Творчість Д. Бортнянського, що представляє етап зрілого класицизму, була позначена широкою інтеграцією в європейську музичну культуру XVIII століття. Разом із тим, у мелодизмі музичних інтонацій, колориті ладо-гармонічних зворотів, принципах компонування матеріалу в частинах і розділах духовних концертів проявилися традиційні риси українського церковного співу, а жанр духовного концерту здобув класичної простоти і досконалості. Концертні цикли Д. Бортнянського ґрунтувалися на контрастних зіставленнях хорового *tutti* із побудовами сольного-ансамблевого складу і саме в ансамблях формувалася новий тип мелодики, пов'язаний із впливами тогочасних вокально-хорових і вокально-інструментальних жанрів західноєвропейської музики (опери, ораторії, духовної і світської кантати), у яких важливе значення надавалося сольному співу і вокальному виконавству. Як багаторічний капелмейстер і директор Придворної співацької капели, Д. Бортнянський досконало знав виконавські можливості хору і писав сольні вокальні партії у розрахунку на хористів зі спеціальною вокальною підготовкою.

Духовні концерти А. Веделя та С. Дегтярьова мають вокальні соло, написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхнього голосу. Вокально розвинені теми у сольних-ансамблевих побудовах духовних концертів А. Веделя, призначені передусім для тенора, не мають зв'язків із західноєвропейським оперним мистецтвом. Їхня природа зростає з переосмислення давніх пластів української духовної музики — монодії, кантової пісенності та партесного багатоголосся, що увібрало в себе кантове триголосся як унікальну складову і відмітну фактурну ознаку. Унаслідок переосмислення давніх пластів української духовної музики тематизм

повільних частин збагатився музичними інтонаціями із рисами декламаційності та розспівності для втілення стану скорботної зосередженості та молитовності. Вишукано-віртуозне вокальне тлумачення партії тенора-соло, пов'язане з експресивністю музичного висловлювання, надає концертам А. Веделя індивідуальних ознак і відображає особисте ставлення до трактування вокальних соло, які митець писав для самого себе.

У хорових концертах С. Дегтярьова надзвичайно розвиненою є партія сопрано-соло. Вона домінує над іншими партіями протягом усіх частин концертних циклів, у яких вона наявна, і містить технічно складний вокальний матеріал, більш властивий оперним аріям, ніж духовним концертам. Введення партії сопрано-соло слід пояснити розширенням жанрових кордонів хорового концерту, унаслідок чого виникає синтез ознак, властивих хоровому та оперному співу. Це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, вдосконалення методів вокальної підготовки співаків і залучення конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні партії. У концертах С. Дегтярьова такою виконавицею була відома оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова.

Поява в українських хорових концертах доби класицизму сольних вокальних партій нового типу потребувала спеціальної вокальної підготовки для їхніх виконавців. Підготовка півчих зазвичай була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу. Таку підготовку надавали півчі школи, найвідомішою з яких була Глухівська школа. Спеціальну вокальну підготовку, яка виходила за межі навчання хоровому співу, надавали у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга, де навчалася і працювала велика кількість півчих українського походження. Також спеціальну вокальну підготовку можна було отримати у театральних школах, однак там навчали не церковних півчих, а майбутніх оперних співаків.

Відкриття класів сольного співу у Придворній співацькій капелі відбулося у середині XVIII століття (збереглися відомості про 1757 рік) і хронологічно співпало з виникненням і розвитком хорового концерту доби класицизму.

Викладачами були італійці — придворні капелмейстери Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Балтазарє Галуппі і Томмазо Траєтта, скрипалі італійської оперної трупи Анджело Вакарі, Гаєтано Фачіотті, Адольфо Тамброні та ін. У тогочасних документах вокальні класи Придворної співацької капели називали класами італійського співу, що вказувало на метод викладання і постановки голосу.

У 80-ті роки XVIII століття у Придворній співацькій капелі розпочалася діяльність Д. Бортнянського, спочатку на посаді капелмейстера, а від 1796 року, коли у закладі були закриті вокальні класи — на посаді директора капели. Очоливши капелу як директор, Д. Бортнянський намагався закріпити практику спеціальної вокальної підготовки півчих, основні принципи якої він взяв від свого вчителя Б. Галуппі, та ввів традицію виховання малолітніх півчих досвідченими дорослими капеланами, які навчали своїх підопічних співу. Таку практику було взято з досвіду Києво-Могилянської академії. За часів директорства Д. Бортнянського, вже у XIX столітті, італійську манеру постановки голосу було перенесено на вокальну підготовку усіх хорових півчих і вона стала еталоном звучання голосів у церковній музиці.

Про методичні настанови італійських педагогів сольного співу, які працювали у Придворній співацькій капелі у другій половині XVIII століття, можна дізнатися з навчальних посібників першого придворного капелмейстера імператорського двору В. Манфредіні (у перекладі С. Дегтярьова), тенориста півчої капели П. Євсєєва, викладача співу півчої капели, учня Д. Бортнянського О. Варламова та капелмейстера півчої капели М. Глінки, виданих у Санкт-Петербурзі протягом перших десятиліть XIX століття.

Навчання капеланів італійській манері співу спричинило потужний вплив італійської вокальної школи на світську і духовну музику імператорського двору Санкт-Петербурга, де працювали видатні українські композитори М. Березовський і Д. Бортнянський, і на діяльність приватних капел, очолюваних відомими українськими музикантами (наприклад, капели графа Н. Шереметьєва, яку очолював С. Дегтярьов), що позначилося на сольному

вокальному компоненті українських духовних концертів доби класицизму.

Розвинені сольні вокальні партії хорових концертів доби класицизму були написані для конкретних виконавців, з урахуванням можливостей їхніх голосів. До числа таких виконавців ми відносимо М. Березовського, А. Веделя і П. Ковальову-Жемчугову. Участь М. Березовського у виконанні сольних вокальних партій у хорових концертах доби класицизму припадає на глухівський період творчості і пов'язана із діяльністю капели гетьмана К. Розумовського, очолюваної А. Рачинським. Гетьманська капела мала гарного дискантиста, на що вказує дискантова партія хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського, наповнена великою кількістю інтонаційно розвинених сольних вокальних побудов, тоді як партія альти написана набагато простіше. Враховуючи, що після переїзду в Санкт-Петербург М. Березовський почав співати саме сопранові партії на оперній сцені в Оранієнбаумі, можемо зробити висновок, що дискантові соло у концерті А. Рачинського були написані в розрахунку на голос і вокальну підготовку юного М. Березовського, який вже в Глухові розпочав опанування італійської манери співу для подальших виступів на оперній сцені.

Рисою стилю духовних концертів А. Веделя є розвинені і надзвичайно складні для співу сольні тенорові партії. Розлогі й по-справжньому віртуозні тенорові соло, що концентрувалися в повільних частинах і не були пов'язані з оперною естетикою, митець писав у розрахунку на власний голос — рухливий і виразний ліричний тенор широкого діапазону із розвинутою колоратурною технікою. На підставі трактування тенорових соло у духовних концертах А. Веделя можна спостерігати за процесом кристалізації тематизму нової якості — більш індивідуалізованого, здатного відображати драматизм та психологічну глибину. Спеціальну вокальну підготовку А. Ведель здобув у музичних класах Києво-Могилянської академії. Відомо також, що він брав уроки у Дж. Сарті і не практикувався в оперному співі.

Надзвичайно складні й розвинені сопранові соло у хорових концертах С. Дегтярьова, як вже зазначалося, були написані у розрахунку на виконавські

можливості відомої оперної співачки П. Ковальнової-Жемчугової — виконавиці провідних жіночих партій в оперних виставах родинного театру графів Шереметьєвих. У період 1798–1803 років, після припинення виступів на оперній сцені, співачка брала участь у домашніх концертах хорової капели графа Н. Шереметьєва у Фонтанному домі Санкт-Петербурга, приєднуючись до неї як солістка. Сопранові соло в хорових концертах С. Дегтярьова вказаного часу мають ознаки віртуозного оперного співу — це тривалі розспіви, вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та ін. Для виконання таких партій потрібна спеціальна підготовка.

Аналіз партій величезного масиву хорових концертів із розвиненими мелодичними побудовами, призначеними для сольного вокального виконавства, у контексті їхньої відповідності жанровій природі українського духовного концерту доби класицизму та естетиці світських театральних-сценічних видів музичного мистецтва, першою чергою оперного співу, надзвичайно поширеного у придворному та салонно-аристократичному культурно-мистецькому побуті Російської імперії другої половини XVIII – початку XIX століття, дало підстави для вивчення основних тенденцій розвитку сольного вокального виконавства в українській духовній музиці доби класицизму.

Висновки.

1. Сольне вокальне виконавство в українській духовній музиці доби класицизму виникло на перетині двох стилеутворюючих констант — давньої церковної монодії, яка в окремих гімнографічних жанрах сягнула надзвичайно розвинених мелодичних проявів, та музики світського спрямування, пов'язаної з тогочасним італійським оперним мистецтвом, яке на рубежі XVI–XVII століть називали новою монодією.

2. Порівняно із партесними концертами кінця XVII – першої половини XVIII століть, заснованими на фактурних контрастах могутнього хорового *tutti* з більш камерними ансамблями кантового складу, сольні вокальні побудови хорових концертів другої половини XVIII століття контрастували тутійному звучанню не так за фактурними, як за мелодичними якостями. Цьому посприяла

загальна орієнтація творів на класичний стиль та його головні ознаки — гомофонну фактуру, яскравість мелодичної лінії, ясний тональний розвиток, чіткі каденційні звороти тощо. Виразна мелодика сольних вокальних побудов поступово набувала індивідуальних рис та поволі перетворювалася на одну з найважливіших ознак композиторської манери кожного з українських авторів духовних творів.

3. Поява сольних вокальних побудов у духовних концертах українських композиторів другої половини XVIII століття мала різновекторне спрямування. Протягом вказаного часу відбувся стрімкий еволюційний перехід від початкових спроб збагатити стилістику духовних піснеспівів мелодикою італійського оперного стилю до надзвичайно розвиненого, насиченого вокальними складнощами концертно-віртуозного співу. Особливості втілення сольних вокальних побудов у духовних творах кожного з українських композиторів доби класицизму дістали індивідуального прояву:

а) у концертах А. Рачинського, написаних на стику бароко і класицизму, та в концертах М. Березовського, які належать до ранньокласичного етапу, сольні вокальні побудови знаходяться переважно у повільних частинах і є мелодично увиразненими, а сама їхня мелодика ґрунтується на типово вокальних інтонаціях і здатна відтворити певний образно-емоційний стан;

б) у концертах Д. Бортнянського, які належать до зрілого етапу, виникає типова для європейського концертуючого стилю XVIII століття партія першого принципала (від італ. *principale* — головний), а сольні вокальні побудови знаходяться і в повільних, і в швидких тутійних частинах; вони написані в такий спосіб, що з ними можуть впоратися добре підготовлені хористи, однак у виконанні солістів звучання стане більш глибоким і виразним;

в) у концертах А. Веделя і С. Дегтярьова, які завершують добу класицизму, трактування сольних вокальних побудов здобуває яскраво вираженого індивідуального прояву, що пов'язане із персоніфікацією сольної партії, втіленням особистих переживань (А. Ведель) або бажанням підкреслити риси вокальної концертності у виконавській манері крупних духовних творів

(С. Дегтярьов).

4. Для відтворення сольних вокальних побудов у хорових концертах українських композиторів доби класицизму була потрібна спеціальна вокальна підготовка. Вона надавалася у вокальних класах Придворної півчої капели, де з учнями-капеланами займалися італійські педагоги, готуючи їх до сольних виступів на оперній сцені, або шляхом приватних занять. Деякі партії було написано спеціально для конкретних виконавців, з урахуванням виконавських можливостей їхніх голосів (ліричний тенор А. Веделя, колоратурне сопрано П. Ковальнової-Жемчугової).

5. Сольні вокальні партії у духовних концертах українських композиторів доби класицизму звучать набагато виразніше і справляють значно сильніше враження, якщо їх виконують не хористи, а оперні солісти.

Перспективи подальших розвідок... Хорові концерти українських композиторів доби класицизму дають багатий матеріал для дослідження проблеми сольного вокального виконавства в аспекті її історичного розвитку та у зв'язках із музичним мистецтвом, освітою та виконавськими традиціями другої половини XVIII століття. Перспективи полягають у пошуках історичних відомостей щодо фахової діяльності тогочасних педагогів і виконавців цієї музики, передусім її сольних партій, аналізу освітніх методик з навчання сольному співу та поширенню таких методик в навчальних закладах, де українські митці здобували фахову музичну освіту.

Список використаної літератури і джерел

1. Березовський, М., 2018. *Віднайдені хорові концерти. Випуск "А". Концерти чотириголосні: навчально-методичний посібник*. Київ: Видавничий дім «Комора».
2. Гусарчук, Т., 2017. *Артемій Ведель: постать митця у контексті епох: монографія*. Ніжин: М. М. Лисенко.
3. Корній, Л., 1998. *Історія української музики*. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
4. Кутасевич, А. В., 2015. *Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Шуміліна, О. А., 2020. Постать Максима Березовського: відоме і невідоме. *Каліфонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*, 10, сс.66–75.
6. Шуміліна, О., 2019. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» Андрія Рачинського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Випуск 44: Музикознавчий універсум, 44, сс.5–18.

7. Юрченко, М., 1995. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музика*, 5, сс.18–21.

References

1. Berezovskyi, M., 2018. *Vidnaideni khorovi kontserty. Vypusk "A". Kontserty chotyryholosni: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Choir concerts found. Issue "A". Four-part concertos: a teaching and methodical guide]. Kyiv: Vydavnychiy dim «Komora».
2. Husarchuk, T., 2017. *Artemii Vedel: postat myttsia u konteksti epokh: monohrafiia* [Artemiy Vedel: the figure of the artist in the context of the epochs: a monograph]. Nizhyn: M. M. Lysenko.
3. Kornii, L., 1998. *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. P. 2 : Druha polovyna KhVIII stolittia. Kyiv–Kharkiv–Niu-Iork: Vydavnytstvo M. P. Kots.
4. Kutasevych, A. V., 2015. *Stylistic differentiation of the spiritual and musical heritage of Stepan Degtyarev and Artem Vedel: the question of the authorship of works of controversial attribution*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
5. Shumilina, O. A., 2020. Postat Maksyma Berezovskoho: vidome i nevidome [The figure of Maxim Berezovsky: known and unknown]. *Kalofoniia: naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*, 10, pp.66–75.
6. Shumilina, O., 2019. Pro khorovyi kontsert «Ne otverzhy mene vo vremena starosty» Andriia Rachynskoho [About the choral concert "Don't open me up during the age of old age" by Andriy Rachynskyyi]. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka*. Vypusk 44: Muzykoznavchyi universum, 44, pp.5–18.
7. Yurchenko, M., 1995. Nevidomyi kontsert Maksyma Berezovskoho [Unknown concert of Maxim Berezovsky]. *Muzyka*, 5, pp.18–21.

TETIANA PETRYSHYNA

ORCID iD: 0000-0001-8891-2386

Postgraduate at the Department of Music History,

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

(Lviv, Ukraine)

tetyana.petrishina.92@gmail.com

TRENDS OF SOLO VOCAL PERFORMANCE

IN THE UKRAINIAN SPIRITUAL CONCERTS OF THE CLASSICISM ERA

A set of issues related to the emergence and manifestations of the phenomenon of solo vocal performance in choral concerts by Ukrainian composers of the classicism era is analyzed in the article. The author investigated the origins of solo vocal performance, which have been arisen at the intersection of two style-forming constants — ancient church monody, which in certain hymnographic genres reached extremely developed melodic manifestations, and music of a secular direction, connected with the contemporary Italian opera art, which at the turn of the 16th and 17th centuries was called the new monody. The purpose of the research was defined, which including the study of the manifestations of solo vocal performance in Ukrainian spiritual concerts of the second half of the 18th century as a whole tradition based on the achievements of European musical art and reflecting foundations of the national mentality. The methods of historicism and comparative analysis are applied, which provide the basis for: identifying the initial impulses that caused the phenomenon of solo vocal performance in Ukrainian spiritual music of the classicism era; study of further ways of development of this practice in creativity of the most famous representatives of indicated direction. The evolution of the composers' attitude to solo vocal constructions under the influence of processes of musical thinking individualization is proved. It is noted that the expressive

melody of solo vocal constructions, gradually acquiring individual features, turned into one of the most important features of composer's manner of Ukrainian spiritual works authors. The author made a conclusion about the enrichment of the style of spiritual chants, about the importance of secular music and the performers' of solo parts professional training in choral concerts of the classicism era.

Keywords: *Ukrainian spiritual music, the second half of the 18th century, the classicism era, choral concert, solo vocal performance, solo parts.*

Стаття надійшла до редакції 24.11. 2022 р.

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

ПСИХОЛОГІЧНА ГОТОВНІСТЬ ПІАНІСТА ДО КОНЦЕРТНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ОСНОВА ЙОГО ВИКОНАВСЬКОЇ СТАБІЛЬНОСТІ

Розглянуто проблему підготовки піаніста до прилюдної інтерпретації музичних творів в контексті формування та прояву його виконавської стабільності. Проаналізовано зміст поняття «психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності» з позицій різних галузей науки. З'ясовано, що означений феномен виступає основою виконавської стабільності піаніста. Наголошено на взаємозалежності психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності і якісної підготовки ним концертної програми. Уточнено роль синергійності їх дії у мобілізації творчого потенціалу піаніста для чіткої побудови в уяві програми техніко-тактичної інтерпретації музичних творів та для успішної її реалізації безпомилковим відтворенням виконавських навичок в умовах впливу внутрішніх чи зовнішніх стресорів на перебіг означеного процесу. Охарактеризовано творчо-інтерпретаційний потенціал піаніста з позицій консолідації його психолого-фізіологічних ресурсів, спрямованих на досягнення виконавської стабільності у концертно-сценічній діяльності. Встановлено, що навіть фрагментарне усвідомлення піаністом умов майбутнього концертно-сценічного виступу з урахуванням перспективи реалізації власного творчо-інтерпретаційного потенціалу відіграє важливу роль у підсиленні особистісної мотивації до цілеспрямованого формування психологічної стійкості як складової його виконавської стабільності. Описано специфіку зростання творчо-інтерпретаційного потенціалу піаніста, який детермінується активізацією його інтелектуально-образної сфери, спрямованої на уявне «передбачення» стресорів майбутнього концертно-сценічного виступу і на формування психологічної стійкості до їх негативної дії. Визначено вроджені і набуті властивості психологічної стійкості піаніста, які проявляється у здатності до уникнення/нівелювання негативного впливу стресорів на успішність перебігу виконавського процесу, а також у спроможності мобілізації творчо-інтерпретаційного потенціалу для сенсорно-моторної витримки або чинення опору діючим стресорам. Доведено, що функціонування психологічної стійкості піаніста в умовах дії стресорів концертно-сценічної діяльності уможливорюється взаємодією його когнітивних процесів з емоційно-вольовими станами, синергійність дії яких надає змогу досягати бажаного результату без включення резервних сил організму.

Ключові слова: концертно-сценічна діяльність, піаніст, психологічна готовність, психологічна стійкість, художній образ музичного твору, творчо-інтерпретаційний потенціал, виконавська стабільність, виконавська навичка.

Постановка проблеми... Готовність піаніста до концертно-сценічної

діяльності ґрунтується не тільки на сформованих виконавських уміннях та навичках, а, перш за все, на сформованих в уяві художніх образах, основу яких складає трансформований матеріал нотного тексту у звукові конструкції з передбаченою/непередбаченою варіативністю їх емоційно-тембрального забарвлення. Ефективність формування означеного феномену (готовності) залежить від злагодженості роботи когнітивних процесів, які забезпечують сприйняття, обробку, збереження необхідної інформації, а також її відтворення в умовах прилюдного виступу. Концертно-сценічна діяльність піаніста характеризуються не лише «прилюдністю», а й «підсумковістю» та «режимом безперервної роботи» психолого-фізіологічних механізмів його виконавського апарату. Означений вид діяльності уможлиблюється довільно/стихійно сформованою виконавською стабільністю, яка забезпечує збереження оптимального сценічного самопочуття, спрямованого на побудову в уяві програми техніко-тактичної інтерпретації музичних творів та на успішну її реалізацію безпомилковим відтворенням виконавських навичок.

Саме тому простежується потреба у розгляді психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності, яка складає основу його виконавської стабільності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У сучасних наукових дослідженнях питання психологічної готовності особистості до професійної діяльності розглядалися з позицій:

- аксіологічного методологічного підходу до вивчення сутності поняття «психологічна готовність», вихідні положення якого надали змогу науковцям пов'язувати означений феномен з особистими естетично-духовними цінностями і подальшою їх трансформацією у процесі професійної діяльності завдяки одночасному прояву стійкості свідомості фахівця і її динамічності (Булгакова, 2019; Гуменюк, 2002; *Dracinski*, 2012 та інші);

- синергетичного методологічного підходу до вивчення сутності означеного феномену, за якого поняття «готовність» характеризується нелінійним та багаторівневим напрямом розвитку думки, спрямованої на

усвідомлення новизни у сприйнятій інформації або на її пошуки у процесі професійної діяльності (Козловський, 2012; *F. Chen, T. Chen, 2014; Lazarus, Cohen-Charash, 2001* та інші);

- особистісного методологічного підходу до розгляду змісту, структури, специфіки формування та прояву означеного феномену (психологічної готовності) з урахуванням короткострокової та тривалої дії стресорів, а також з урахуванням специфіки самонастройки когнітивних процесів фахівця на досягнення успіху (Шипилова, 2007; *Buck, 1991; Ginsberg, Wlodkowski, 2009* та інші);

- діяльнісного методологічного підходу до вивчення поняття «психологічна готовність», вихідні положення якого надали змогу інтерпретувати означений феномен як не статичне, а динамічне психічне утворення, що створює умови для досягнення фахівцем високої результативності діяльності під час дії внутрішніх та зовнішніх стресорів (Литвинчук, 2018; Черкашин, 1995; *Frijda, 1986* та інші) тощо.

На основі вихідних положень означених методологічних підходів вивчення питань психологічної готовності особистості до професійної діяльності, в кінці ХХ – на початку ХХІ століть здійснювалось дослідження змісту та структури виконавської стабільності піаніста. На сьогоднішній день у мистецтвознавстві з'ясовано, що виконавська стабільність піаніста забезпечує успішність концертно-сценічної діяльності завдяки взаємодії її динамічних та статичних складників, де перші спрямовуються на мобілізацію творчих ресурсів для чіткої побудови в уяві художніх образів музичних творів, а другі — на мобілізацію енергетичного потенціалу для безпомилкового відтворення виконавських навичок в умовах дії внутрішніх чи зовнішніх стресорів. Окрім цього доведено, що у процесі концертно-сценічної діяльності піаніста динамічна виконавська стабільність завдяки циклічності перебігу її внутрішніх елементів за алгоритмом «порядок → хаос» і, навпаки, «хаос → порядок» забезпечує утворення в його уяві художніх образів музичних творів з передбаченою/непередбаченою варіативністю їх емоційно-тембрального

забарвлення. Також обґрунтовано положення стосовно впливу статичної виконавської стабільності піаніста на відтворення виконавських навичок. Основні з них (положення) висвітлюють специфіку роботи психологічних механізмів, спрямованих на мобілізацію енергетичних ресурсів для поступової відмови від свідомого управління процесом відтворення рухових дій з метою його підпорядкування підсвідомості, а також для уникнення змінності відтворення «... конфігурацій рухових актів на сенсорно-перцептивному рівні, які забезпечували безпомилкове відтворення автоматизованих виконавських дій у процесі підготовки до прилюдної інтерпретації музичних творів» (Ян І, 2021, с. 101).

Втім, аналіз науково-методичної літератури та вивчення досвіду піаністів стосовно прилюдної інтерпретації музичних творів надає змогу констатувати наявність протиріччя між їх бажанням постійно демонструвати безпомилкове відтворення виконавських навичок в умовах дії внутрішніх та зовнішніх стресорів і не розробленістю в мистецтвознавстві методики цілеспрямованого формування у них виконавської стабільності з урахуванням знань специфіки злагодження роботи когнітивних процесів, які забезпечують сприйняття, обробку та збереження необхідної інформації, а також її відтворення в умовах концертно-сценічної діяльності.

Отже, важливість цілеспрямованої підготовки піаніста до прилюдної інтерпретації музичних творів та необхідність подолання вищезначеної суперечності, а також недостатня розробленість науковцями означеної проблеми зумовили вибір теми дослідження — «Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності»

Мета дослідження полягає у розгляді психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності як складової його виконавської стабільності. Досягнення мети вимагало вирішення певних **завдань**, а саме:

1) проаналізувати зміст поняття «психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності» в контексті тотожних понять різних галузей

науки;

2) розглянути творчо-інтерпретаційний потенціал піаніста як консолідатора його психолого-фізіологічних ресурсів, спрямованих на досягнення виконавської стабільності у концертно-сценічній діяльності;

3) охарактеризувати поняття «психологічна стійкість піаніста у концертно-сценічній діяльності» з позицій генетики та генезису.

Виклад основного матеріалу дослідження... Питання залежності успішності концертно-сценічної діяльності піаніста від перебігу психологічних процесів турбували не одне покоління як музикантів-виконавців, так і науковців. Незалежно від різних методологічних підходів до вивчення такої залежності вони дійшли висновку, що злагодженість відтворення навіть якісно засвоєного матеріалу піаністом у період підготовки до концертно-сценічної діяльності з «ідеально відточеними» виконавськими «рухами пальців» може порушуватись впливом на означений процес внутрішніх та зовнішніх стресорів (Бочкарьов, 1989; Гофман, 1961; Юник, 1996; Юник, 2009; Яо Цзялі, 2022 та інші).

У психологічній науці кінця ХХ – початку ХХІ століть доведено, що успішність будь-якої прилюдної діяльності фахівця потребує не тільки його ретельної професійної підготовки основаної на міцних знаннях, уміннях і навичках, а й сформованої психологічної готовності до виконання поставлених завдань в умовах дії стресорів (Литвинчук, 2018; Черкашин, 1995; Шипилова, 2007; *Buck*, 1991; *Ginsberg, Wlodkowski*, 2009 та інші). Психологічну готовність науковці розглядають з позицій особистісного потенціалу, який характеризують не тільки як «... наявні ресурси, а й приховані можливості (резерви), уособлюючи абсолютно всі наявні в особистості засоби та можливості, що можуть використовуватись (реалізований потенціал) або не використовуватись (нереалізований потенціал)... поняття «**потенціал особистості**» є полікомпонентним, оскільки до його складу входять емоційно-вольовий, лідерський, організаційний, аксіологічний, інтелектуальний, комунікативний, креативний та ряд інших підвидів потенціалу (І. Юник, 2022, сс. 181-182).

Отже, особистісно-професійний потенціал піаніста виступає консолідатором усіх його творчих ресурсів (в т.ч. резервних), адже навіть фрагментарне усвідомлення ним умов майбутнього концертно-сценічного виступу з урахуванням перспективи реалізації власного творчого потенціалу відіграє важливу роль у підсиленні особистісної мотивації до цілеспрямованого формування завадостійкості. Особистісно-професійний потенціал піаніста також виступає джерелом як стихійного, так і цілеспрямованого формування його виконавської стабільності. Ігнорування або недостатній аналіз власного потенціалу призводить до появи невідповідності між бажанням піаніста і його реальними можливостями. Звичайно, для прояву високого рівня виконавської стабільності у процесі концертно-сценічної діяльності піаністу потрібно дбати про кардинальні зміни не бажань, а реальних можливостей, адже відмова від розвитку власного творчо-виконавського потенціалу призводить до «капітуляції професійних амбіцій». Саме тому питання щодо доцільності/недоцільності його нескінченного вдосконалення є контекстуальним складником попередньо здійсненої профорієнтації піаніста. Окрім того, загальна вигода від цілеспрямованого розвитку його творчо-виконавського потенціалу має комплексно-синергійний характер і являє собою взаємопідсилююче поєднання динаміки «росту» означеного феномену як фундатора психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності і його виконавської стабільності загалом.

Аналіз власного творчо-виконавського потенціалу надає змогу піаністу не лише адекватно оцінити «стартові» можливості, а й визначити пріоритетні напрями подальшого розвитку «гальмуючих» його складників. За умови усвідомлення таких напрямів вже відбувається стихійна детермінація вмотивованості піаніста до ідентифікації власних творчо-інтелектуальних та артикуляційно-креативних ресурсів з урахуванням «прихованих» резервів. Активізація психологічної готовності піаніста до ефективної реалізації власного творчо-виконавського потенціалу здійснюється з урахуванням контекстуально-ситуаційних особливостей його позиціонування в уявних умовах майбутньої

концертно-сценічної діяльності. Його реалізація в реальних умовах прилюдного виступу передбачає вирішення ряду взаємопов'язаних завдань, відповідних етапові моделювання ідентичних потенційних детермінант у період репетиційного програвання музичних творів.

Отже, закономірним свідченням інтенсифікації етапу зростання творчо-виконавського потенціалу піаніста є активізація його інтелектуально-образної сфери. Вона (активізація) спрямовується на уявне «передбачення» подразників майбутнього прилюдного виступу, які можуть створити небажану емоціогенну ситуацію. Такими подразниками можуть бути стресори:

- невдачі в попередніх аналогічних або наближених умовах концертно-сценічної діяльності;
- відчуття острахи під час прилюдної інтерпретації музичних творів;
- відвернення уваги від процесу інтерпретації музичних творів;
- високого темпу або швидкості відтворення виконавських навичок під час інтерпретації віртуозних музичних творів або гри пасажів;
- боротьби (особливо під час конкурсних виступів);
- тривалої концертно-сценічної діяльності, які породжують розумову/фізичну перевтому (Юник, 2009).

Вплив означених стресорів або навіть одного із них на перебіг концертно-сценічної діяльності може спричинити сповільнення процесу реалізації творчо-виконавського потенціалу піаніста, що вимагає від інтерпретатора заздалегідь продуманої стратегії і тактики недопущення такого «сповільнення» або віднайдення індивідуально адаптованих шляхів усунення їх/його негативної дії, зокрема: не рекомендується розглядати реальну реалізацію творчо-виконавського потенціалу як наслідок аналогічних минулих невдалих ініціатив у попередніх прилюдних виступах, оскільки вони відбувалися в інших концертних залах або перед іншою слухацькою аудиторією; у разі раптової (непередбаченої) появи таких стресорів або виникнення сумніву щодо успішності реалізації власного творчо-виконавського потенціалу, в моменти відсутності гри доцільно пригадувати і утримувати в уяві провідні ознаки

вдалого минулого концертно-сценічного виступу, де діяли подібні/наближені стресори тощо.

Таким чином слід зазначити, що успішність піаніста в прилюдному виступі залежить не тільки від якості підготовки концертної програми, а й від його психологічної готовності до концертно-сценічної діяльності. Розглядаючи психологічну готовність піаніста виключно в контексті індивідуальності, слід зазначити, що це є його стійкість до прояву стресорів, яка забезпечується впевненістю у:

- спроможності максимальної мобілізації власного творчо-виконавського потенціалу;
- реальності досягнення поставленої мети;
- дотриманні оптимального рівня емоційного збудження під час прилюдної інтерпретації музичних творів;
- надійному засвоєнні необхідних знань, професійних умінь та виконавських навичок (Яо Цзялі, 2022).

Формування психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної інтерпретації музичних творів як складової його виконавської стабільності уможливується взаємодією когнітивних процесів з емоційно-вольовими властивостями. Їх синергійність надає змогу піаністу адекватно «відповісти» на негативну дію стресорів без включення резервних сил організму, тобто створює його психологічну стійкість. Означене поняття (психологічна стійкість) інтерпретується як не вроджена, а набута властивість піаніста, що виявляється у здатності до уникнення/нівелювання негативного впливу стресорів на його концертно-сценічну діяльність, а також у спроможності мобілізувати творчо-виконавський потенціал для сенсорно-моторної витримки або чинення опору діючим стресорам. «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». (Д. Юник, 2022, с. 86).

Психологічна стійкість піаніста характеризується спроможністю його

когнітивних процесів не втрачати злагодженість їх перебігу навіть під негативною дією стресорів. Психологічну стійкість піаніста можна визначити співвідношенням результативності музично-виконавської діяльності у звичних умовах та результативності діяльності в більш емоціогенних умовах, до яких відносяться концертно-сценічні виступи з урахуванням коефіцієнту складності інтерпретаційно-виконавських завдань і обчислити за допомогою формули

$$P = \frac{P_1}{P_2} \cdot K, \text{ де:}$$

P — показник психологічної стійкості піаніста;

P_1 — показник результативності діяльності в концертно-сценічних умовах;

P_2 — показник результативності діяльності у звичних умовах;

K — коефіцієнт виконання ускладнених інтерпретаційно-виконавських завдань (Юник, 2009).

Із цієї формули видно, що психологічна стійкість піаніста детермінується складністю інтерпретаційно-виконавських завдань. Зокрема, коли піаніст в емоціогенних умовах виконує ускладнені музичні твори, особливо технічної спрямованості, то спостерігається зниження його виконавської стабільності, і, навпаки, результативність виконання нескладних музичних творів за таких же обставин — підвищується.

Складність інтерпретаційно-виконавських завдань можна умовно розмежувати на три види незалежно від того, що рівень їх складності є індивідуальним для кожного піаніста.

Перший вид складності інтерпретаційно-виконавських завдань пов'язується із застосуванням піаністом раніше сформованих стереотипних ігрових навичок. Рівень їх складності визначається кількістю елементів виконавської дії, ступенем їх подібності, існуючими взаємозв'язками, якістю автоматизації та вимогливістю до точності відтворення. Чим більше елементів містить у собі одна виконавська дія, тим складнішим для піаніста стає процес її переавтоматизації за умови ледь помітної відмінності навіть одного з її

елементів. Саме тому процес безпомилкової швидкої реалізації переавтоматизованих стереотипних виконавських дій ускладнюється як у звичних, так і в емоціогенних умовах діяльності. Натомість слід зазначити, що саме якісно автоматизовані піаністом виконавські дії, як правило, менше піддаються дезорганізаційному впливу зовнішніх стресорів. Більш того, в емоціогенних умовах концертно-сценічної діяльності вони досить часто відтворюються швидше і якісніше, ніж у звичних, якщо рівень збудження піаніста не перевищує порогову величину. Чим більше елементів містить у собі одна виконавська дія, тим складнішим для піаніста стає процес її переавтоматизації за умови ледь помітної відмінності навіть одного з її елементів. При їх формуванні методом багаторазових повторень позитивний ефект появляється лише в тих випадках, коли з кожним повторенням операції залишаються беззмінними. За умови зміни послідовності виконавських рухів чи їх спрямованості процес об'єднання всіх рухів у виконавські дії, аналогічно як і процес їх автоматизації загальмовується. Таким чином може відбуватися руйнація навіть вже якісно сформованих виконавських навичок. Саме тому такі якісно сформовані виконавські навички зі встановленням жорсткого стереотипу способів виконання необхідних операцій важко піддаються видозміненню, варіативності, гнучкості та модифікації власної структури.

Другий вид складності інтерпретаційно-виконавських завдань пов'язується з нестатичними умовами їх виконання, які зобов'язують піаніста здійснювати усвідомлену координацію заучених дій. Рівень їх складності визначається:

- кількістю елементів однієї виконавської дії, які підлягають координації, та їх різноманітністю;
- важкістю усвідомленої координації хоча б одного з елементів виконавської дії (особливо в швидкому темпі її відтворення);
- наявністю часового ліміту.

Також слід зазначити що, кожне пристосування піаніста до нестатичних умов виконання ускладнених завдань другого типу потребує віднайдення

адекватних способів реагування на можливі зміни цих умов та доцільної координації процесу відтворення окремо взятої, навіть якісно автоматизованої дії. Наявність різноманітних елементів у кожній автоматизованій дії вимагає від піаніста арсеналу відповідної кількості когнітивних операцій, спрямованих на усвідомлене управління процесом відтворення кожного нетипового їх елементу. Саме «втручанням» свідомості піаніста у виконання якісно сформованих піаністично-ігрових навичок (автоматизованих виконавських дій) і загальмовується швидкість їх відтворення. Найбільше ускладнюється інтерпретаційно-виконавське завдання останнім вищезначеним чинником (наявністю часового ліміту), адже часовим дефіцитом детермінується високий темп та швидкість локалізації відповідних кодів у довгостроковій пам'яті піаніста, їх активації та трансформації у семантичні поняття, які репрезентуються до оперативної його пам'яті з метою реалізації, що може призвести до появи будь-якого з руйнівних видів естрадного хвилювання («хвилювання-страху», «хвилювання-апатії» або «хвилювання-паніки»). Особливо підсилює інтенсивність дії означених видів естрадного хвилювання піаніста вплив «режиму безперервної діяльності» на відтворення виконавських навичок (Юник, 2009).

Третій вид складності інтерпретаційно-виконавських завдань пов'язується з постійною потребою піаніста у творчій активності, спрямованій на:

- уявне формування нових оригінальних художніх образів, основу яких складає трансформований матеріал нотного тексту у звукові конструкти з передбаченою/непередбаченою варіативністю їх емоційно-тембрального забарвлення;

- реалізацію уявно створених художніх образів безпомилковим відтворенням заздалегідь сформованими виконавськими навичками;

- оцінювання непередбачених змін/стресорів зовнішніх умов прилюдної інтерпретації музичних творів.

Звичайно, окрім означених напрямів спрямованості творчої активності

піаніста, третій вид складності інтерпретаційно-виконавських завдань пов'язується з ростом кількості опосередкованих, абстрактних і складних роздумів, необхідних для вирішення означених завдань.

Отже, складовою психологічної готовності піаніста до концертно-сценічної діяльності виступає його психологічна стійкість до негативного впливу внутрішніх та зовнішніх стресорів на успішність перебігу означеного процесу. Остання (психологічна стійкість) детермінується складністю інтерпретаційно-виконавських завдань, які можна умовно розмежувати на три види.

Висновки.

1. Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як і якість підготовки ним концертної програми складає основу його виконавської стабільності. Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності забезпечує мобілізацію його творчого потенціалу для чіткої побудови в уяві програми техніко-тактичної інтерпретації музичних творів та для успішної її реалізації безпомилковим відтворенням виконавських навичок в умовах впливу внутрішніх чи зовнішніх стресорів на перебіг означеного процесу.

2. Творчо-інтерпретаційний потенціал піаніста виступає консолідатором усіх його психолого-фізіологічних ресурсів (в т. ч. резервних). Фрагментарне усвідомлення піаністом умов майбутнього концертно-сценічного виступу з урахуванням перспектив реалізації власного творчо-інтерпретаційного потенціалу відіграє важливу роль у підсиленні особистісної мотивації до цілеспрямованого формування психологічної стійкості як складової його виконавської стабільності. Зростання творчо-інтерпретаційного потенціалу піаніста детермінується активізацією його інтелектуально-образної сфери, спрямованої на уявне «передбачення» стресорів майбутнього концертно-сценічного виступу і на формування психологічної стійкості до їх негативної дії.

3. Психологічна стійкість піаніста виступає складовою його психологічної

готовності до концертно-сценічної діяльності. Психологічна стійкість піаніста характеризується не вродженими, а набутими властивостями, які проявляються у здатності до уникнення/нівелювання негативного впливу стресорів на успішність перебігу виконавського процесу, а також у спроможності мобілізувати творчо-інтерпретаційний потенціал для сенсорно-моторної витримки або чинення опору діючим стресорам. Функціонування психологічної стійкості піаніста в умовах дії стресорів концертно-сценічної діяльності уможлиблюється взаємодією його когнітивних процесів з емоційно-вольовими станами. Синергійність дії когнітивних процесів і означених станів надає змогу піаністу проявляти психологічну стійкість до негативного впливу стресорів на успішність прилюдної інтерпретації музичних творів без включення резервних сил організму. Психологічна стійкість піаніста детермінується складністю інтерпретаційно-виконавських завдань, які можна умовно розмежувати на три види.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на вивчення фізіологічних детермінант формування виконавської стабільності піаніста, від яких залежить якісне утворення виконавських навичок і безпомилкове їх відтворення в умовах концертно-сценічної діяльності.

Список використаної літератури і джерел

1. Бочкарёв, Л. Л., 1989. *Психологические механизмы музыкального переживания*. Дисс. д-ра психол. наук. Киевский государственный университет им. Т. Г. Шевченка.
2. Булгакова, О. Ю., 2019. *Психологічна готовність студентів до соціальної взаємодії*. Дис. д-ра психол. наук. Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».
3. Гофман, И., 1961. *Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре*. Перевод с английского Г. А. Павлова. Москва: Музгиз.
4. Гуменюк, О. Є., 2002. *Психологія Я-концепції: монографія*. Тернопіль: Економічна думка.
5. Козловський, Ю. М., 2012. *Моделювання наукової діяльності вищого навчального закладу: теоретико-методологічний аспект: монографія*. Львів: СПОЛОМ.
6. Литвинчук, М. Ю., 2018. *Формування психологічної готовності майбутніх прикордонників до прийняття рішення в кризових ситуаціях*. Дис. канд. психол. наук. Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України.
7. Черкашин, А. И., 1995. *Формирование эмоциональной устойчивости специалиста пожарной охраны к воздействию стресс-факторов повышенной интенсивности*. Дисс. канд. психол. наук. Харьковский Университет внутренних дел МВД Украины.
8. Шипилова, Е. В., 2007. *Формирование психологической готовности студентов-психологов к профессиональной деятельности*. Дисс. канд. психол. наук. Академия повышения квалификации и переподготовки работников образования.

9. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія*. Київ: ДАКККіМ.
10. Юник, Д. Г., 2022. Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), сс.71–96.
11. Юник, І. Д., 2022. *Бренд науково-педагогічного працівника вишу: монографія*. Кам'янець-Подільський: Аксіома.
12. 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.
13. Ян, Ї, 2021, Виконавська стабільність піаністів як мистецтвознавський феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.91–105.
14. Яо, Цзялі, 2022. Готовність студентів-вокалістів до сценічної діяльності у контексті теорії психологічного стресу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія та методика мистецької освіти, 28, сс.130–137.
15. Buck, R., 1991. Motivation, emotion and cognition: A developmental-interactionist view. In: K. T. Strongman, ed. *International Review of Studies of Emotion*. Vol. 1. Chichester, Surrey: John Wiley & Sons, Inc., pp.134–151.
16. Chen, C.-F. and Chen, C.-T., 2014. The effect of higher education brand images on satisfaction and lifetime value from students' viewpoint. *Anthropologist*, 17(1), pp.137–145.
17. Dracinschi, M. C., 2012. Values and beliefs in social and emotional education. *IJGE: International Journal of Global Education*, 1(3), pp.21–43.
18. Frijda, N. H., 2009. *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Ginsberg, M. B. and Wlodkowski, R. J., 2009. *Diversity and motivation. Culturally responsive teaching in college*. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass.
20. Lazarus, R. S. and Cohen-Charash, Y., 2001. Discrete emotions in organizational life. *Emotions at work: Theory, research and applications for management*, 4584, pp.45–85.

References

1. Bochkarev, L. L., 1989. *Psychological mechanisms of musical experience*. Doctor of Psychology. Thesis. Kyiv State University of the T. G. Shevchenko.
2. Bulhakova, O. Yu., 2019. *Psychological readiness of students for social interaction*. Doctor of Psychology. Thesis. State institution "Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynskiy".
3. Gofman, I., 1961. *Fortep'yannaya igra. Otvety na voprosy o fortep'yannoi igre [Piano game. Answers to questions about piano playing]*. Translated from English by G. A. Pavlov. Moscow: Muzgiz.
4. Humeniuk, O. Ye., 2002. *Psykhoholohiia Ya-kontseptsii: monohrafiia [Psychology of self-concept: monograph]*. Ternopil: Ekonomichna dumka.
5. Kozlovskiy, Yu. M., 2012. *Modeliuvannia naukovoї diialnosti vyshchoho navchalnoho zakladu: teoretyko-metodolohichniy aspekt: monohrafiia [Modeling of scientific activity of a higher educational institution: theoretical and methodological aspect: monograph]*. Lviv: SPOLOM.
6. Lytvynchuk, M. Yu., 2018. *Formation of psychological readiness of future border guards to make decisions in crisis situations*. Ph.D. in Psychology. Thesis. H. S. Kostyuk Institute of Psychology of the National Academy of Sciences of Ukraine.
7. Cherkashin, A. I., 1995. *Formation of emotional stability of a fire protection specialist to the impact of stress factors of increased intensity*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Kharkiv University of Internal Affairs of the Ministry of Internal Affairs of Ukraine.
8. Shipilova, E. V., 2007. *Formation of psychological readiness of students-psychologists for professional activity*. Ph.D. in Psychology. Thesis. Academy for advanced training and retraining of educators.
9. 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.

10. Yunyk, D. H., 2022. Strukturno-funktsionalna model vykonavskoi nadiinosti muzykantiv u kontsertno-stsenichnii diialnosti [Structural and functional model of performance reliability of musicians in concert and stage activities]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(56–57), pp.71–96.

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

12. Yunyk, T. I., 1996. *The vocal performance creativity*. Ph.D. in Pedagogy. Thesis. The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

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

14. Yao, Tsziali, 2022. Hotovnist studentiv-vokalistiv do stsenichnoi diialnosti u konteksti teorii psykholohichnoho stresu [The readiness of vocal students for stage activities in the context of the theory of psychological stress]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. Seria 14: Teoriia ta metodyka mystetskoï osvity, 28, pp.130–137.

15. Buck, R., 1991. Motivation, emotion and cognition: A developmental-interactionist view. In: K. T. Strongman, ed. *International Review of Studies of Emotion*. Vol. 1. Chichester, Surrey: John Wiley & Sons, Inc., pp.134–151.

16. Chen, C.-F. and Chen, C.-T., 2014. The effect of higher education brand images on satisfaction and lifetime value from students' viewpoint. *Anthropologist*, 17(1), pp.137–145.

17. Dracinschi, M. C., 2012. Values and beliefs in social and emotional education. *IJGE: International Journal of Global Education*, 1(3), pp.21–43.

18. Frijda, N. H., 2009. *The emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

19. Ginsberg, M. B. and Wlodkowski, R. J., 2009. *Diversity and motivation. Culturally responsive teaching in college*. 2nd ed. San Francisco: Jossey-Bass.

20. Lazarus, R. S. and Cohen-Charash, Y., 2001. Discrete emotions in organizational life. *Emotions at work: Theory, research and applications for management*, 4584, pp.45–85.

YANI

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

PSYCHOLOGICAL READINESS OF PIANIST FOR CONCERT AND STAGE ACTIVITY AS A BASIS OF HIS PERFORMING STABILITY

The author pays attention to the problem how to prepare a pianist for concert activity in front of a large audience from the point of view of interpreting musical works in order to form and demonstrate his performing stability. The article suggested the foundations for a comprehensive analysis of the conceptual content regarding the "psychological readiness of a pianist for concert and stage activity" from the standpoint of various branches of science. It was found that the specified phenomenon is a certain basis of the pianist's performance stability. The interdependence of the pianist's psychological readiness for concert and stage activity and the quality preparation of

the concert program by him is the basic foundation for the successful concert activity of a musician. The author specified in detail the role of the synergy of these two factors in mobilizing the pianist's creative potential to clearly construct in his imagination a program of technical-tactical interpretation of musical works. They are also important for the successful implementation of the program with the help of faultless reproductions of executive skills under the influence of internal or external stressors on the course of the specified process. The creative and interpretative potential of the pianist is characterized from the standpoint of consolidation of his psychological and physiological resources aimed at achieving performance stability in concert and stage activities. It has been established that even a fragmentary awareness by a pianist of the conditions of a future concert and stage performance, taking into account the perspective of realizing personal creative and interpretive potential, plays an important role in strengthening personal motivation for the purposeful formation of psychological stability as a component of his performance stability. The article presents the specifics of the growth of the pianist's creative and interpretive potential, which is determined by the activation of his intellectual and figurative sphere, aimed at the imaginary "prediction" of stressors in the future concert and stage performance and the formation of psychological resistance to their negative effects. The author defines the innate and acquired properties of the pianist's psychological stability, emphasizing that they are manifested in the ability to avoid or neutralize the negative impact of stressors on the success of the performance process, as well as in the ability to mobilize the creative and interpretive potential for sensory-motor endurance or resistance to existing stressors. It has been proven that the functioning of the pianist's psychological stability under the conditions of stressors of concert and stage activity is made possible by the interaction of his cognitive processes with emotional and volitional states, the synergy of which makes it possible to achieve the desired result without involving the body's reserve forces

Keywords: *concert and stage activity, pianist, psychological readiness, psychological stability, artistic image of a musical work, creative and interpretative potential, performing stability, performing skill.*

Стаття надійшла до редакції 20.12.2022 р.

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ТАНЦЮВАЛЬНИХ СЦЕН

В ОПЕРНІЙ ВИСТАВІ

Розглянуто особливості інтерпретації танцювальних сцен в оперній виставі сьогодення залежно від їх функціонального призначення. З'ясовано специфічні ознаки різновидів танцю: народного, характерного, бального, класичного, модерн; способи їх застосування відповідно до виконання драматургічних завдань в опері. Окреслено відмінності інтерпретації балетних актів/картин/сцен та танцювальних номерів у музично-театральних спектаклях. Виявлено еволюційні видозміни дивертисментного танцю: від створення певної атмосфери заходу до важливого компоненту – тла розв'язання вузлових подій. Обґрунтовано контент дієвого танцю як рушійної сили у вирішенні конфлікту. Схарактеризовано різновекторні пошуки пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен в опері. Визначено відмінності сполучення хореографічної складової з іншими компонентами поліжанрових формоутворень. Встановлено провідні методи у жанрі опери-балету: «схрещення» вокальних і танцювальних партій; сполучення вокальної партії одного персонажа з танцювальною другого; контрастного протиставлення світосприйняття (вокал – духовні засади, танець – тілесні). Описано створення хореографічного еквіваленту паралельно з вокально-інструментальним розвитком драматургії у жанрі танцюопери: в європейській традиції танцюопери образ персонажа створюють співак (душа) і танцюрист (тіло); в американській – один виконавець в одночасному співі й танці; у жанрі мультимедійної опери танець у синтезі з музикою, співом, акробатикою, цирковими елементами синхронізується з комп'ютерною анімацією та спецефектами, поєднуючи в собі реальне і віртуальне. Окреслено перспективи подальших наукових розвідок синтезувань танцю з новітніми технологіями, його синкретизмом із іншими видами мистецтва.

Ключові слова: різновиди танцю в опері; функціонал танцю в опері; візуалізація інструментальних сцен; опера-балет; танцюопера; мультимедійна опера.

Постановка проблеми... Сучасна доба інформаційних і цифрових технологій значно розширила доступ потенційного глядача до нових, неординарних, оригінальних вирішень музично-театральних творів, реалізованих у різних країнах світу. Широка обізнаність суспільства у сфері останніх досягнень музичного театру, підвищення вимог і запитів до створення

інноваційного художнього продукту спонукає постановників до різновекторних пошуків і експериментів у синтезуванні різних форм і засобів, продукуючи несподівані поєднання різних видів мистецтва, спорту, цирку, технологій у типових і нетипових локаціях їх утілення.

Одним із важливих компонентів створення інноваційних музично-театральних вистав постає танець, чії потенційні можливості у сполученні з технологіями та різноманітними засобами виразності значно зростають і розширюються в контексті вирішення драматургічних завдань. Застосування танцю як способу створення атмосфери заходу, тла сценічної дії; її рушійної сили; методу візуалізації інструментальних сцен; невід'ємного компоненту поліжанрових формоутворень свідчать про його різнопланові функціональні можливості в реалізації сучасних проєктів. Необхідність з'ясування характерних особливостей застосування танцю у вищезазначених ситуаціях, специфічність підходів до його інтерпретації спонукають проведення наукових розвідок окресленого концепту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Основні методологічні підходи до трактування танцювальних сцен дивертисментного та дієвого характеру в автентичному і модерновому вирішенні оперних вистав розглянуті у попередніх публікаціях автора статті (Касьянова, 2011; 2021). В означеному дослідженні вирішується проблема синтезування вокальної і хореографічної складових у поліжанрових сценах відповідно до їх функціонального призначення в опері. Необхідність візуалізації інструментальних сцен у сучасних утіленнях оперних вистав окреслена у наукових розвідках О. Корчової (2020) та В. Лукашева (2015). Автор статті розвиває цю тенденцію, пропонуючи інтегровані підходи до їх пластично-хореографічного наповнення на тлі сучасного вирішення сценічного простору. Специфіка поліжанрових формоутворень досліджувалася: в опері-балеті В. Жарковою (2012), Г. Полянською (2010), М. Черкашиною-Губаренко (2015); у танцопері — Г. Веселовською (2010), А. Костенніковим (2012), О. Чепаловим (2007); у мультимедійних операх — співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук

та Ю. Чубуковою (2019). Спираючись на них, автор статті визначає перспективні жанрово-стилістичні поєднання, що тяжіють до синкретизму засобів виразності. Опрацювання різновекторного наукового доробку сприяло створенню цілісної картини сучасних модифікацій танцювальних сцен у оперних виставах залежно від їх функціонального призначення.

Мета дослідження — виявити специфічні підходи до інтерпретації танцювальних сцен в оперних виставах сьогодення відповідно до їх драматургічного контенту.

Завдання дослідження:

1) розглянути особливості застосування різновидів танцю в оперних виставах сьогодення, їх прояви у різних драматургічних ситуаціях;

2) з'ясувати функціональне призначення дивертисментних танців у оперних творах з виявленням сучасних прийомів їх інтерпретацій;

3) проаналізувати підходи до трактування танцю як дієвого компонента музичної драматургії твору;

4) окреслити способи візуалізації інструментальних сцен в оперних виставах;

5) визначити специфіку хореографічного концепту сучасних поліжанрових формоутворень: опери-балету, танцопери, мультимедійної опери.

Виклад основного матеріалу дослідження... У сценічному вирішенні оперних вистав сьогодення вагоме місце посідає танець, в якому прийомами створення художнього образу є рухи і положення людського тіла. В історичному розвитку танцю склалися його основні різновиди: народний, характерний, бальний, класичний, модерн, які виконують певні функції у розвитку музичної драматургії оперного твору.

Народний танець через специфіку стилю і манери виконання виявляє особливості ментальності, культурних традицій певного етносу, характерні національні ознаки персонажа. Для європейського народного танцю більш притаманні рухи ніг, а руки і корпус ніби акомпанують їм. Яскравим колоритом відрізняються танці в операх М. Лисенка «Утоплена», «Тарас Бульба», «Енеїда»

тощо, в яких утілено сцени народних гулянь, обрядів, традиції українського козацтва, колективний образ народу. Дансатною насиченістю просякнуті образи персонажів та їх дії в опері Ж. Бізе «Кармен», вирішені в танцювальних стилях циганських танців, сегідилї, тарантели, болеро, хабанери та інших. На відміну від європейського, східному танцю більш притаманні рухи рук і корпусу, які виконуються на обмеженому місці без активного просування у просторі. До таких зразків належать: «Танець семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея», який, за задумом композитора, виконується майже на одному місці, ніби на молитовному килимі; танець-зваблення Даліли з опери Ш. К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»; танці персіянок з опери М. Мусоргського «Хованщина» та інші.

Характерний танець в опері визначає елементи жанрового, побутового образу, специфіку професії, імітує рухи рослин, поведки тварин і птахів, ілюструє дії казково-фантастичних сутностей, виявляє особистісні риси персонажів. Проявами характерних зразків в операх, що відповідають окресленим ознакам, вважаються: танець фурій та пластичні сцени Елізіуму з «Орфея і Евридїки» К.В. Глюка; танці відьом і матросів з «Дідони і Енея» Г. Перселла; священний танець із «Аїди» Дж. Верді; «Танець годинників» із «Джоконди» А. Понк'єллі; танці Чайника і Чашки, Кушетки і Крісла з опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля. Особливої уваги потребує інтерпретація і вирішення характерних танців у створенні образів Русалок в опері «Утоплена» М. Лисенка, в опері-балеті «На русалчин Великдень» М. Леонтовича (завершення та музична редакція М. Скорика); фантастичних персонажів, які уособлюють світлі та зловісні сили природи, в опері «Лісова пісня» В. Кирейка; містично-потойбічних сутностей в опері-балеті «Вій» В. Губаренка.

Бальний танець у контексті певних історичних епох відтворює атмосферу дотичного середовища, масові форми розваг і дозвілля, що відповідають способу життя і побуту певної соціальної групи. Сцени ларінського і гремінського балу в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» є своєрідним пластичним маркером способу існування провінційного та великосвітського

суспільства, що відтіняють метаморфози в житті головної героїні. Сцени балу з опер «Русалка» А. Дворжака, «Галька» С. Манюшка, «Бал-маскарад» Дж. Верді є своєрідним святковим фоном, на якому відбуваються контрастні драматичні чи трагічні події у житті провідних персонажів.

Класичний танець в опері розкриває у художньо-узагальненій формі духовний світ людини, його думки, емоції, почуття, що обґрунтовують логіку його вчинків. Проявами класичних зразків можна вважати хореографічну візуалізацію: сцени страждань головного героя за загиблою коханою в ліричній трагедії «Атіс» Ж. Б. Люллі з ознаками перших кроків мистецтва балету (Королівська опера Версалю); інтерлюдій в моноопері «Листи кохання» В. Губаренка (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка); Душі Мавки в опері «Лісова пісня» В. Кирейка (Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського).

Танець модерн в опері як альтернатива класичним формам інтерпретує художній образ персонажа — нашого сучасника або історичної особи, перенесеної в реалії сьогодення, у рухах, наближених до природної пластики людини в її різних емоційних проявах. Яскравими прикладами модернових зразків вважаються музично-пластичні характеристики персонажів у «джазовій опері» (за визначенням композитора) «Джонні наг्राє» Е. Кшенека, вирішені у танцювальних ритмах блюзу, шиммі, чарльстону. У стилістиці танго окреслені образи персонажів «Тригрошової опери» К. Вейля; опер «Персефона» І. Стравінського, «Життя з ідіотом» та «Історія доктора Йоганна Фауста» А. Шнітке. У постмодерновій стилістиці вирішені пластично-хореографічні сцени в танцоперах: Т. Браун за «Орфеєм» К. Монтеверді, П. Бауш за «Орфеєм і Евридікою» К.В. Глюка; в опері-балеті «Купало» за другою дією «Коли цвіте папороть» Є. Станковича в постановці А. Рубіної.

Пластично-хореографічна складова опери втілюється у двох різновидах: балетних актах/картинах/сценах або танцювальних номерах. Перші з них мають певну музично-драматургічну самостійність і можуть виконуватися окремо від оперної вистави. Другі — танцювальні номери — невід’ємні від оперної дії і є

безпосередніми продовжувачами сценічних подій або тлом для розгортання драматичних колізій сюжету. Прикладами балетних актів є «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст» Ш. Гуно; «Танець годинників» з опери «Джоконда» А. Понк'єллі, «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна та інші, які можуть демонструватися разом під загальною назвою «Вечір одноактної опери-балету», в нетипових локаціях або з обмеженим складом виконавців. Прикладами танцювальних номерів, невід'ємних від оперної дії, можуть служити сцени балу з опер «Русалка» А. Дворжака та «Галька» С. Манюшка, на тлі яких відбуваються драматичні події з головними героїнями — зрада їх коханих, що призвела до доленосних змін у житті персонажів.

Основними хореографічними формами, які вирішують різні завдання та мають специфічні прийоми інтерпретацій, є дивертисментний, дієвий танець, пластично-хореографічна візуалізація інструментальних сцен і танець у поліжанрових формоутвореннях.

Одним із перших, що був сформований під час започаткування оперного жанру, став дивертисментний танець, але у XVII столітті він являв собою вставні номери переважно розважального характеру, близькі інтермедіям, не пов'язані зі сценічною дією та розвитком сюжету. Недарма тогочасні композитори, які писали оперні твори, часто-густо відмічали в партитурах місця, відведені для танців — «тут танцюють», надаючи постановникам можливість утілювати будь-які зразки на їх власний розсуд.

Оперна реформа К.В. Глюка у XVIII столітті прагнула перебороти номерну структуру твору, поєднуючи окремі епізоди, у тому числі й танець, єдиним драматичним розвитком. Більш того, у своїй опері «Орфей і Евридика» для повного злиття вокальної і пластичної складових у сцені Елізіуму композитор (за пропозицією реформатора балету Ж.Ж. Новерра) розмістив хор за лаштунками, а танцюристи ілюстрували зміст співу пантомімічними засобами.

У XIX столітті дивертисментний танець як засіб характеристики середовища, місця дії, створення певної атмосфери балу, дозвілля, розваг

трансформується у важливий драматургічний компонент оперної вистави. На його тлі починають вирішувати складні вокально-рольові завдання персонажів, використовуючи метод драматургії в контрастах. Прикладом може слугувати фінальна сцена з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, де під час святкових веселоців відбувається вбивство графа Річарда.

XX – початок XXI століття привнесли нові пошуки та експерименти у втіленні дивертисментних сцен в оперних виставах. Одним із перших експериментаторів, який запропонував метод «схрещення» опери і балету, повне злиття з танцюристами дій оперних співаків, став М. Фокін. На початку XX століття при втіленні опери «Орфей і Евридїка» К. В. Глюка в сцені Елізіуму солісти й хор пластично рухалися з балетом, а танцюристи підспівували їм. У такий спосіб постановник досяг художньої єдності та цілісності сцени, в якій складно було розрізнити танцюристів і співаків.

Нині органічне поєднання танцю і співу в дивертисментних сценах оперних вистав стало нормою в мистецькій практиці музичного театру. Про це свідчать: багаточисельні пластичні вирішення образу Кармен в однойменній опері Ж. Бізе в жанрі танцю-пісні; одночасно танцюючий і співаючий хор в опері «Попелюшка» Дж. Россіні тощо. У дивертисментному танці можуть створюватися як індивідуальні — персоніфіковані (Кармен), так і колективні — уніфіковані (вельможі на балу) образи, які потребують різного стилістичного трактування. Водночас у «співучому» танці пластично-хореографічні прийоми підпорядковуються специфіці виконання вокальних партій та розкривають їх зміст у характерних рухах і позах.

Дієвий танець в опері зробив перші кроки на початку XX століття шляхом поєднання різних танцювальних систем із пластично-пантомімічними засобами виразності. На відміну від дивертисментного танцю він вважається важливою рушійною силою розвитку сценічної дії, вагомим виразним засобом розкриття сутності героїв опери з обґрунтуванням моральності їх вчинків. Багатоманітність його форм — від сольних до масових із можливістю їх сполучення для розкриття драматургії опери надають постановникам великі

можливості в експериментуванні. Його сюжетний характер вимагає поєднання хореографічних і пантомімічних прийомів виразності людського тіла для відображення внутрішнього стану героя через зовнішній прояв. Дієвий танець у опері сприяє розв'язанню проблемної ситуації, вирішенню конфлікту за допомогою контрастної стильової інтерпретації образів, їхнього лейтмотивного розвитку, динамічних відтінків, обумовлених характером рухів, амплітудою та швидкістю виконання.

Останнім часом спостерігається тенденція насичення дієвого танцю віртуозною та акробатичною технікою, парними та груповими підтримками, його синтезування з елементами циркового мистецтва, сценічного бою з «обігруванням» костюмів і реквізиту на тлі новітніх технологій: комп'ютерної графіки, світлової, лазерної партитури, складної машинерії для сцен-трансформерів, театральних піротехнічних та інших спецефектів. Друга, не менш перспективна тенденція – поєднання масового дієвого танцю з хоровими сценами задля психологічного поглиблення вузлових подій у драматургії опери. Така синкретичність та монументальність сценічної дії справляє неабияке враження на глядача. Дотичним прикладом вирішення масової хорової сцени у синтезі з балетною трупкою є сцена бою під Жовтими водами з другої редакції опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, вирішена через синкретичне поєднання дієвого танцю з елементами віртуозної, акробатичної техніки та сценічного бою на тлі відеопроєкції і спецефектів. І хоча сцені притаманний масовий характер, в окремих її епізодах артисти балету виконували індивідуальні прийоми бойових мистецтв, створюючи персоніфіковані образи. Натомість під час кульмінації та розв'язки сцени бою козаки утворювали єдиний непереможний колективний образ народу, якого не подолати ворогові. У такий спосіб дієвий танець у синтезі з різними засобами виразності вдало поєднує видовищну і драматургічну складові вистави, одночасно виконуючи пізнавальну, розважальну, виховну функції театральної установи, сприяючи формуванню світоглядних позицій глядача.

У ХХ столітті широкого розповсюдження отримала тенденція збільшення

обсягу інструментальних сцен в оперних творах. Поряд із увертюрами-вступами, антрактами до певних актів, що отримали поширення у другій половині XIX століття (опера «Кармен» Ж. Бізе та інші), у XX — «<...> спостерігається своєрідна експансія інструментальних форм, які стають новим і дуже дієвим засобом організації цілісного інтонаційного простору...» (Корчова, 2020, с.163). Збільшення інструментальної складової оперного твору у вигляді інтерлюдій між картинами або «німих» сцен у вузлових драматургічних фрагментах, де особливої експресії набуває суто оркестровий тематизм, потребує переосмислення ролі пластично-хореографічної візуалізації означених творів.

Прикладом такого прийому є виконаний «на увертюрі» до опери «Дідона і Еней» Г. Перселла підводний танець у гігантському акваріумі з підсвіткою, розташованому на великій сцені посеред лісу — берлінський *Waldbuhne* з амфітеатром на 12 тисяч осіб. За задумом постановниці С. Вальц, пара танцюристів, яка уособлювала античних закоханих, виконувала під водою романтичний танець із застосуванням деяких класичних рухів, ніби на пуантах. Природні лісові декорації, доповнені вечірньою зорею на небосхилі, зробили увертюру неймовірно казковою і видовищною.

Способом візуалізації інструментальних сцен стало пластично-хореографічне вирішення інтерлюдій в моноопері «Листи кохання» В. Губаренка (Лукашев, 2015). Чотири картини уособлювали листи-монологи героїні до коханого, передані йому через день, рік, одинадцять та двадцять років по тому, як вона пішла з життя, не витримавши розлуки. Ці листи змістовно зчеплювалися трьома симфонічними інтерлюдіями, в яких виражальними засобами класичного танцю у виконанні балетної пари поступово розгортався внутрішній драматичний конфлікт твору. Кожна інтерлюдія хореографічно візуалізувала певний етап стосунків героїв: спогади про щасливі миті кохання, їх поступове віддаляння і врешті-решт трагедію героїні, яка не змогла пережити розставання. Хореографічний контент інтерлюдії вдало гармоніював із симультанним сценографічним поділом

простору й розміщенням героїв у реальному (Луї) та ірреальному (Ніжність) світах, між якими — незрима стіна, що унеможливило поєднання закоханих.

Хореографічною візуалізацією кульмінаційного моменту в розвитку сценічних подій твору став танець Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса, який сприяв розв'язанню драматургічного конфлікту з непоправними трагічними наслідками (Касьянова, 2021). Доволі тривалий танець, що передує заключному монологу головної героїні, пластично-хореографічними засобами виразності розкриває історію Саломеї та Іоканаана від випадкової зустрічі і зацікавленості особою Пророка до пробудження перших паростків кохання, їх поступову трансформацію у пристрасть та бажання помститися за знехтувані почуття. Доповнення танцю відеопроєкцією, яка відображає в уяві Саломеї бажану любовну сцену з Пророком, психологічно поглиблює розв'язку. Заради жаги помсти за нездійснені мрії царівна вдається до неприхованого зваблення Ірода та отримує згоду на голову Іоканаана.

Своєрідністю підходів до вирішення танцювального контенту вирізняються поліжанрові формоутворення, які за хронологією сформувалися в наступному порядку: опера-балет — танцопера — мультимедійна опера. Розглянемо методологію інтерпретації танцю, виходячи зі специфіки означених формоутворень.

Як відомо, опера-балет презентує музично-сценічний жанр, у якому танцювальні епізоди посідають таке ж важливе місце, як і вокальні. Танці в опері-балеті можуть виконувати функції фону для супроводу вокальних партій або бути самостійними сценами в розвитку сценічної дії. Започаткований у Франції в другій половині XVII століття, жанр майже до кінця XVIII був популярним у багатьох країнах Європи до визначення балету як самостійного виду театрального мистецтва. Зацікавленість оперою-балетом послабилася, щоб спалахнути новою хвилею інтересу до нього впродовж XX століття в контексті модернових пошуків та експериментів.

Одним із перших, хто сприяв відродженню інтересу до цього жанру, був М. Фокін, який у 1911 році інтерпретував «Орфея і Евридіку» К.В. Глюка,

використовуючи метод «схрещення» вокальних і танцювальних партій для їх повного злиття. На думку тогочасних критиків, твір був інтерпретований у жанрі опери-балету, а означений метод є затребуваним і донині. Він отримав свій подальший розвиток і оригінальне вирішення в опері-балеті «Дитя і чари» М. Равеля (1925), в якому дансантизм вокальних партій окремих персонажів вимагала їх одночасного пластично-хореографічного вирішення. Вочевидь, це було наслідком популярності у ті часи мюзик-холу, який використовував у своїх програмах номери із синхронним виконанням пісні й танцю. «Ідея М. Равеля змусити танцювати такі дивні персонажі як Диван, Кушетка, Чашка, Блюдце, Годинник, Задачник з математики, не кажучи вже про бабок (рос. *стрекоз*) та інших живих істот, з одного боку, вписується в історію французького музичного театру, а з іншого — дає можливість висловити найпотаємніші думки, сховавшись за буфонадою, яка вражає очікування глядачів» (Жаркова, 2012, с.80). Персонажі опери-балету, співаючи, танцюють або пластично обігрують свої музичні характеристики. Так дуєт Кушетки і Крісла вирішується в жанрі старовинного менуету, що, в цілому, характерно для декоративної стилістики меблів. Дуєт бундючного англійського Чайника та тендітної китайської Чашки вирішений у жанрі фокстроту, який передбачає можливість сміливого поєднання двох різних стилів виконання, відповідних характеристиці персонажів. Вальс Бабки, шалений танець Вогню, Попелу, що одночасно зачаровує і загрожує, візуалізують вокально-інструментальний компонент твору у жанрі ліричної фантазії.

Жанрова стилістика опери-балету передбачає можливість застосування методу сполучення вокальної партії одного з героїв із танцювальною другого. Чи не вперше цей прийом був використаний у 1830 році в опері «Бог і Баядерка» Д. Обера, де мімічна партія героїні поєднувалася з вокальною головного героя. Крім цього, у творі був застосований метод контрастного протиставлення світосприйняття, де вокалу відводилися духовні засади, а танцю — тілесні. Пізніше ці методи отримали широке розповсюдження з подальшим розвитком жанру у ХХ столітті. Одним із зразків вдалого поєднання

обох методів стала опера-балет «Вій» В. Губаренка, в якому вокальна партія з уособленням «духовного начала» належала бурсаку-філософу Хомі Бруту, а танцювальна з домінуванням тілесно-зваблювальних засад — красуні-відьмі Панночці. Співбуття реального та фантастичного у творі М. Гоголя сприяло взаємодії двох типів умовності у музичній драматургії «Вія»: яскравості масових сцен з рельєфно окресленими характеристиками персонажів — у оперній складовій та вищому рівню узагальнень із символічною умовністю — в балетно-симфонічній (Черкашина-Губаренко, 2015). Симультанний поділ сцени у фінальному акті на два різні простори: реальний світ з домінуванням людського, вираженого вокалом, та ірреальний — містично-інфернальний, втілений у хореографічній формі, сприяли гармонійному поєднанню оперної та балетної складових у єдину художньо-цілісну виставу.

Пошуки та експерименти в царині пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен в опері, поступове збільшення танцювального контенту в опері-балеті призвели до появи в останній чверті ХХ століття нового поліжанрового формоутворення — танцопери (хореографічної опери, опери в танці), в європейській традиції якої пріоритетним став метод втілення персонажів у двох вимірах: вокальному — душа і хореографічному — тіло. Основоположницею нового жанру стала німецька хореографія П. Бауш, яка презентувала власну інтерпретацію «Орфея і Евридіки» К.В. Глюка. За задумом постановниці партії головних персонажів — Орфея, Евридіки та Амура виконувалися двома артистами. Оперні персонажі були «душами» балетних, взаємодіючи з танцюристами. Пізніше П. Бауш пластично інтерпретувала означеним методом «Тангейзера» Р. Вагнера та «Іфігенію в Тавриді» К.В. Глюка, які німецькі критики назвали «танцоперами» (Чепалов, 2007).

Наприкінці ХХ століття жанр отримав широке розповсюдження не тільки в Європі, а й в Америці, але американська традиція, започаткована хореографинею Т. Браун, відрізнялася від європейської синкретичністю виконання, коли партію персонажа виконував один артист, уособлюючи тіло і душу людини в одночасному співі і танці (танцопера «Орфей» К. Монтеверді).

У травні 2010 року в міланському театрі *La Scala* диригентом Д. Баренбоймом, режисером Г. Кассьє і хореографом С. Л. Шеркауї була здійснена постановка «Золота Рейна» Р. Вагнера в жанрі хореографічної опери. Характеризуючи її, А. Костенніков відмічав: «Поряд із персонажами партитури Р. Вагнера у цій версії використано балет, який паралельно з вокально-ансамблевим драматургічним розвитком створює хореографічний еквівалент» (2012, с.57). Мистецтвознавець вважав недоречним перетворення цієї опери в танцювальний аналог, бо така можливість не заявлена в партитурі, на відміну від паризької редакції «Тангейзера» з балетною сценою «Грот Венери». І хоча в розглянутих вище зразках танцопер композиторами не був передбачений хореографічний еквівалент вокальних партій, сьогодення диктує вимоги оновлення старовинного і класичного репертуару відповідно до запитів глядача доби інформаційного суспільства, що можна спостерігати у сучасних пошуках та експериментах.

Останнім часом до втілення оперних проєктів стали залучати новітні технології: світлотехніку; піротехніку; засоби звукового, візуального оформлення; генератори спецефектів; сценічно-модульні конструкції тощо. Їх органічний синтез із традиційними компонентами музично-театральної вистави створює мультимедійність. У мультимедійній опері події розгортаються на межі реального і віртуального, а жива сценічна дія ідеально синхронізується з комп'ютерною анімацією. До прикладу — дві опери, здійснені постановниками Х. Монтальво та Д. Ерв'є в стилі *MTV*. Це «Палладіни» Ж.Ф. Рамо і «Орфей» на збірну музику К. Монтеверді, К.В. Глюка і Ф. Гласса. У «Палладінах» постановникам вдалося органічно поєднати музику часів бароко, оперний спів, сучасний танець і відеоефекти. Живий танець (хіп-хоп, брейк, класичний балет, африканський) майстерно скомбінований з відеозображенням, що деколи глядачеві складно відрізнити віртуальну реальність від дійсної. Несподівані перевтілення людей у тварин і птахів, застосування новітніх спецефектів, характерних для *MTV*, часом перетворювали оперну виставу на яскравий калейдоскоп, що справляв на глядача емоційне враження, водночас

відволікаючи від перебігу подій.

«Орфея» постановників Х. Монтальво та Д. Ерв'є визначають як мультимедійну фантасмагорію або хореографічну п'єсу для дев'яти танцівників і семи співаків-музикантів. Герой твору — одноногий Орфей, який завдяки силі мистецтва переборює своє каліцтво, вправно танцюючи на милицях і навіть виконуючи акробатичні елементи. У виставі поєднані різноманітні жанри: своєрідний музичний колаж, спів, акробатика на ходулях, танець класичний, брейк, хіп-хоп. Танцівники майстерно взаємодіють із зображенням, створеним із використанням новітніх технологій. Жива сценічна дія, синхронізована з анімацією, поєднує віртуальну і дійсну реальність в яскраве видовище, спрямоване на позитивні емоції від можливостей адаптації людей із особливими потребами в сучасному суспільстві.

Висновки.

1. В оперних виставах сьогодення застосовуються різновиди танцю, які виконують наступні функції: народний — виявляє національні ознаки персонажа; характерний — визначає елементи жанрового, побутового образу, імітує рухи тварин і птахів, ілюструє дії казково-фантастичних сутностей; бальний — відтворює атмосферу розваг і дозвілля; класичний — розкриває духовний світ людини, його думки, емоції, почуття; модерн — інтерпретує образ нашого сучасника або історичної особи, перенесеної в сьогодення. Пластично-хореографічна складова опери втілюється в балетних актах/картинах/сценах із певною музично-драматичною самостійністю і в танцювальних номерах, невід'ємних від оперної дії, що і потребує різних підходів.

2. Дивертисментний танець в оперній виставі еволюціонував від засобу характеристики середовища, місця дії, створення певної атмосфери заходу до важливого компоненту драматургії, на тлі якого відбуваються вузлові події.

3. Дієвий танець в оперній виставі, на відміну від дивертисментного, є рушійною силою розвитку сценічної дії, сприяє розв'язанню проблемної ситуації, вирішенню конфлікту.

4. Хореографічна візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі вимагає багатовекторних пошуків у синтезі видів мистецтва з новітніми технологіями.

5. Сучасні поліжанрові формоутворення потребують специфічних підходів до вирішення їх хореографічного концепту. У жанрі опери-балету провідними виявилися методи: «схрещення» вокальних і танцювальних партій; сполучення вокальної партії одного персонажа з танцювальною другого; контрастного протиставлення світосприйняття з уособленням у вокалі духовних засад, а в танці — тілесних. У жанрі танцюопери паралельно з вокально-інструментальним розвитком музичної драматургії створюється її хореографічний еквівалент. Причому, в європейській традиції образ персонажа створюють два виконавці — вокаліст уособлює душу, а танцюрист — тіло; в американській — один виконавець із уособленням душі і тіла в одночасному співі і танці. У жанрі мультимедійної опери завдяки органічному поєднанню музики, співу, танцю, акробатики, циркових елементів із новітніми технологіями жива сценічна дія синхронізується з комп'ютерною анімацією та спецефектами, створюючи синтез реального та віртуального.

Перспективи подальших розвідок... Збільшення балетного компоненту в сучасних інтерпретаціях оперних вистав, необхідність пошуку різновекторних пластично-хореографічних візуалізацій інструментальних сцен, поява нових поліжанрових формоутворень із активним залученням мультимедійних технологій значно розширюють функціональні можливості танцю в музичному театрі, що потребує ґрунтовних наукових досліджень окреслених аспектів із упровадженням їх результатів у мистецьку практику.

Список використаної літератури і джерел

1. Веселовська, Г. І., 2010. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(7), сс.101–107.
2. Жаркова, В. Б., 2012. Роль пластичного компонента в історії французької опери (від Жана Баттіста Люллі до Моріса Равеля). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(16), сс.76–83.
3. Касьянова, О. В., 2011. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(11), сс.118–122.
4. Касьянова, О. В., 2021. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії*

України імені П.І. Чайковського, 3–4(52–53), сс.160–180.

5. Корчова, О., 2020. Піруети модерністського театру. У кн.: О. Корчова, ред. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, сс.160–168.

6. Костенніков, А. Н., 2012. Опері Ріхарда Вагнера в сучасному музичному театрі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3 (16), сс.57–67.

7. Лукашев, В. А., 2015. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» В. Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(29), сс.66–74.

8. Полянська, Г., 2010. Образи української демонології в опері-балеті В. Губаренка «Вій» як чинник драматургічного конфлікту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.678–691.

9. Чепалов, О. І., 2007. Піна Бауш у дзеркалі постмодерністської естетики. У кн.: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* Харків: Харківська державна академія культури, сс.187–205.

10. Черкашина-Губаренко, М. М., 2015. Опера-балет Віталія Губаренка «Вій» у партитурі й на сцені. У кн.: М. Черкашина-Губаренко, ред. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс. 344–347.

11. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво, 2(1), сс.52–72.

References

1. Veselovska, H. I., 2010. Tants-teatr u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.101–107.

2. Zharkova, V. B., 2012. Rol plastychnoho komponenta v istorii frantsuzkoi opery (vid Zhana Battista Liulli do Morisa Ravelia) [The role of the plastic component in the history of French opera (from Jean-Baptiste Lully to Maurice Ravel)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.76–83.

3. Kasianova, O. V., 2011. Osoblyvosti interpretatsii tantsiu v suchasni operni vystavi [Peculiarities of dance interpretation in a modern opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(11), pp.118–122.

4. Kasianova, O. V., 2021. Arkhitektonika «Tantsiu semy pokryval» z opery R. Shtrausa «Salomeia» kriz pryzmu istorychnoi rekonstruktsii [Architectonics of the "Dance of the Seven Shrouds" from the opera "Salome" by R. Strauss through the prism of historical reconstruction]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.160–180.

5. Korchova, O., 2020. Piruety modernistskoho teatru. In: O. Korchova, ed. *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.160–168.

6. Kostennikov, A. N., 2012. Opery Rikharda Vahnera v suchasnomu muzychnomu teatri [Richard Wagner's operas in modern musical theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (16), pp.57–67.

7. Lukashev, V. A., 2015. Rezhyserske vyrishennia plastychno-prostorovoho obrazu v suchasni monooperi («Lysty kokhannia» V. Hubarenka v Kharkivskomu natsionalnomu akademichnomu teatri opery ta baletu imeni Mykoly Lysenka) [The director's solution of the plastic-spatial image in a modern mono-opera ("Letters of Love" by V. Gubarenko at Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Theater of Opera and Ballet)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(29), pp.66–74.

8. Polianska, H., 2010. Obrazy ukrainskoi demonolohii v operi-baleti V. Hubarenka «Vii» yak chynnyk dramaturhichnoho konfliktu [Images of Ukrainian demonology in V. Gubarenko's opera-ballet "Vii" as a factor in dramaturgical conflict]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.678–691.

9. Chepalov, O. I., 2007. Pina Baush u dzerkali postmodernistskoi estetyky. In: O. Chepalov, ed. *Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury, pp.187–205.
10. Cherkashyna-Hubarenko, M. M., 2015. Opera-balet Vitaliia Hubarenka «Vii» u partyturi y na stseni. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv: Akta, pp. 344–347.
11. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Director's innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv.* Serii: Stsenichne mystetstvo, 2(1), pp.52–72.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Candidate of Art Criticism,

Professor at the Department of Opera Training and Music Direction

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

POLYFUNCTIONALITY OF DANCE SCENES

IN OPERA PERFORMANCE

Peculiarities of the interpretation of dance scenes in today's opera performances are considered depending on their functional purpose. The specific characteristics of dance varieties are clearly marked: folk, characteristic, ballroom, classical, modern; methods of their application in accordance with the performance of dramatic tasks in the opera. Differences in the interpretation of ballet acts/paintings/scenes and dance numbers in musical and theatrical performances are outlined. The evolutionary changes of entertainment dance are considered depending on the design paradigm: from the creation of a certain atmosphere of the event to an important component, which is the background against which the knotty events are resolved. The content of effective dance is explained as a driving force in conflict resolution. The multi-vector search for plastic-choreographic visualization of instrumental scenes in the opera is characterized for greater emphasis on the ideological content of the work itself. Differences in the combination of the choreographic component with other components of polygenre formations are determined. The author identified leading methods in the genre of opera-ballet: "crossing" of vocal and dance parts; combining the vocal part of one character with the dance part of another; contrasting worldviews (vocal — spiritual foundations, dance — bodily manifestations). The creation of a choreographic equivalent is described in parallel with the vocal-instrumental development of dramaturgy in the dance opera genre: in the European tradition of dance operas, the image of a character is created by a singer (soul) and a dancer (body); in American — one performer is in simultaneous singing and dancing; in the genre of multimedia opera, dance in synthesis with music, singing, acrobatics, circus elements is synchronized with computer animation and special effects, combining real existence and virtual form. The prospects for further scientific exploration of synthesizing dance with the latest technologies, its syncretism with other forms of art are outlined.

Keywords: types of dance in opera; the function of dance in the opera; visualization of instrumental scenes; opera-ballet; dancer; multimedia opera.

Стаття надійшла до редакції 21.11. 2022 р.

СЕРГІЙ ГОЛУБНИЧИЙ

ORCID iD: 0000-0002-8154-0353

доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
golubnychyi79@ukr.net

СПЕЦИФІЧНІСТЬ ПІДХОДІВ ДИРИГЕНТА

У НЕТИПОВИХ УМОВАХ УТІЛЕННЯ ОПЕРНИХ ВИСТАВ

Розглянуто контент диригентської практики у традиційних та нетипових локаціях утілення оперних вистав. З'ясовано актуальність дослідження принципів роботи диригента в умовах природних ландшафтів, архітектурних ансамблів, фестивальних проєктів «просто неба». Проаналізовано літературні джерела з різних аспектів диригентської діяльності у традиційному та нетиповому вирішенні оперних вистав. Окреслено характер співпраці диригента і режисера у визначенні спільної концепції інтерпретації оперного твору задля забезпечення художньої цілісності вистави. Проілюстровано диригентські підходи до втілення оперних проєктів у традиційних умовах музичного театру при безпосередньому візуальному та акустичному контакті зі співаками-акторами. Досліджено особливості роботи диригента у нестандартних локаціях утілення оперних вистав: на тлі природного ландшафту (Австрія, 2016); історичного палацу (Україна, 2018); сходів до католицького собору (Німеччина, 2016) у рамках фестивального проєкту. Запропоновано авторське втілення оперної вистави «Богема» Дж. Пуччіні в Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва (нині Київська опера) при розміщенні оркестру на сцені позаду розгортання сценічної дії. Виявлено проблеми взаємодії диригента та співаків-акторів в умовах відсутності безпосереднього візуального та акустичного контакту, зумовлені нетиповими локаціями концептуального бачення вистави режисером-постановником/організаторами проєктів. Доведено необхідність застосування індивідуальних диригентських прийомів при реалізації оперних проєктів у нетипових локаціях задля забезпечення синхронізації і якісного забезпечення синтезу вокально-сценічної дії і оркестрового звучання.

Ключові слова: музичний театр, оперна вистава, оперний проєкт, диригентські прийоми, традиційні та не традиційні локації утілення оперних вистав, взаємодія диригента та співака-актора.

Постановка проблеми... Музичний театр сьогодення характеризується експериментальними підходами до сценічних прочитань старовинних, класичних та сучасних оперних творів. Однією з найбільш складних і водночас видовищних для глядача стала тенденція втілення оперних вистав у нетипових локаціях на тлі природного ландшафту, архітектурних ансамблів, історико-культурних споруд, міських інфраструктурних об'єктів. «Часто-густо» нестандартними умовами втілення оперних вистав характеризуються

фестивальні проекти, призначення яких полягає у пошуку оригінальних режисерських підходів при створенні художнього образу видовища поєднанням традиційних та інноваційних сценографічних засобів виразності.

Постановка експериментальних моделей оперних вистав, які відповідають сучасному технологічному оснащенню театральних проєктів та запитам глядача доби інформаційного суспільства, водночас окреслюють проблему безпосередньої комунікації диригента з виконавським складом: солістами, хором, балетом, мімансом, а іноді — з артистами оркестру. Утілення оперних вистав у нетипових локаціях дозволяє визначити необхідність нового науково-творчого осмислення специфіки диригентських підходів у вирішенні проблемних ситуацій, окреслити шляхи їх подолання, що актуалізують обрану тематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Нині, коли глобалізаційно-інтеграційні процеси у музичному театрі знаходять свій прояв у створенні міжнародних культурно-мистецьких проєктів інтернаціональними колективами, проблема роботи диригента у нестандартних умовах утілення оперних вистав набуває нової актуальності серед науковців і митців. Для з'ясування особливостей роботи диригента під час утілення оперних вистав у нетипових локаціях важливо виявити специфіку музичного супроводу твору у традиційних умовах. Особливостям роботи диригента в оперному театрі присвячена стаття видатного українського маестро С. Турчака (2013). Митець наголошує на необхідності поєднання диригентом музичної і сценічної складових в оперній виставі, зосереджує увагу на дієвості виконання вокальних партій, акцентує на необхідності співвідношення звучання оркестру і співу. Запорукою успіху перевтілення оперного твору в сценічний продукт майстер вважає плідну співпрацю диригента і режисера як одnodумців у інтерпретації композиторського задуму. Такої ж думки притримується й головний режисер Національної опери України імені Т. Шевченка А. Солов'яненко (2009), який у своїй практичній професійній діяльності досліджує процес взаємодії митців при створенні єдиного концептуального бачення вистави.

Особливостям розкриття композиторського задуму під час роботи диригента над оперною партитурою, створення особистої концепції та її безпосереднє втілення в роботі з оркестром, хором, солістами присвячені статті Г. Макаренка (2001, 2022). Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю знайшла своє відображення в статті В. Панасюка (2011). Дослідник відзначає важливість дослідження авторського тексту, його вірного прочитання і трактування партитури задля створення цілісного музично-театрального видовища, донесення сенсів до глядача завдяки вибудованому ланцюжку комунікації: композитор — диригент-інтерпретатор — співак-виконавець.

Особливості впливу світоглядних позицій диригента, його професійної зрілості, особистісного відчуття композиторського задуму задля досконалої інтерпретації оперної вистави розглянуті в статті Ю. Калинюка (2007). Про необхідність збереження диригентом концептуальних підходів, темпових позначок, трактування образів, відтворення балансу між виконавцями та оркестром у супроводі вже реалізованої до нього вистави присвячена стаття В. Рожка (2009).

Мета дослідження — визначити знакові диригентські прийоми втілення оперних вистав у нетипових умовах.

Завдання дослідження:

- 1) розглянути контент диригентської практики втілення оперних вистав у традиційних локаціях музичного театру;
- 2) проаналізувати специфічність підходів диригування оперними творами у нетипових умовах утілення вистав;
- 3) визначити особисті диригентські прийоми автора дослідження в роботі над оперною виставою «Богема» Дж. Пуччіні, втіленою колективом Київської опери з нетрадиційним розміщенням оркестру на сцені.

Виклад основного матеріалу дослідження... Досягнення органічного злиття музики та сценічної дії задля повноцінного музично-сценічного розкриття оперного твору неможливе без спільного ідейно-художнього бачення

диригента та режисера. Творчий контакт і єдність можливі у тому випадку, коли режисер — обдарований музикант, який у своїй діяльності мислить музичними категоріями, а диригент при цьому, як режисер, достеменно розуміє закони сценічного втілення оперної вистави. Безперечно, між ними можуть виникати суперечки на різних етапах роботи над спектаклем, адже поступливий диригент зі слабкою волею так само небезпечний для талановитого режисера, як і покiрливо-безініціативний режисер, який підпорядковується диктату музичного авторитету талановитого диригента. Диригент має чітко розуміти — опера є музично-драматичним твором, що належить «до театру» з його пластичними образами й активним сценічним рухом. Водночас режисер має розуміти, що не слово і сюжет лібрето, а їх музичне розкриття композитором у партитурі є душею образів персонажів та своєрідним каталізатором сценічної дії оперної вистави.

У традиційних театральних умовах реалізації постановки вистави диригент разом із оркестром знаходяться в оркестровій ямі та безпосередньо беруть участь у супроводі спектаклю. У зазначених умовах він є центром уваги. Логічно, що диригент несе повну відповідальність за музичне виконання спектаклю; створення звукового балансу оркестрової ями та сцени; забезпечення синхронного ансамблю солістів, хору, оркестру; розкриття емоційного стану героя; формування загальної атмосфери видовища.

Нестандартною ситуацією для диригента може бути випадок, коли він бере у роботу вже реалізовану й узгоджену до нього іншою режисерсько-постановочною групою виставу та має забезпечити її концептуальну цілісність, утримуючи високий художній рівень упродовж подальшого сценічного життя опери. Утілення розробленої до нього концепції твору не передбачає ніяких, у тому числі й музичних, змін задля забезпечення художньої цілісності вистави у контексті прочитання та інтерпретації композиторської версії твору попередніми диригентом- та режисером-постановниками. Аналізуючи подібні випадки, мистецтвознавець В. Рожок відмічав: «Взяти чужі вистави, тим більше перейняти естафету від диригента такої яскравої індивідуальності як

К. Сімеонов, Стефану Турчаку було непросто, адже йшлося про постановку, у якій усі компоненти міцно підігнані один до одного. <...> Беручи готову, сформовану виставу для подальшої репертуарної експлуатації, новий диригент підкоряється вже не тільки композитору та його ідеям, він повинен іти за своїм попередником, розуміти його задум, відчувати творчий метод і обережно, з особливим тактом і повагою відновлювати ідейно-художню концепцію твору. Нав'язування своєї логіки і власного відчуття твору може зруйнувати цілісність вистави...» (2009, с.8).

У світовому музичному театрі сьогодення спостерігаються непоодинокі випадки, коли постановка вистав відбувається не в спеціалізованих театральних приміщеннях, а в місцях, не пристосованих для їх демонстрації. Ці локації можуть бути як у великих палацах мистецтв або культури, так і в умовах природних ландшафтів або історичних місцях. У зв'язку з цим виникають труднощі з розташуванням оркестру, що ускладнює роботу диригента у контексті забезпечення органічного мистецького синтезу. Причинами, що породжують проблемну ситуацію та впливають на пошуки специфічних підходів роботи диригента у нестандартних умовах, можуть бути не тільки невідповідність сценічного майданчика, а й особливості режисерського задуму, зміна концепції вистави у процесі її втілення тощо.

Прикладом утілення оперної вистави у нетрадиційних локаціях є постановка опери Г. Доніцетті «Любовний напій» (Австрія, 2016), презентована «просто неба» на тлі природного ландшафту. При демонстрації оперної вистави оркестр і диригент були розміщені таким чином, що між ними та діями виконавців на сценічному майданчику повністю був відсутній візуальний контакт. У цьому випадку проблему комунікації вирішили телевізійні екрани, які в режимі *online* транслювали оперну виставу. Таким чином солісти, хор, балет, міманс мали змогу бачити диригента, водночас і диригент мав візуальний контакт зі сценою через екран. Акустичні умови були поліпшені професійно налаштованою звуковою системою, що якісно відтворила тембральні, штрихові, динамічні властивості опери згідно з композиторським задумом. Водночас

вирішення проблем зорового контакту через відеокамери та акустики через звукову систему, на жаль, повністю неспроможні замінити відсутність живого безпосереднього спілкування між диригентом, оркестром та виконавцями — традицію комунікації, що склалася в оперному мистецтві протягом століть.

При постановці опери Д. Бортнянського «Алкід» у Львові (2018) виникла інша проблемна ситуація, що спонукала диригента до пошуку нових нетрадиційних підходів у її вирішенні. Дія вистави відбувалася на подвір'ї живописного історичного палацу, де диригент та оркестр були розміщені збоку праворуч та не мали безпосереднього зорового і акустичного контакту зі співаками-акторами. Режисер вдало використав особливості мальовничого природного ландшафту і центральний вхід до палацу для появи та виходу персонажів під час вистави. У цій ситуації допомогла природна акустика ландшафту, ніби призначеного для барочної вистави, і професійна підзвучка оркестру й солістів, яка підвищила якість виконання ансамблевих номерів.

Непересічним вирішенням розміщення оркестру стала реалізація опери «Тоска» Дж. Пуччіні у місті Ерфурт (Німеччина, 2016). Диригента-постановника Йохана Мальвітца разом із оркестром було розташовано в наметі від дощу, що знаходився в стороні від місця дії. Сценічний простір являв собою величезні сходи до старовинного католицького собору — 30 метрів завширшки та близько 100 — завдовжки вгору. Оркестр був невидимим для публіки, тому складалося враження, що вистава відбувається у супроводі фонограми. Для комунікації під час вистави перед диригентом був розміщений телеекран, який в онлайн-режимі демонстрував диригенту перебіг подій на сцені, у свою чергу солісти і хор також мали можливість бачити диригента за допомогою трансляції. У такому розташуванні оркестру можна виявити позитивні моменти. Оркестр, підзвучений мікрофонами, міг вільно виконувати всі примітки, нюанси композитора не перебиваючи динамічно солістів і хор у виставі. Варто відмітити і важливу роль звукорежисера, який вирівнював загальний баланс. Слід зазначити, що у таких наметах можна розмістити необхідну кількість оркестрантів для досягнення оригінального звучання твору, тому що не всі

театри володіють достатньою площею в оркестровій ямі. Але є і негативні наслідки такого розташування:

по-перше, повністю відсутній живий контакт під час вистави виконавців і диригента, якому важко об'єктивно оцінити можливості того чи іншого співака-актора в даний момент;

по-друге, диригент повністю не контролює баланс звучання оркестру, хору й солістів (ця функція в означених умовах належить звукорежисеру вистави);

по-третє, солісти і хор позбавлені зорового контакту з диригентом під час вистави, відповідно й не мають підтримки маестро.

Розглянемо специфічні підходи до втілення опери на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва (нині Київської опери), за участі автора статті як диригента-постановника, що відбувалася у невідповідних для сценічної практики умовах, точніше — у розміщенні оркестру на сцені.

Насамперед, треба з'ясувати, звідки виникла ідея постановки «пуччінівського» шедевр на сцені КМАТОБу. Диригент- та режисер-постановники спочатку планували здійснити лише концертне виконання, у зв'язку з чим оркестр і був розміщений на сцені. У традиційному концертному виконанні хор знаходиться за оркестром, а солісти — перед оркестром, біля диригента. Після другої оркестрової коректури режисер запропонував використати оркестрову яму для мізансцен, яка згодом стала служити у виставі своєрідним вирішенням сценічного простору, звідки з'являлися та куди йшли солісти.

Ще через кілька репетицій постановочним складом були випробувані інші ідеї: розмістити оркестр глибше на сцені для того, щоб солісти-виконавці змогли вільно використовувати як оркестрову яму, так і значну частину авансцени для мізансценічних дій. Таке рішення повністю змінило хід постановки. Перед постановочним складом постало завдання створити повноцінну оперну виставу, адже «пуччінівська» «Богема» є прикладом

поєднання драматичної дії та музики, тому концертне виконання не дає повної картини характеристики героїв та їх стосунків.

Головною технічною проблемою цього рішення була повна відсутність візуального контакту між диригентом та виконавцями. Диригент разом із оркестром були фактично повністю відрізані від солістів.

У першій, третій та четвертій діях між авансценою та оркестром знаходилася прозора тканина, яка надала можливість режисеру і художнику повною мірою використовувати світло. У другій дії диригент, оркестр і хор, як дійові особи, безпосередньо стали учасниками святкування Різдва в Латинському кварталі. Тож яким чином були подолані зазначені вище незручності у виконанні таких непростих вокальних арій та ансамблів?

Для того, щоб солісти-виконавці могли вільно рухатися по сцені та не повертати голови до диригента, у оркестровій ямі, там, де він мав бути, були розміщені один великий (по центру) і два маленьких (з обох боків) монітори. Навпроти диригента було встановлено відеокамеру, яка у режимі *online* передавала сигнал на монітори. Тому виконавці могли вільно почуватися на сцені та використовувати саме той екран, який у певний момент дії був найзручнішим для них. Це сприяло збереженню цілісності мізансцен та полегшенню завдання солістам у створенні вокально-сценічних образів. Але, з іншого боку, постановникам не вдалося вирішити питання зорового контакту диригента зі співаками, адже у цій версії вистави диригент їх не бачив та орієнтувався виключно на розуміння вокальних можливостей виконавців. Тож які позитивні моменти подібного розташування оркестру можна виявити?

Передусім, це неупереджене виконання «пуччінівської» партитури, де оркестр відіграє надзвичайно важливу роль. Музиканти вільно виконували нюанси від «*pppp*» до «*ffff*», при цьому не перекривали за силою звучання солістів-вокалістів, сміливо використовували різні оркестрові барви, нюанси, тим самим влучно передавали «сенси», закладені композитором. У кульмінаційних місцях Дж. Пуччіні сміливо дублює вокальну партію не тільки струнною групою, а й дерев'яною, що надає їм повноти звучання. Те саме

можна сказати і про вокалістів. У зв'язку з тим, що оркестр знаходився у глибині сценічного простору, герої ліричної драми могли використовувати різні музичні нюанси, передаючи психологічно-емоційний стан героїв, характер їх дій залежно від тієї чи іншої сцени. Розміщення оркестру за спиною вокалістів сприяло їх вдалому доповненню та підтримці одне одного.

«Часто-густо» в сучасній європейській практиці можна побачити постановки опер, які відбуваються «просто неба» або в умовах складних технічних конструкцій, де оркестр може розташовуватися у будь-якому місці.

Київська опера вдало й сміливо експериментує, впевнено оволодіває як новітніми технічними прийомами поєднання сценічного майданчику з незвичною локацією оркестру, так і досягненням надзвичайно зворушливої акторської гри виконавців у нестандартних умовах. У сцені смерті Мімі соліст Д. Фоцанка тонко передав психологічний стан Рудольфа, створивши переконливий образ героя, який переніс глибоке душевне потрясіння, дізнавшись про смерть коханої.

У фіналі опери Рудольф виносить на руках померлу Мімі, поступово розчиняючись у димовій завісі, що робить цю сцену своєрідною аркою з мадридською версією 2006 року.

Варто відмітити яскраву акторську майстерність та високу якість вокального виконавства «блискучої четвірки» або, як їх іноді називають критики — «чотирьох мушкетерів», а саме: С. Макієнка (Марсель), О. Харламова (Коллін), О. Жмуденка (Шонар), і вищеназваного Д. Фоцанки (Рудольф), які створили злагоджений ансамбль солістів.

Завдяки неординарним підходам диригента до координації зусиль оркестру та солістів у складних, нестандартних умовах їх розташування вдалося створити цілісну художню виставу, яка, з одного боку, є новаторською, а з другого — відповідає концептуальній розробці режисерського задуму в контексті композиторського бачення опери.

Експеримент та пошук постановників вистави: режисера-постановника В. Пальчикова, диригента-постановника С. Голубничого і всього творчого

складу (солістів, оркестру, хору) забезпечений професіоналізмом технічних служб, були високо оцінені конкурсною комісією з присудження театральної премії «Київська Пектораль» за кращу музичну виставу 2018 року.

Висновки.

1. У традиційних театральних умовах диригент є центром уваги; відповідає за музичне виконання спектаклю; створення звукового балансу оркестрової ями та сцени; забезпечення синхронного ансамблю солістів, хору, оркестру; розкриття емоційного стану героя; формування загальної атмосфери видовища. Водночас, нестандартною ситуацією для диригента на оперній сцені може бути його робота над виставою, реалізованою й узгодженою до нього іншою режисерсько-постановочною групою. Завдання диригента полягає в утриманні високої виконавської якості та подальшому супроводі вистави без внесення змін у авторську концепцію.

2. У нестандартних умовах утілення оперних вистав без прямого візуального та акустичного контакту диригента з виконавцями застосовується відповідне технічне оснащення у вигляді моніторів та професійної підзвучки звукорежисером. Позитивним моментом таких умов є можливість розміщення великого складу оркестру, що забезпечує оригінальність і повноту звучання творів. Негативним — втрата безпосередньої комунікації між диригентом і виконавцями, що впливає на художню якість вистави.

3. Іноді не завдяки, а всупереч певним обставинам при вдалій творчій співпраці диригента та режисера можна відшукати несподівані, оригінальні, новаторські рішення у перетворенні концертної версії виконання опери на сценічну. Прикладом таких експериментальних пошуків стала вистава Дж. Пуччіні «Богема», яка була реалізована колективом КМАТОБу (Київської опери) під орудою режисера-постановника В. Пальчикова та диригента-постановника, автора статті С. Голубничого.

Перспективи подальших наукових розвідок... Активний розвиток фестивально-проектної діяльності театральних колективів сприяє пошуку нових диригентських прийомів утілення оперних вистав у нетрадиційних локаціях.

Список використаної літератури та джерел

1. Зініч, О., 2010. «Пастки» від Россіні. *День*, 117.
2. Калинюк, Ю., 2007. Духовні константи творчої особистості диригента. *Київське музикознавство*. Серія: Культурологія і мистецтвознавство, 23, сс.192–200.
3. Макаренко, Г. Г., 2001. Деякі аспекти роботи диригента над оперною партитурою. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 18(7), сс.232–240.
4. Макаренко, Г. Г., 2002. Творчі аспекти формування художнього образу в діяльності оперного диригента. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, сс.204–213.
5. Панасюк, В. Ю., 2011. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(12), сс.96–101.
6. Рожок, В. І., 2009. Диригентська інтерпретація опери «Катерина Ізмайлова» на київській оперній сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(4), сс.3–16.
7. Солов'яненко, А., 2009. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.73–77.
8. Тарасенко, Л., 2017. Її звать Мімі. *День*, 129.
9. Турчак, С., 2013. Диригент в оперному театрі. У кн.: В. І. Рожок, ред. *Стефан Турчак*. Київ: Либідь, сс.214–218.

References

1. Zinich, O., 2010. «Pastky» vid Rossini ["Traps" by Rossini]. *Den*, 117.
2. Kalyniuk, Yu., 2007. Dukhovni konstanty tvorchoi osobystosti dyryhenta [Spiritual constants of the conductor's creative personality]. *Kyivske muzykoznavstvo*. Seriiia: Kulturolohiia i mystetstvoznnavstvo, 23, pp.192–200.
3. Makarenko, H. H., 2001. Deiaki aspekty roboty dyryhenta nad opernoiu partyturoiu [Some aspects of the conductor's work on an opera score]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 18(7), pp.232–240.
4. Makarenko, H. H., 2002. Tvorchi aspekty formuvannia khudozhnoho obrazu v diialnosti opernoho dyryhenta [Creative aspects of the formation of an artistic image in the activity of an opera conductor]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 21, pp.204–213.
5. Panasiuk, V. Yu., 2011. Spetsyfyka funtsionuvannia dyryhenta v systemi komunikatsii opernoho spektakliu [The specifics of the conductor's functioning in the communication system of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.96–101.
6. Rozhok, V. I., 2009. Dyryhentska interpretatsiia opery «Kateryna Izmailova» na kyivskii opernii steni [The conductor's interpretation of the opera "Kateryna Izmailova" on the Kyiv opera stage]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(4), pp.3–16.
7. Solov'ianenko, A., 2009. Vzaiemodiia rezhysera y dyryhenta u protsesi vyrishennia opernoi vystavy [Interaction of director and conductor in the process of solving an opera performance]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.73–77.
8. Tarasenko, L., 2017. Yii zvut Mimi [Her name is Mimi]. *Den*, 129.
9. Turchak, S., 2013. Dyryhent v opernomu teatri. In: V. I. Rozhok, ed. *Stefan Turchak* [Stefan Turchak]. Kyiv: Lybid, pp.214–218.

SERHIY GOLUBNYCHY

ORCID iD: 0000-0002-8154-0353

Associate Professor at the Department of Opera Training and Music Direction

**SPECIFICITY OF CONDUCTOR'S APPROACHES
IN UNTYPICAL CONDITIONS OF IMPLEMENTATION OF OPERA
PERFORMANCES**

The author analyzes the content of conducting practice in traditional and atypical locations where opera performances are staged. The relevance of the study of the principles in the conductor's work in modern realities is proven from the standpoint of the fact that productions are realized in different conditions: natural landscape, architectural ensembles, festival projects "in the open air". The basis of the article is the analysis of literary sources on various aspects of conducting activity in traditional and atypical solutions of opera performances. The nature of cooperation between the conductor and the director is outlined in order to define a common concept of interpretation of an opera work aimed at ensuring the artistic integrity of the performance. The author gives vivid examples that illustrate the conductor's approach to the implementation of opera projects in the traditional conditions of a musical theater with direct visual and acoustic contact with singer-actors. Peculiarities of the conductor's work in non-standard locations for the realization of opera performances were studied: against the background of a natural landscape (Austria, 2016); historical palace (Ukraine, 2018); steps to the Catholic cathedral (Germany, 2016) as part of the festival project. An author's version of J. Puccini's "Bohème" opera performance in Kyiv Municipal Academic Theater of Opera and Ballet for Children and Youth (now the Kyiv Opera) is proposed, placing the orchestra on the stage behind the acting-musical action. The article points to the problems of interaction between the conductor and the singer-actors, which exist in the absence of direct visual and acoustic contact, which is explained by the atypical locations of the conceptual vision of the performance by the director-producer and also by project organizers. The author proves the necessity of using individual conducting techniques when implementing opera projects in non-typical locations in order to ensure synchronization and high-quality synthesis of vocal-stage action and orchestral sound.

Keywords: *musical theater, opera performance, opera project, conducting techniques, traditional and non-traditional locations of opera performances, interaction of conductor and singer-actor.*

Стаття надійшла до редакції 21.11. 2022 р.

ПАВЛО РЕПІН

ORCID iD: 0000-0002-7140-5983

Творчий аспірант другого року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
r.p.s.odessa@gmail.com

ОПЕРА РІХАРДА ШТРАУСА «САЛОМЕЯ»

У ПОШУКУ НОВОГО РЕЖИСЕРСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ

Розглянуто актуальність звернення до теми Саломеї в реаліях нової хвилі експресіонізму на початку ХХІ століття. Проведено комплексний аналіз драматургічної, музичної, пластично-хореографічної, сценографічної складових сценічних утілень образу царівни іудейської в опері Ріхарда Штрауса «Саломея». Визначено методологію ключових аспектів дослідження: трактування образу Саломеї О. Уайльдом і Ріхардом Штраусом – порівняльно-аналітичний; особливостей музичної драматургії опери – жанрово-стилістичний; знакових сценічних утілень ХХІ століття – інтерпретаційний. Окреслено дві концепції обґрунтування основного конфлікту, що призвів до загибелі Пророка. Перша – політична – очікуванню іродіанами Месії зі своєї династії заважали пророцтва Іоанна Предтечі; друга – біблійно-історична – відхилення образу Іродіади на Пророка за звинувачення її в кровозмішенні і пороках. З'ясовано схожість тексту лібрето опери Ріхарда Штрауса і п'єси О. Уайльда на тему Саломеї. Виявлено стилеві відмінності між двома творами: у О. Уайльда – драма символічного напрямку, у Ріхарда Штрауса – експресивно-психологічна музична поема. Проаналізовано драматургічну структуру опери, побудовану на вагнерівському принципі підпорядкування музичних, поетичних і сценічних елементів розвитку сюжетної лінії та переосмисленні лейтмотивізму в аспекті його індивідуалізації. Описано три версії втілення опери «Саломея» у постановці норвезького, німецького та українського режисерів, вирішені в естетиці постмодернізму з перенесенням часу і місця дії у сьогодення, іронічним ставленням до художніх образів персонажів, синтезуванням традиційних та інноваційних засобів виразності. Встановлено, що норвезькій версії більш притаманне застосування новітніх арт-технологій у формуванні художнього образу вистави; німецькій – створення психологічної драми із фрейдистським підтекстом; українській виставі за мотивами опери Ріхарда Штрауса «Саломея» властиве вирішення у стилі хай-тек. Окреслено перспективи подальших досліджень в аспекті інтеграції традиційного театру і сучасних мультимедійних технологій.

Ключові слова: Оскар Уайльд, п'єса «Саломея», Ріхард Штраус, опера «Саломея», музична драматургія опери, режисерські вирішення в естетиці постмодернізму.

Постановка проблеми... Сучасний музичний театр тяжіє до експресивних і фасцинуючих увагу глядачів вистав. Масова культура, що впливає на музичний театр, потребує ексцентричних персонажів, епічних тем, приголомшливих із трагічними розв'язками сюжетів. Однією з таких

хрестоматійних історій, затребуваних сучасним глядачем, став біблійний міф про Саломею, що ліг в основу однойменних п'єси О. Уайльда і опери Ріхарда Штрауса. Падчерка Ірода Антипи знайшла своє образне втілення у сотнях робіт художників, поетів і композиторів. Головна винуватиця смертного вироку Пророку Іоанну Хрестителю — Саломея і сьогодні бентежить уяву сучасників. У контексті оперного мистецтва підтвердженням тому стала ціла низка режисерських інтерпретацій опери Штрауса, до якої все більше звертаються постановники. У цій плеяді театральних митців особливу увагу привертає особистість К. Гута, який з приводу власних режисерських підходів до інтерпретації твору визначив два шляхи – становлення дівчинки-підлітка, яка перетворюється з жертви на людину дії, та політичну перспективу, в якій страта Пророка призводить до загибелі царства. Сучасні соціальні феміністські та політично-ліберальні процеси мають пересічні референси до сюжету міфу про Саломею. Лібрето опери має ряд ремінісценцій із соціокультурними викликами сьогодення, що підтверджується паралельним концептом сучасних режисерських утілень твору Ріхарда Штрауса.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Образ царівни іудейської у контексті різних аспектів творчості О. Уайльда розглядався А. Е. Квіглі та Р. С. Швайком. А. Е. Квіглі (1994) зосередив увагу на аналізі образів головних персонажів п'єси О. Уайльда, вважаючи Іродіаду антитезою символістському містицизму з протиставленням їй Іроду і Саломеї. Р. С. Швайк (1987) відмічав підкреслену живописність, яскраву зримість, фактурність мови О. Уайльда та визначив зображальність як головну стильову рису його твору з рельєфним орнаментальним характером. За думкою дослідника, драматург намагався створити враження єдності слова, музики, живопису, скульптури й інших видів мистецтва в контексті декоративної стилістики «Саломеї» з утіленням культу Краси, її протиставленням жакливому, аморальному у вчинках героїні.

Монографія Р. Нежинської (2013), присвячена Саломеї, аналізує створення міфу про царівну іудейську, відображення її образу в теологічних, іконографічних, літературних джерелах тощо. Особливої уваги заслуговує

думка дослідниці про уособлення рис всіх Саломей, створених раніше, в героїні п'єси О. Уайльда; схожі та відмінні риси її трактування у порівнянні з оперою Ріхарда Штрауса.

Монографія Г. Веселовської (2007) викликає зацікавлення науковців і митців аналізом перших утілень «Саломей» О. Уайльда режисером М. Рейнгардтом (Малий театр, Німеччина) в контексті модерністської естетики з її подальшими видозмінами у рідчизні авангардного мистецтва. Співставлення модерністської національної моделі вистави з космополітичною авангардистською дозволило з'ясувати режисерський концепт утілення твору в різних часових вимірах, що у певних аспектах здійснило вплив і на сучасні трактування теми Саломей в умовах постмодернізму.

Дослідженню музичної драматургії опери Ріхарда Штрауса «Саломея» присвячені статті Л. Каверіної та Л. Неболюбової. Л. Каверіна (2013) виявила монологічний принцип смислових глибин драми О. Уайльда та його розвиток в опері Ріхарда Штрауса. Дослідниця проаналізувала ретельно продуману концепцію музичного вирішення характеру головної героїні, естетично відмінну від уайльдівського оригіналу. Л. Неболюбова (2015) приділила увагу аналізу музичних характеристик головних персонажів опери, підкріплюючи відповідність їх сценічних утілень в режисерських постановках оперних театрів Берліна (1990), Відня (1974) і Брюсселя (2012).

Особливостям сценічного вирішення «Танцю семи покривал» у режисерських утіленнях драми О. Уайльда та опери Ріхарда Штрауса «Саломея» присвячені статті О. Касьянової. Характеризуючи інтерпретацію танцю у двох різних за стилістикою режисерських версіях драми О. Уайльда «Саломея» (Касьянова, 2021а), дослідниця відмічає поглиблення психологізації образу головної героїні у контексті експресіонізму режисером М. Рейнгардтом та пошуками нового синтезу мистецтв хореографом М. Фокіним у контексті естетики модернізму. Розглядаючи особливості інтерпретації танцю у сценічних утіленнях опери Ріхарда Штрауса «Саломея», авторка (Касьянова, 2021б) спирається на створені нею соціально-психологічні портрети головних

персонажів та історичну реконструкцію старовинних танцювальних зразків, відповідних музичній драматургії означеної сцени. Огляд вищенаведених публікацій дозволяє автору статті розглянути сучасні сценічні втілення опери Ріхарда Штрауса «Саломея» у новому науковому осмисленні.

Мета дослідження — визначити новітні режисерські підходи у сучасних інтерпретаціях опери Ріхарда Штрауса «Саломея» задля окреслення концептуального бачення моделі власного мистецького проєкту.

Завдання дослідження:

1) розглянути концепт трактування образу Саломеї у п'єсі О. Уайльда та опері Ріхарда Штрауса з визначенням ступеня його переосмислення композитором;

2) проаналізувати музичну драматургію опери, виявити композиторські акценти;

3) з'ясувати знакові сценічні втілення твору з визначенням режисерських прийомів у вирішенні вузлових мізансцен.

Виклад основного матеріалу дослідження... В історії мистецтва образ Саломеї має низку інтерпретацій художниками та поетами, які по-різному визначали ступінь її участі у загибелі Іоанна Хрестителя. Водночас можливість поліваріативного трактування цієї історії підкреслює її драматургічну багатозаровість і трагедійну глибинність.

Згідно з теологічними розвідками історії царства іродіан династія мала прихильність до римської влади. На основі згадок у Новому Заповіті є припущення про те, що іродіани очікували на прихід Месії зі своєї династії, тому вони розцінювали Ісуса як конкурента нащадку Ірода, а Іоанна Предтечу, який пророкував прихід Сина Божого, – самозванцем. Ця концепція належить до політичного обґрунтування основного конфлікту, що призвів до загибелі Пророка. Біблейстична версія, представлена у євангелістів Матфея і Марка, трактує цю історію від образи Іродіади на Іоанна Хрестителя за звинувачення її у кровозміщенні й пороках. Зазначимо, що ім'я Саломеї не згадується у Біблії; її роль як дочки, котра підкоряється волі матері та маніпулює вітчимом заради

страсти Пророка — другорядна.

За однією з версій, історичний персонаж Саломея відома як цариця Халкіди та Малої Вірменії, мати трьох синів — Ірода, Агриппа та Аристокбула. Вона жила з 5-го або 14-го року, а померла між 62-м або 71-м роками. На момент смерті Саломея була людиною похилого віку (55-60 років). Ці факти потрібні для кращого розуміння ступеня переопрацювання біблійного сюжету О. Уайльдом у версії п'єси. Зміни торкнулися як мотивів головної події твору — страсти Пророка, так і фіналу історії — загибелі Саломеї. У біблеїстичній версії головним чинником страсти Іоанна Хрестителя була Іродіада (мати Саломеї), а у О. Уайльда (Вайлд, 2018), акцент зміщений на її дочку. Драматург будує наскрізний конфлікт навколо патологічної пристрасті головної героїні до Пророка. У фіналі п'єси О. Уайльд провіщає її загибель під щитами стражників, яких напускає на неї вітчим Ірод. Цього епізоду немає ані в Біблії, ані в історичних довідках. Образ Саломеї О. Уайльд асоціює з язичницькою богинею Місяця — Кібелою та втілює у ньому декадентський рух того часу — *fin de siècle*. П'єса стала першою англійською символістською драмою, в якій особливого значення набуває саме колір. За деякими підрахунками у п'єсі налічується щонайменше 40 відтінків білого, срібного або кольору слонової кістки; 17 посилок до чорного кольору або чорноти; 38 посилок до червоного та яскраво-червоного. Головним лейтмотивом є Місяць, з яким Саломея має містичний зв'язок. На думку театральних критиків, основні події п'єси схематичні, майже ритуальні, а атмосфера твору пронизана макабричністю.

У 1904 році Ріхард Штраус під впливом перегляду «Саломеї» О. Уайльда в Малому театрі М. Рейнгардта розпочав розробку лібрето (1905) та написання опери. І хоча текст п'єси і лібрето опери були схожими між собою, але музика Ріхарда Штрауса надала трактуванню образу Саломеї більш рельєфних і об'ємних характерних рис, перетворивши її у трагедійну героїню майже шекспірівського масштабу. У п'єсі дві ключові теми – пристрасті і помсти — у сценах з Пророком Іоканааном і тетрархом Іродом розкривають характер царівни іудейської. В опері додалася ще одна — інструментальна тема —

танець Саломеї, яка стала вузловим елементом у вирішенні конфлікту твору.

Якщо порівняти за стилем п'єсу О. Уайльда з оперою Ріхарда Штрауса, їх різниця полягає в тому, що драматург створив полотно символічного напрямку, а композитор — експресивно-психологічну музичну поему. Макабрична, інфернальна атмосфера п'єси — таємнича і жахлива. Опера Ріхарда Штрауса — це експресивний світ патологічної пристрасті. Широка популярність опери від дня першої прем'єри й донині пояснюється надзвичайно вражаючим емоційним впливом її музичної драматургії з багатомірним тлумаченням ідейного смислу твору. «Темброво-барвіста оркестрова палітра, поліфонізація її тканини створили своєрідний підтекст, і вчинки героїні набули додаткової психологічної вмотивованості» (Каверіна, 2013, с. 65).

Драматургічна структура опери побудована на принципах вагнерівської теорії *Gesamtkunstwerk* із підпорядкуванням музичних, поетичних і сценічних елементів розвитку сюжетної лінії твору та вагнерівському лейтмотивізмі. У «Саломеї» Ріхард Штраус використовує біля 20 лейтмотивів, вважаючи їх важливою драматургічною складовою, своєрідними ланцюгами, скріпленими за принципом причинно-наслідкових зв'язків. Лейтмотиви Р. Вагнера і Ріхарда Штрауса споріднені за їхньою інструментальною сутністю та утворенням оркестрового контенту. Відмінності полягають у всезагальності лейтмотивів Р. Вагнера та їх індивідуалізації у Ріхарда Штрауса. Кожен із лейтмотивів опери є відображенням певних подій або персонажів з їх характерами, прагненнями, настроями, що обґрунтовують логіку вчинків.

Розробляючи тональний план опери та систему лейтмотивів, композитор психологічно поглибив внутрішній світ героїв, виявив поступові метафори в образі Саломеї від першої зустрічі і майже дитячої зацікавленості особою Пророка до маніакальної пристрасті ображеної жінки та її бажання доторкнутися до вуст Іоканаана у будь-який спосіб. Саме музика Ріхарда Штрауса дозволила переосмислити декадентську історію в психологічну драму з трагедійним відтінком у експресіоністичному стилі, де вперше була втілена одноактна оперна структура поемного типу.

Задля виявлення специфічних підходів до інтерпретації опери в контексті естетики постмодернізму розглянемо три її сценічних версії в постановках: норвезького режисера С. Херхайма, німецького — К. Гута та української мисткині О. Кашембекової.

У постановці «Саломеї» в Королівському театрі Копенгагена (2016) режисер С. Херхайм реалізував розроблену ним «місячно-астральну концепцію», сутність якої полягала у розвитку оперної дії у двох вимірах: на сцені і на місяці. Важливим засобом візуалізації драматургії вистави став її художній образ у вигляді яскравих метаморфоз дисків місяця з відеопроєкцією, на тлі яких відбувалися ключові події. Сценічна дія опери перенесена у ХХ століття, де Саломея з'являється в образі Мерилін Монро, Нарработ нагадує Джеймса Бонда, Ірод хизується у білому смокінгу, Іродіада демонструє вбрання від паризьких кутюр'є. Ретельно розроблена пластична партитура масових сцен передбачала виконання персонажами різних рольових завдань, гармонійно пов'язуючи їх в єдину сценічну дію відповідно до драматургічного розвитку сюжету. Як відлуння постмодерністської естетики в одній із масових сцен під час танцю режисер задіяв дуети із антиподів: Сталіна з Патріархом, Кайзера з Распутіним, Гітлера з євреями, ніби іронізуючи над одіозними персонажами. «Танець семи покривал» був вирішений у стилі паризького кабаре «*Moulin Rouge*» на Місяці, де Саломея-Монро та її клони виконували запальний канкан, після чого по трубі телескопа, ніби по трапу, спускалися на сцену та продовжували еротичну оргію з гостями Ірода. Бутафорно-атракціонне вирішення кривавого фіналу опери, коли Саломея пристрасно цілує величезні губи голови-монстра, забирається у відкритий рот та купається там у крові, ласкаючи себе, викликає у несподіваного глядача відчуття гидливості, що є проявом естетизації мерзенного.

Постановка «Саломеї» К. Гутом (2021) стала спільним проєктом Метрополітен-опера і Большого театру, вирішеним у жанрі сюрреалістичного трилера із фрейдистським підтекстом. За задумом режисера, в опері представлено сім Саломей, старша з яких виконує вокальну партію, а шість

маленьких презентують головну героїню в її різному віці: від шести до чотирнадцяти років. На початку вистави наймолодша Саломея, сидячи на авансцені, під звуки музичної шкатулки грається з лялькою, несподівано починає її смикати, відривати їй руки та несамовито бити головою об підлогу. Таким прийомом режисер уособив психотравми Саломеї, отримані в дитинстві від спілкування з вітчимо-збоченцем і матір'ю-алкоголичкою, які призвели до відторгнення героїнею своєї родини. Оригінально вирішена режисером і сцена з Іоканааном, коли Саломея спускається сходами в підвал, що є уособленням її підсвідомості. Там, серед розкиданих дитячих іграшок, сидить прип'ятий ланцюгами таємничий Іоканаан як символ її скutoї свободи. «Танець семи покривал» так само вирішений у фрейдистському річищі і нагадує сеанс психоаналізу за участю шести маленьких Саломей і чорного фантома з баранячою головою як уособлення всевладдя Ірода. У фіналі сцени старша Саломея вбиває фантома і звільняється від його влади – влади тетрарха. Вирішення режисером поступових метаморфоз в образі Саломеї, коли вона із жертви понівеченого процесу дорослішання перетворюється в людину дії, агресора, призводять до зруйнування батьківського світу, а разом із ним — і світу Іоканаана. Психологічної гостроти сцені надає режисерський прийом, коли маленька Саломея тримає на тарелі голову Пророка, а старша — шалено цілує її. У своїй версії К. Гут не вбиває Саломею, а дозволяє їй піти в інший світ, зтягнутий димкою. Опускання над сценою місяця у формі яйця — символу нового життя надає глядачеві надію на можливе перетворення світу Саломеї, але якою ціною!

Децо інша Саломея презентована в постановці української мисткині О. Кашембекової. У цій версії можна побачити однозначну тотальну деконструкцію драматургії, музики та візуальної естетики. По-перше, змінено драматургічну основу лібрето опери, де Саломея не помирає наприкінці, до того ж і не вбиває Іоканаана. По-друге, музика композитора значно скорочена і скомпільована, з опери прибрані всі хори, а сама вистава йде у супроводі мінусового аудіозапису. По-третє, візуальне вирішення спектаклю повністю

відповідає естетиці постмодернізму. Дію перенесено у сучасний комп'ютерний світ, де герої менші, аніж комп'ютерні коди, які безперестанку транслюються на проекції. Слід зазначити, що цей творчий проєкт є колаборацією команди відеоартхудожників, які займаються візуальними шоу, та представниками академічного мистецтва. Така співпраця сприяє розповсюдженню креативних індустрій у державі та підтримує кроссекторальний вектор розвитку мистецтва.

Висновки.

1. Не дивлячись на схожість тексту п'єси О. Уайльда і лібрето опери Ріхарда Штрауса, образ Саломеї трактується в них по-різному. У п'єсі наскрізний конфлікт будується навколо патологічної пристрасті царівни до Пророка. В опері, завдяки музиці, образ Саломеї стає більш рельєфним, перетворюючи її у трагедійну героїню майже шекспірівського масштабу.

2. Драматургічна структура опери побудована на вагнерівському принципі підпорядкування музичних, поетичних і сценічних елементів розвитку сюжетної лінії та переосмисленні лейтмотивізму в аспекті його індивідуалізації. В опері три ключові теми характеризують образ героїні: пристрасті, помсти і «Танець семи покривал» як вузловий елемент у вирішенні конфлікту твору.

3. Три версії втілення опери «Саломея» у постановках норвезького, німецького та українського режисерів дозволяють констатувати їх вирішення в естетиці постмодернізму з перенесенням часу і місця дії у сьогодення, іронічним ставленням до художніх образів персонажів, синтезуванням традиційних та інноваційних засобів виразності. Водночас норвезькій версії більш притаманне застосування новітніх арт-технологій у формуванні художнього образу вистави; німецькій — створення психологічної драми із фрейдистським підтекстом; українській виставі за мотивами опери Ріхарда Штрауса «Саломея» властиве вирішення у стилі хай-тек.

Перспективи подальших розвідок... Сучасний музичний театр стрімко розвивається в контексті застосування різноманітних новітніх технологій при втіленні оперних вистав, що впливає на необхідність пошуку оригінальних

режисерських рішень. Розробка автором статті концепції власного мистецького проекту за оперою Ріхарда Штрауса «Саломея» з інтеграцією традиційного театру й інноваційних мультимедійних технологій, з'ясування культурних та естетичних особливостей династії іродіан як однієї із сторін конфлікту потребує досліджень зарубіжних і вітчизняних джерел у цій сфері, їх переосмислення у змішаних формах сучасного мистецтва.

Список використаної літератури та джерел

1. Вайлд, О., 2018. *Саломея: п'еса*. Переклад з англійської К. Міхаліциної. Львів: видавництво Анети Антоненко.
2. Веселовська, Г. І., 2007. FINALE. ALLEGRO VIVACE. В кн.: Г. І. Веселовська, ред. *Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр. (Київський театральний модернізм)*. 2-ге вид. Київ: Гнозис, сс.219–295.
3. Каверіна, Л., 2013. Опера «Саломея» Р. Штрауса (до проблеми особистості та характеру). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 106, сс.55–78.
4. Касьянова, О., 2021а. «Танець семи покривал» з драми Оскара Уайльда «Саломея» в режисерських інтерпретаціях доби модерну. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.117–132.
5. Касьянова, О., 2021б. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Ріхарда Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.160–180.
6. Неболюбова, Л. С., 2015. «Саломея» Ріхарда Штрауса: на перепуттях парадокса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(26), сс.34–48.
7. Neginsky, R., 2013. *Salome. The image of a women who never was*. Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing.
8. Quigley, A. E., 1994. Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salome. *Modern Drama 37: Spring*, 104–119.
9. Schweik, R. C., 1987. Oscar Wilde's Salome, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History. In: O. M. Brack, ed. *Twilight of Dawn*. Tuscon: University of Arizona Press.
10. Strauss, R., 1905. *Salome. Drama in einem Aufzuge*. Libretto von Heidrich Lachmann. Dresden: Königlich-Sächsisches Opernhaus.

References

1. Vaild, O., 2018. *Salomeia: p'iesa* [Salome: a play]. Translated from English by K. Mikhalitsyna. Lviv: vydavnytstvo Anety Antonenko.
2. Veselovska, H. I., 2007. FINALE. ALLEGRO VIVACE. In: H. I. Veselovska, ed. *Teatralni perekhrestia Kyieva 1900-1910-kh rr. (Kyivskiy teatralnyi modernizm)* [Theatrical Crossroads of Kyiv 1900-1910s (Kyiv Theatrical Modernism)]. 2nd ed. Kyiv: Hnozis, pp.219–295
3. Kaverina, L., 2013. Opera "Salomeia" R. Shtrausa (do problemy osobystosti ta kharakteru) [The opera "Salome" by R. Strauss (to the problem of personality and character)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 106, pp.55–78.
4. Kasianova, O., 2021a. "Tanets semy pokryval" z dramy Oskara Uailda «Salomeia» v rezhyserskykh interpretatsiiakh doby modernu ["Dance of the Seven Veils" from Oscar Wilde's drama "Salome" in directorial interpretations of the modern era]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.117–132.
5. Kasianova, O., 2021b. Arkhitektonika "Tantsiu semy pokryval" z opery Rikharda

Shtrausa "Salomeia" kriz pryzmu istorychnoi rekonstruktsii [Architectonics of the "Dance of the Seven Shrouds" from the opera "Salome" by Richard Strauss through the prism of historical reconstruction]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.160–180.

6. Neboliubova, L. S., 2015. "Salomeia" Rikharda Shtrausa: na pereputtiakh paradoksa ["Salome" by Richard Strauss: at the crossroads of paradox]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(26), pp.34–48.

7. Neginsky, R., 2013. *Salome. The image of a women who never was*. Newcastle upon Tyne: Cambridge scholars publishing.

8. Quigley, A. E., 1994. Realism and Symbolism in Oscar Wilde's Salome. *Modern Drama* 37: *Spring*, 104–119.

9. Schweik, R. C., 1987. Oscar Wilde's Salome, the Salome Theme in Late European Art, and a Problem of Method in Cultural History. In: O. M. Brack, ed. *Twilight of Dawn*. Tuscon: University of Arizona Press.

10. Strauss, R., 1905. *Salome. Drama in einem Aufzuge*. Libretto von Heidrich Lachmann. Dresden: Königlich-Sächsisches Opernhaus.

PAVLO REPIN

ORCID iD: 0000-0002-7140-5983

Creative Postgraduate Student of the Second Year of Study

Department of Opera Training and Music Direction

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

r.p.s.odessa@gmail.com

RICHARD STRAUSS'S OPERA "SALOME" IN SEARCH OF A NEW DIRECTORIAL REINTERPRETATION

The author considers the relevance of the appeal to the Salome image in the realities of the new wave of expressionism at the beginning of the 21st century. The research was carried out with a comprehensive analysis of the dramaturgical, musical, plastic and choreographic, scenography components of the stage incarnations of Jewish princess image in Richard Strauss's opera "Salome". The author determined the methodology of the key aspects of the study: the interpretation of the image of Salome by O. Wilde and Richard Strauss, that provides a basis for conducting a comparative and analytical examinations. The study of musical dramaturgy peculiarities in this opera leads to a genre-stylistic analysis. The most significant stage incarnations of the 21st century relate to interpretive investigation. Two concepts of the justification of the main conflict that led to the death of the Prophet are outlined. The first concept is political, since the Herodians' expectation of a Messiah from their dynasty was hindered by the prophecies of John the Baptist; the second concept is biblical, it is the rejection of Herodias's image of the Prophet for accusing her of incest and vices. The author proved the similarity of the text of Richard Strauss's opera libretto and O. Wilde's play on the theme of Salome, but he found stylistic differences between the two works: O. Wilde's is a drama of a symbolic direction, Richard Strauss's is an expressive and psychological musical poem. As a result of the analysis, the author proves that the dramaturgical structure of the opera is built on the Wagnerian principle of subordinating musical, poetic and scenic elements to the development of the storyline and reinterpreting leitmotif in terms of its individualization. Three versions of the opera performance "Salome" staged by Norwegian, German and Ukrainian directors are described, they are solved in the aesthetics of postmodernism with the extrapolation of the time and place of action to the present, an ironic attitude to the operatic images of the characters, and the synthesis of traditional and innovative means of expression. It was established

that the Norwegian version is more characterized by the use of the latest art technologies in the formation of the artistic image of the performance; German production gravitates to the creation of a psychological drama with Freudian undertones; the Ukrainian performance based on Richard Strauss's opera "Salome" has a hi-tech solution. Prospects for further research in the aspect of integration of traditional theater and modern multimedia technologies are outlined.

Keywords: *Oscar Wilde, the play "Salome", Richard Strauss, the opera "Salome", musical dramaturgy of the opera, directorial solutions in the aesthetics of postmodernism.*

Стаття надійшла до редакції 21.11.2022 р.

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

2023 № 1 (58)

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

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

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

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

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademii Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo

