

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

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

2024 № 1 (62)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2024

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024

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

2024 № 1 (62)

**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](mailto: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**.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

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.

**Сапенько Р.**, доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Гура, 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 № 6 від 29 лютого 2024 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, 2024

**ISSN 2414-052X (print)**

**ISSN 2786-8869 (online)**

**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**

**2024 No. 1 (62)**

**Founded in October 2008**

**Kyiv — 2024**

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024

**J O U R N A L**  
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**  
**2024. No. 1 (62)**

**A quarterly academic periodical**

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

**Website:** <http://chasopysnmau.com.ua/>    **E-mail:** [cancelyariya@knmau.com.ua](mailto:cancelyariya@knmau.com.ua)

**Phone:** (044) 279-07-92

**Fax:** (044) 279-35-30

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

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

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

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01238**

“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 6 from the 29 of Februar 2024).

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, 2024

## З М І С Т

<b>КУЛЬТУРОЛОГІЯ</b> .....	7
<i>Галина Миленька. Історія доктора Фауста на сцені європейського театру ХХ століття: потенціал відкритої інтерпретації (англійська модель)</i> .....	7
<i>Юлія Меліхова. Любов Мандзюк: творчий портрет бандуристки в онтофеноменологічних контурах</i> .....	32
<i>Олександра Шевельова. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України ХХІ століття на формування дитячо-юнацького репертуару</i> .....	48
<b>МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	69
<i>Олена Дерев'янченко. Неофольклористичні тенденції у творчості Михайла Вериківського та перспективи їх втілення в сучасній українській музиці</i> .....	69
<i>Інеса Беренбейн. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу</i> .....	92
<i>Єлізавета Ліпінюк. Камерний спів як засіб професійного розвитку студентів-вокалістів</i> .....	104
<b>СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО</b> .....	124
<i>Олена Касьянова. Роль інституту ритму Еміля Жака-Далькроза у становленні основоположних засад музичної режисури</i> .....	124
<i>Лариса Леванова. Сценічне прочитання опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» в умовах оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського</i> .....	146
<i>Тамара Форсюк. Опера П'єтро Масканьї «Сільська честь»: історіографічний аспект режисерського аналізу</i> .....	162

## CONTENTS

<b>CULTUROLOGY.....</b>	<b>7</b>
<i>Halyna Mylenka. The story of Doctor Faustus on the stage of the European theater of the 20th century: the potential of open interpretation (English model).....</i>	<i>7</i>
<i>Yulia Melikhova. Lyubov Mandzyuk: a creative portrait of a bandur player in ontophenomenological contours.....</i>	<i>32</i>
<i>Oleksandr Shevelyov. The influence of institutional changes in the musical theater of Ukraine in the 21st century on the formation of the children's and youth repertoire.....</i>	<i>48</i>
<b>ART SCIENCE. MUSICAL ART.....</b>	<b>69</b>
<i>Olena Derevyanchenko. Neo-folkloristic trends in the work of Mykhailo Verikyvskyi and the prospects of their implementation in modern Ukrainian music.....</i>	<i>69</i>
<i>Inessa Berenbein. Mythopoetics of V. Kosenko's sonata work as a manifestation of meaning.....</i>	<i>92</i>
<i>Elizaveta Lipityuk. Chamber singing as a means of professional development of vocal students.....</i>	<i>104</i>
<b>ART STUDIES. SCENIC ART.....</b>	<b>124</b>
<i>Olena Kasyanova. The role of the rhythm institute of Emile Jacques-Dalcroze in the formation of the fundamental principles of musical direction.....</i>	<i>124</i>
<i>Larisa Levanova. Stage reading of H. V. Glyuk's opera "Orpheus and Eurydice" in the conditions of the opera studio of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.....</i>	<i>146</i>
<i>Tamara Forsyuk. Pietro Mascagni's opera "Rural Honor": the historiographical aspect of the director's analysis.....</i>	<i>162</i>

**ГАЛИНА МИЛЕНЬКА**

ORCID iD: 0000-0003-1359-535X

докторка мистецтвознавства, професорка,  
професорка кафедри театрознавства  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
(Київ, Україна)  
milgal@ukr.net

## ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА

### НА СЦЕНІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ ХХІ СТОЛІТТЯ:

### ПОТЕНЦІАЛ ВІДКРИТОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (АНГЛІЙСЬКА МОДЕЛЬ)

*Розглянуто інтерпретаційний потенціал п'єси Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста», презентований у сценічних версіях сучасної режисури Великої Британії. Проаналізовано найбільш неординарні, як з позиції тлумачення драматургічного тексту, так і застосування засобів сценічної виразності, режисерські моделі, що дозволило виявити тенденцію відмови сучасної англійської режисури від сценічного втілення класичної драматургії як ілюстрації авторського тексту й відтворення закладених у п'єсі смислів. Здійснено аналіз режисерських прочитань сюжету про доктора Фауста Крістофера Марло. Встановлено, що театр ХХІ століття сміливо відкриває для себе необмежений простір для інтерпретації класичної драматургії — від неочікуваного алюзійного кодування до конструювання «нового значення», породженого свідомістю митця. Доведено, що відкриття такого необмеженого простору для інтерпретації класичної драматургії ще у кінці ХХ століття не могло навіть бути передбачено. Здійснено звернення для осмислення ускладнених змістовно-сміслових варіантів режисерської інтерпретації до теоретичних міркувань Ганса-Георга Гадамера, Ролана Барта, Умберто Еко, які надали обґрунтування «відкритого» для численних варіантів тлумачення драматургічного тексту. Підтверджено дієздатність методології праць зазначених філософів, а також досліджень сучасних українських науковців Олени Оніщенко і Мар'яни Шаповал, завдяки якій здійснено режисерські інтерпретації у театрі Великої Британії ХХІ століття. Описано ці сценічні експерименти у річищі загального руху їх філософсько-естетичних ідей.*

**Ключові слова:** сценічне мистецтво, інтерпретація, режисерська інтерпретація, трагедія Крістофера Марло «Фауст», драматургія, театр Великої Британії ХХІ століття.

**Постановка проблеми...** Створення сценічної моделі драматургічного тексту, завжди було і назавжди залишиться основним завданням і метою режисерської роботи. Наскільки б потужним і щирим не було прагнення режисера здійснити безпосереднє «перенесення» задуму драматурга у театральну форму, в будь-якому випадку, це виявиться нічим іншим, як його авторським тлумаченням, вибудованим на його досвіді, світобаченні,

філософській обізнаності, інтелекті, рівні майстерності тощо. У ХХІ столітті, коли спостерігаємо швидку зміну загальної картин світу, режисеру вже недостатньо орієнтуватися на авторський стиль драматурга, історико-культурний контекст його творчості, більше того, — на духовні, ментальні і моральні засади, які ще у ХХ столітті здавалися незаперечними. Сьогодні література і мистецтво опинилися у ситуації «відкритої інтерпретації» (Есо, 1998), «плюралізму інтерпретації» (Паві, 2006, с. 186), застосування «стратегії альтернативних інтерпретацій» (Ришард, 2007, с.137), що дозволяє «будь який твір мистецтва розглядати як послання, яке потрібно розшифрувати» (Есо, 1998, с. 195). Дослідження сценічних тлумачень «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло режисерами Великої Британії ХХІ століття актуалізувало широкий діапазон інтерпретаційних можливостей драматургії, її необмежену відкритість для сценічного прочитання, універсальність і смислову невичерпність у рамках нової культурної епохи; дозволило виявити концептуальне підґрунтя театральних експериментів, а відтак — простежити зв'язок сценічних пошуків з важливими для мистецтвознавства аспектами гуманітарних наук, а якщо піти далі, — то й з тими процесами, які сьогодні формують нову аксіологічну концепцію культури. Актуальність даного дослідження пов'язана і з тим, що ознайомлення з театральним процесом західної Європи надає можливість окреслити основні тенденції сценічних пошуків англійської режисури й поповнити аналітично-навчальний ресурс з історії зарубіжного театру.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Дослідження сценічних версій «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло в театрі Великої Британії ХХІ століття, виявилось суголосним філософсько-естетичним поглядам на проблему інтерпретації. Неординарність, а подеколи й парадоксальність режисерських прочитань, потребували звернення до роздумів Ганса-Георга Гадамера, Ролана Барта, Умберто Еко, Ришарда Нича, а також дослідників, які працюють у площині осмислення специфіки нових принципів художньої виразності у сучасному мистецтві, зокрема, Олени Оніщенко та Мар'яни



Шаповал. Основний зміст статті ґрунтується на рецензіях, театральних критиків і митців, розміщених на веб-сторінках британських таблоїдів, газет і журналів, сайтах театрів тощо, що дозволило проаналізувати сучасні режисерські моделі інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло.

**Мета** — розглянути найбільш показові з позиції пошуків нової театральної мови режисерські версії «Доктора Фауста» Крістофера Марло, стратегія інтерпретації драматургічного тексту яких ґрунтується на запереченні принципів фігуративності й наративності та демонстративній відмові від постановки вистави як ілюстрації драми.

**Основним завданням** дослідження є окреслити особливості «англійської моделі» сценічного прочитання класики.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Кожна наступна епоха тлумачить історію чорнокнижника Фауста з позиції інтелектуального, емоційного і морального клімату свого часу. За більш як 500 років ця історія перетворилася в архетипову легенду про наш вибір, про наші прагнення і сподівання, про те, з чим ми стикаємося, намагаючись зрозуміти своє місце у всесвіті. Режисерські інтерпретації історії доктора Фауста ХХІ століття — це спроба осмислити не лише вічні проблеми добра і зла, а й складні проблеми сучасного світу та можливості людини, яка завжди стоїть перед складним вибором між світлом і темрявою в реаліях деструктивної реальності. Як правило, тлумачення драматургічних сюжетів, побудованих на німецькій фольклорній легенді від ХVІ до ХХІ століття демонструють багатошаровість закладених у ній смислів. Наразі, стверджує оглядач радіомовлення NDR Катя Нікодемус, «кожна доба отримує Фауста, на якого вона заслуговує» (Володина, 2012).

Сьогодні все частіше, — і це є загальним для більшості митців, — рішення питання щодо втручання ангелів світла і демонів у життя людини, боротьби за її душу, тобто втручання ззовні, переноситься у площину очевидної наявності демонів морку у душі самої людини, а веде її кривою стежиною не трансцендентна сила зла, а її уподобання, бажання, байдужість тощо. У

сценічних і кінематографічних версіях останніх десятиріч зустрічаємось не лише із намаганням розкрити філософський зміст образу доктора Фауста, але й з Фаустом, позбавленим будь яких ілюзій, запеклим матеріалістом, Фаустом, який живе віртуальним життям і його всесвіт обмежений екраном ноутбука, а його амбітні бажання є нічим іншим, як проявом психічної неврівноваженості; з Фаустом, який шукає навіть не насолоди, а підвищення рівня адреналіну через криваве насильство, оргії тощо. У сучасному мистецькому просторі нерідко зустрічаємось і з тим, що з смислового навантаження історії доктора Фауста викреслено ідею Бога, адже є версії «Фауста», де у Бога вірить лише диявол. Чи це було акумульовано у міфі, породженому німецькими народними уявленнями про боротьбу добра і зла? Чи заради цього Крістофер Марло вводить у драматургічний обіг народну легенду про ученого і мага-чорнокнижника Фауста? Чи про це писав Й. В. Гете у своїй трагедії, найбільш значної адаптації фольклорної легенди? Натомість, чи є у нас підстави кваліфікувати втілення нових смислів і неочікувані варіанти тлумачення як «правильні» або «неправильні», адже виходячи з твердження Г.-Г. Гадамера, «мова мистецтва передає надлишок змісту, який міститься в самому творі» і саме «на цьому надлишку ґрунтується невичерпність твору мистецтва...» (2001, с. 13). Наразі, аналогічну думку висловлює і У. Еко, зауважуючи, що при «перенесенні твору мистецтва на інший носій» (драматургічного тексту на сцену — М. Г.) «потенціал твору мистецтва відкривається для безмежної кількості можливих інтерпретацій, і кожен інтерпретатор має власний спосіб бачення, мислення і існування» (Еко, 1998, сс. 164-165).

Режисерські інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» Крістофера Марло на сцені сучасного англійського театру — окрема сторінка фаустіани в історії світового театру і кіно. Констатація чисельних звернень театру до історії доктора Фауста, прозвучала у рецензії Марка Шентона на виставу п'єси Крістофера Марло у театрі *Lyric Hammersmith* і доволі точно відобразила театральну ситуацію XXI століття безпрецедентного ажіотажу навколо п'єси англійського драматурга доби Відродження. Президент товариства критиків

писав: «Лондон затоплений масштабними переробками класичних текстів», серед яких, «найбільш радикальним або грайливим» є переосмислення легенди про Фауста» (*Shenton, 2020*). Нормативи статті дозволили сконцентруватися на сценічних версіях «Трагічної історії доктора Фауста» лише п'яти англійських режисерів, хоча насиченість європейського театрального простору інтерпретацією історії доктора Фауста в рази перевищує цю кількість.

На відміну від гетівського «Фауста», з його складною драматургічною структурою, трагедія Крістофера Марло майже не потребує спеціальної адаптації для сценічного втілення, але так само відкриває простір для численних тлумачень. Атрибутуючи поняття «плюралізм інтерпретацій», професор театрознавства Сорбонни, автор унікального «Словника театру» П. Паві, пов'язував його з «критичним опрацюванням тексту і сцени <...> в напрямі урізноманітнення інтерпретаційних ходів і можливих векторів інтерпретації всередині спектаклю» (Паві, 2006, с. 186).

Свій «вектор інтерпретації» п'єси Крістофер Марло надав режисер Майк Тейлор (*Mike Taylor*), застосувавши принцип «історіопластичності» у побудові дії вистави шляхом «часового» зсуву подій доби середньовіччя у XXI століття. Морально-психологічний «секрет» феномену «історіопластичності», вважає українська дослідниця О. Оніщенко, «... полягає у можливості одну й ту саму подію побачити у різних аспектах, з різних позицій <...>, що дозволяє конструювати "подієвість" на власний розсуд» (2021, с. 62).. На її думку, «... таким чином, поступово формується принципово новий естетико-художній подразник, такий як «історія+пластика+персоналізована інтерпретація = історіопластичності» (Оніщенко, 2021, с. 62). Використання цього принципу, вважав режисер, мало посприяти розуміння важливих онтологічних проблем драматургічної історії доктора Фауста, у першу чергу, молодим поколінням. Це було доволі неочікуване рішення, натомість «вписало» класичний твір у зрозумілу для сучасної молоді систему координат.

Прем'єра вистави «Фауст» у режисерській інтерпретації Майка Тейлора відбулася 17 грудня 2013 року в Оксфорді на сцені Театру на Старій пожежній

станції. Режисер свідомо відходить від тлумачення п'єси як «серйозного морального твору» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*), зазначаючи, що «немає жодних сумнівів, що Марло очікував від сценічної реалізації свого «Фауста» видовище, здатне розважити глядача». Майк Тейлор, звичайно, розумів, що падіння Фауста — «це серйозна історія», яка має навертати глядача до «серйозних висновків» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*). Але, відзначає на сайті театру режисер, Крістофер Марло вводить у п'єсу цілу низку кумедних персонажів, серед яких «клоуни, представники нечистої сили з феєрверками, жадібні священнослужителі, дурних хлопчики на побігеньках і неосвічені учені, що відверто свідчить про намір розважити свою аудиторію» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*). Майк Тейлор не відкидає серйозність сакрального змісту п'єси, натомість, у своїй версії «налаштовує» його «на сучасний лад», наближаючи мораль середньовічної легенди до свідомості людини XXI століття. На сайті Оксфордської театральної гільдії було розміщено пост наступного змісту: «... жодна сучасна медіа платформа не виставляє людське життя, у всій його жадібності, крихкості і дурості так, як на реаліті-шоу: сповідь, відверті інтерв'ю, слащаві ток-шоу», присвячені жалісливим, найчастіше побутовим, історіям з життя обивателів, тобто все те, що здавалося не може бути виставлено на публічний загал. Виходячи з цього, «наша постановка запозичить всі ці ідеї, щоб розповісти свою історію» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*).

Режисер пояснює конфлікт доктора Фауста і його «біснуватого ад'ютанта Мефістофеля гедонізмом героя, його гонитвою за нікчемними задоволеннями, у якій одержимий стремлінням до знань учений втратив безсмертя своєї душі, а відтак — повинен оплатити свій борг дияволу». У виставі Майка Тейлора бешкетник Фауст — «завсідник кабачків і барів, поціновував міцних напоїв і гучних вечірок. Він, як більшість представників сучасної молоді, шукає знання в Інтернеті, при цьому надає перевагу моніторингу порнографії і пліток про приватне життя селебреті» (Захаров, 2020, с. 209). Залежність від інформаційних джерел, стала для Фауста основним нейтротрансміттером для

переживання почуття радості і насолоди. З позиції нейрофізіології, це можна пояснити тим, що під час занурення у світ віртуальної реальності у нього відбувався «викид дофаміну», який ставав тим тригером, що змушував його весь час переживати причетність до подій, які відбувалися на екрані ноутбука.

Віртуальне існування (соцмережі, інтимні чати, ток-шоу і т.п.) поряд із диявольською жадобою гострих відчуттів не залишає жодного шансу для «спасіння душі», а дорогоцінний час у ледарстві і розвагах стрімко наближав смерть. Отже концепція вистави Майка Тейлора побудована на акцентованій інфантильності головного героя й неможливість вийти за її межі, оскільки насолода є ціннісним критерієм його моралі. Так, у гонитві за нікчемними задоволеннями Фауст врешті решт втратив безсмертя своєї душі. Висновки режисера, як він і прогнозував, були вкрай серйозними: земне життя дається для духовного розвитку людини, а нівелювання ідеї її високого призначення, призводить до руйнації душі й деградації особистості. Таким чином, інтерпретаційний вектор, наданий розгортанню історії Фауста Майком Тейлором, став своєрідним застереженням режисера для сучасної молоді.

На сайті «Оксфордської театральної гільдії вистава «Доктор Фауст» Майка Тейлора була позначена як «барвіста й триумфально-демонічна постановка, яка буде розважати і, кінцевому рахунку, жахати» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe, 2013*), але, нажаль, попри застосування поширеного у сучасному мистецтві принципу історіопластичності, вона залишилася поза увагою британської преси. Однією з причин, можемо припустити, було те, що драматургічний текст Крістофера Марло був реалізований силами аматорської трупи «Оксфордської театральної гільдії».

Цікавою інтерпретацією п'єси Крістофера Марло стала вистава на сцені лондонського театру «Глобус» 2011 року, яка відразу після прем'єри на сайті Daily Express була визнана «грубою, енергійною, паскудною, чарівною й жорстокою, провокаційно-розважальною постановкою» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016*). У якості режисера був запрошений відомий британський режисер Метью Данстер

(*Matthew Dunster*), котрий на відміну від більшості своїх колег, не піддавав купюрам текст англійського драматурга. Стилiстика його вистави визначалася досвідом англійського театру кінця XVI ст., коли театральний простір, головним чином, був представлений розігруванням середньовічних містерій, мораліте й комічних інтерлюдій. Проте, вистава Метью Данстера не стала «музейною» презентацією театрального стилю елизаветинського театру; його сценічне рішення було у річищі сучасного режисерського мейнстріму. З одного боку, він мав за мету воскресити сценічну традицію класики, з іншого — використовував прийом схрещування театру з перфромансом, пластичними мистецтвами, яскравими, технічно складними спецефектами, тим самим пропонуючи глядачам долучитися до діалогу двох культур. Концептуальною домінантою загального образу вистави стали сцени мораліте з алегоричними фігурами семи смертних гріхів з п'єси Крістофера Марло. Метью Данстер розширив коло «інфернальних» істот, ввівши до вистави «драконів, ляльок і пухнастих привидів з черепами тварин замість голів. Навіть музиканти були вдягнені у костюми птахів» (*Spencer, 2011*). Окрім, поповнення легіону нечисті, які борються за душу чорнокнижника, режисер використовує складну машинерію елизаветинського театру, завдяки чому на сцені «оживали» книги, випускали справжнє пекельне полум'я два величезних дракони, скрізь завісу курива проглядалися черепа та жахливі маски, а «найбільш надприродні моменти» супроводжувалися «ксилофонно-кабаретною» музикою (*Александровский, 2019*). Такі «інтермедіальні включення» у якості «інтертекстуального» розширення простору вистави «виконують естетичну функцію <...>, а у драматургічному дискурсі стають невід'ємною частиною сценічної реалізації тексту —театральної вистави», зауважувала М. Шаповал, вважаючи інтертекстуальність одним з маркерів сучасної літератури і мистецтва (2009, с. 80).

Вистава Метью Данстера була надзвичайно багата на сценографічну і пластичну дияволіаду. Особливо ефектним у цьому відношенні було явлення Мефістофеля у вигляді гігантського козлиного черепа або комічна презентація

семи одухотворених смертних гріхів у людській подобі. «Уся ця несусвітня катавасія була реалізована настільки переконливо й з віртуозним переключенням темпу і ритму дії, що мимовільно затьмарювала акторський склад...» (Александровский, 2019).

Натомість, чи дійсно такі актори як Артур Дарвілл (Мефістофель) і Пол Хілтон (Фауст) могли «загубитися» у багатонаселеній галасливими персонажами і яскравими спецефектами виставі Метью Данстера? Орієнтуючись на загальне рішення вистави — відтворення театральної атмосфери часів Єлизавети I, — режисер, вочевидь, намагався уникнути ефекту присутності на сцені акторів-зірок, органічно вписавши їх в яскраве єлизаветинське полотно, де потойбічне «править бал».

Фауст Пола Хілтона (*Paul Hilton*) — «високолобий», «вдягнений у царствений одяг» протягом всієї вистави, аж до фінальної сцени, «насолоджувався плодами своєї угоди з нечистою силою» і мав вигляд людини «задоволеної від здійснення своїх бажань» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016*), доки не впадав у відчай від усвідомлення свого жахливого майбутнього. Останній монолог Фауста, благаючого Бога про відстрочку, «розкривав всю глибину таланту актора» (*Spencer, 2011*), а його проголошення на тлі «інфернального набату і похмурої музики робило цю фінальну сцену по справжньому зловісною» (Александровский, 2019).

Мефістофель у виконанні Артура Дарвілла (*Arthur Darvill*) був «позбавлений вульгарного чарівності і холодної загрози підступного демона», котрий прирік Фауста на вічні муки, а швидше нагадував «дбайливого камердинера». Майже позбавлений диявольської могутності, «тихо зловісний» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016*) Мефістофель у виставі Метью Данстера із співчуттям спостерігав за лихою долею Фауста, оскільки його шлях як пропащого ангела, починався так само — з прагнення задовольнити гординю (це було закладено і у п'єсі К. Марло). А у сцені спокуси Фауста фраза «...людина є краще за всі небеса» в устах

стриманого і похмурого Мефістофеля-Дарвелла звучала майже як саркастична репліка Гамлета «Яке чудо природи людина!» (Александровский, 2019). Цей грішний ангел, співчуваючи ученому Фаусту, можливо, в його особі співчував всьому людству. Отже, запустивши «хитромудру театральну машинерію» елизаветинського театру і всілякі «диявольські спецефекти», що так лякали і вражали глядачів часів Шекспіра і Марло, Метью Данстер своєю виставою справляв «зловісне враження», однак, «глядачам не вистачало справжніх гострих відчуттів і мурашок» (Spencer, 2011). На думку ж іншого рецензента, вистава Метью Данстера «була, безсумнівно, масштабним творінням» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016).

Ймовірно, угода з дияволом і, як наслідок, вічні пекельні муки для глядачів елизаветинської епохи, які були стурбовані своїм загробним життям, були досить серйозною пересторогою. В наші ж дні «... духовний вимір відсувається на другий план за рахунок більш комедійних елементів, оскільки сучасні глядачі з меншою вірогідністю будуть турбуватися про те, що станеться з їхньою душею після того, як впаде остання завіса» (Spencer, 2011). В цілому «Доктор Фауст» Метью Данстера був динамічним, пластичним, ритмічним і барвистим видовищем і, за визначенням британської критики, став «... чи не найбільш захоплюючою виставою, яку ми бачили <...>»; однак навіть добросовісна режисура М. Данстера не змогла перетворити її на дещо більше, аніж легку розвагу» (*Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011*, 2016). Наразі, можна звернутись до думки режисера Майка Тейлора, котрий не мав «жодних сумнівів, що Марло очікував від сценічної реалізації свого «Фаусту» видовище, здатне розважити глядача» (*Dr. Faustus by Christopher Marlowe*, 2013).

Спектакль театру «Глобус», чи не єдина сценічна версія «Доктора Фауста», де авторський текст майже повністю зберігає свою автентичність. Метью Данстер створює сценічний варіант «Фауста» через інтерпретацію експлікації референтного смислу тексту К. Марло: не перекреслює сакральний смисл трагедії, не намагається довести до осатанілого блюзнірства фарсові



дивертисменти або вульгаризувати сцени зустрічі Фауста з алегоричними персонажами мораліте, і, навіть те, що більшість сцен візуалізується у доволі дивакуватому-потойбічному вигляді, все це було нічим іншим, як режисерським відтворенням атмосфери театрального простору кінця XVI ст., коли була написана й поставлена «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. А відзначене критиками «мікшування» трагічного пафосу вистави, її «буйна кумедність», «фарсовість» і насиченість спецефектами лише підтверджують думку Г.-Г. Гадамера, що кожен «твір мистецтва у кожний новий період — абсолютна сучасність, <...> якимось загадковим потрясінням й руйнацією для нас звичного» (Гадамер, 2001, с. 15).

Справжнім «вибухом, розщепленням всіх смислів» (Барт, 1996, сс.381-382) п'єси К. Марло стала режисерська інтерпретація Джеймі Ллойда (*Jamie Lloyd*). Тезу П. Паві, що «сценічна реальність не є актуалізованим референтом драматургічного тексту» (2006, с.469) без зайвих мудрувань і занурень у сферу семіології можна проілюструвати його виставою, яка стала агресивною атакою на класику. Сценічна інтерпретація «Фауста» Дж. Ллойда у Театрі герцога Йоркського (2016) — відверта деканонізація класики; режисер підходить до осмислення драматургічного тексту не як до завершеного, «закритого продукту», а як до відкритого простору можливостей задля творчого продукування.

Відразу після прем'єри вистава була визнана критикою як «галаслива, кривава, відверто сексуальна постановка» (*Kirwan, 2016*). Ллойд, так само, як і Метью Тейлор, використовуючи принцип історіопластичності, переносить дію у сучасний світ, світ жадібний до сенсацій, насолоди, одержимий владою і медіаславою, світ, в якому весь світ підмінений екраном ноутбука. Фауст у цій виставі перетворений на ілюзіоніста, котрий жадає слави в індустрії розваг, він відмовляється від кохання вірної жінки заради «знаменитої гарячої шлюхи» (секс і насильство у виставі Ллойда живуть своїм життям і заслуговують окремої розмови). «Анархічна» версія Ллойда народилася внаслідок співпраці з ірландським драматургом Колліном Тіваном (*Colin Teevan*), котрий дописав два

акти до трагедії К. Марло. За допомогою К. Тівана, Дж. Ллойд, буквально «розірвав Марло», але вульгарність і грубість режисерського рішення мали певну мету, а сенс інтерпретації полягав в окресленні особи Фауста як брутальної, інфантильної і обмеженої людини (*Kirwan, 2016*).

Використовуючи потенціал інтертекстуальності, Ллойд, з одного боку, прагне до виявлення задуму своєї інтерпретації через доповнення тексту К. Марло текстом К. Тівана, з іншого — робить зрозумілим застосування принципу історіопластичності, яка в такий спосіб набуває смислоутворюючого значення. Похмуро-комічні сцени Тівана «переносили глядача у суспільство, одержиме знаменитостями, жадібністю і миттєвими задоволеннями» (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*), відображало стиль життя певних кіл сучасного суспільства і «надавало свіжий погляд» на безсмертну ідею Фауста. У дописаних Тіваном сценах, внаслідок магічних трюків Мефістофеля, Фауст спілкується з такими публічними особами як Барак Обама, Авраам Лінкольн, Дональд Трамп, Папа Франциск, Мерлін Монро і Девід Кемерон, що тішило його убоге марнославство: президента Обаму він представляв Аврааму Лінкольну, у Девіда Кемерона й інших ділових осіб вимагав мільйони на благодичність, Донаду Трампу дзвонив Мартін Лютер, Мерлін Монро піддавалася сексуальним домаганням і т. п. (*Kirwan, 2016*). Але серед них лише одна сцена надала виставі справжньої глибини, сцена, де Папа Франциск спокійно, але переконливо доводив існування Бога і засуджував самообман інтелектуально примітивного Фауста-шоумена (*Kirwan, 2016*).

Дж. Ллойд не приховував свого бажання вразити глядачів, задля чого використовував свій «фірмовий» прийом — урізноманітнення дії візуальними ефектами, які, окрім іншого, полягали у «занадто великій кількості подій», дописаних Тіваном до тексту Марло (*Hitchings, 2016*), що стрімко змінювали одна одну. Але ефектне освітлення, сценографія, власне, зовнішня візуалізація простору, де розгортається історія Фауста, особливо у поєднанні з текстом К. Марло, викликали певні асоціації і справляли значно більш потужне враження,

аніж дописані Тіваном сцени, які оберталися навколо пантомимических відсилань до сучасності (*Felperin, 2016*).

«Безпрецедентний» успіх вистави (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*) рецензенти пояснювали запрошенням на роль Фауста Кіта Харрінгтона — зірки серіалу «Гра престолів». У «лихоманковій» постановці Ллойда підкачений Фауст у деяких сценах виходить лише в закривавлених жокейських шортах, з оголеним торсом і навіть подеколи демонстрував сідниці. Режисер «не соромився знаходити будь яку підставу, аби роздягнути Харрінгтона...» (*Hitchings, 2016*). Фауст-Харрінгтон був спритним, енергійним, пристрасним, хоча подеколи складалося враження, що він не завжди розуміє вірші елизаветинської епохи. Натомість, це компенсувалося грацією та сценічною харизмою актора, що для такого епатажного видовища мало велике значення (*Hitchings, 2016*).

Починалася вистава з нарочито банальної сцени — квартира-студія з ліжком, диваном і міні-кухнею, де сидів Фауст «приклеєний» до телевізора, пускаючи слину (*Kirwan, 2016*). Він мав вигляд скудоумної людини, нудьгуючого молодика, котрий задарма витрачає сили; він ліниво гортає книги, аж доки не «заходить» у Інтернет. І тут нечиста сила починає вторгатися у його простір — хтось з них оголений, інші — у спідній білизні, вони виглядали з-за дверних отворів, проглядалися через стіни, жадібно спостерігаючи за Фаустом. Згодом вся ця нечисть починала стрімко заповнювати кімнату, наближаючись до Фауста. Їхні голоси посилювалися, всі вони, — хто маніакально, а хто монотонно, — благали Фауста зайнятися чорною магією (*Kirwan, 2016*). Звісно, душа Фауста була продана і угода укладена. Це фатальне рішення «затягнуло його у п'яний світ знаменитостей; він став всесвітньо відомим фокусником, міжнародним серцеїдом; він тепер обертався у колі багатих, знаменитих і могутніх. Але чого коштуватиме його ненаситна жага багатства і слави?» (*Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016*). Незріла свідомість Фауста підкреслювалася вже у перших сценах — попри те, що Мефістофель був готовий «виміняти» його душу на будь які,

найнеймовірніші бажання, йому не вистачало розуму попросити нічого іншого, як слави й популярності у шоу фокусників та здатність використовувати магію у проведенні трюків. Ідея стати знаменитим — це все, до чого можна прагнути, єдина найбажаніша мрія. Жадання популярності будь якою ціною, за яким неодмінно приховані порожнеча, самотність і ілюзія влади, у виставі Дж. Ллойда, завдяки присутності культової знаменитості (К. Харрінгтон), по суті виправдовувала надмірність брудних, з огляду на моральність, сцен (*Kirwan, 2016*). І якщо на початку першої сцени Фауст — «ботанік у толстовці, приклеєний до свого комп'ютера» (*Hitchings, 2016*), то після укладання зловісного договору з Мефістофелем, він перетворився у мега зірку, що весь час чепуриться. І далі вже почнеться історія Фауста-ілюзіоніста, ідола рок-культури, який дозволить собі маніакальну поведінку, аби засліпити натовп Лас-Вегасців (*Hitchings, 2016*).

Невипадково, після здобуття Фаустом-фокусником популярності, Мефістофель стає його помічником, точніше помічницею, оскільки Мефістофеля грає жінка. Це була не спокуслива секс-бомба, а звичайна жінка середніх років; їй було притаманні і диявольська лестивість, і ревності, а й співчуття, а подеколи й шалапутство, особливо у сцені, коли вона сама забувньо виконувала у карооке класичний шлягер пісні Кайлі Міноуг «*Better the Devil You Know*» (*Felperin, 2016*).

Протягом всієї вистави глядача «пригощали великою кількістю крові і слини, сексу, жахливим насильством, наготою, брудною білизною тощо» (*Hitchings, 2016*). Раптом, після демонстрації всіляких збочень, шпурляння фекаліями, метушні ангелів-трансвеститів, галасу духів у брудних панталонах, які весь час викручували свої тіла, наступав спокійний і зворушливий фінал. Фауст обіймав Мефістофеля, який згодом вислизав з під його рук, і Фаусту, доки згасали театральні софіти, не залишалось нічого іншого, як обернутися по колу, обіймаючи порожнє повітря. Ймовірно, навічно (*Kirwan, 2016*).

«Гучна, кривава, сексуально-відверта» вистава Джеймі Ллойда (*Kirwan Peter, 2016*) мала дію шокової терапії для освіченої публіки і зухвало епатажу

для молоді. Рецензія Генрі Хітчінгса на режисерську версію Ллойда так і називається «Секс, кров і рок-н-рол» (*Hitchings*, 2016). Натомість, не поодинокую була і думка, що вистава Ллойда стала «ковтком свіжого повітря» у атмосфері консервативних, пихатих і лінивих вистав театрального Лондону (*Kirwan*, 2016).

Реалізацією гендерної політики у театрі стала лондонська вистава 2018 року у театрі Сема Уонамейкера, в якій головних героїв грали жінки: чорношкіра актриса у ролі чорнокнижника Фауста, а біла ірландка — спритного Мефістофеля. Феміністське прочитання історії доктора Фаустаявище непоодинокі в сценічній практиці сучасного європейського театру; існує сценічна версія, де Йоганн Фауст замінений Іоаною Фауст. Режисер вистави Полін Рендалл (*Pauline Randall*) на питання журналістки, «Чому Ви запросили на ролі доктора Фауста і Мефістофеля актрис-жінок?», відповіла, що питання «чому» має «доволі лякаючий інституціональний» характер, «особливо, коли йдеться про звернення до класики». Аби спростувати його некоректність з позиції гендерної рівності, режисер проголосила, що «ми вирішили відповісти на це більш продуктивним викликом» (*Halliburton*, 2018) — своєю постановкою.

Після вистави критикою було відзначено вдалу доречність ідеї П. Рендалл «... зобразити пошуки заборонених знань жінкою», оскільки, навіть у сучасному соціумі «існує глибоко вкорінена традиція, як соціальна, так і міфологічна, — засудження жінок: зокрема Єви з її яблуком спокуси, чи Пандори, яка відкрила скриньку людських гріхів і пороків, чи «жінок, спалених на вогнищі» (*Halliburton*, 2018) за чаклунство тощо.

Запрошення на чоловічі ролі актрис-жінок мало не лише історичне підґрунтя, але й надавало «шокуючої свіжості» тексту К. Марло. Наприклад, слова Фауста (актриса Джослін Джі Есьен) після ознайомлення з трактатом Арістотеля «Аналітика» передають її враження такими словами: «ти мене згвалтував». Наразі, ця фраза ніяким чином не «прив'язує Арістотеля до руху MeToo», який виник в Америці у 2017 році як протест проти сексуального

насильства, особливо молодих і вразливих темношкірих жінок, але це «посиллює тремтіння від потенційних небезпек знань» (Halliburton, 2018). Подібні асоціації викликає і сцена «перетворення Фаустом лицаря при дворі Карла V в міфологічного персонажа Актеона, що наполегливо нагадує» про те, що саме «Діана перетворила Актеона в оленя за його заборонене відкриття» (Halliburton, 2018).

У виборі тональності вистави П. Рендел зробила ставку на гумор і, передавши настрій свого режисерського рішення учасниками вистави, «розкріпачила акторський склад і розкрила кумедне, що містилося у піднесеній класиці Марло» (Gillinson, 2018). На думку критики, власне, виконавиці головних ролей і передавали, виявлену режисером, «радість у похмурій класичній п'єсі Марло» (Gillinson, 2018). Обидві актриси зуміли передати комічну легкість тону п'єси, яка піднімала емоційний настрій спектаклю й запалювала публіку. Ця історія про вічне прокляття в їхньому виконанні булавкрай забавною» (Gillinson, 2018).

Вібрації «комічної хімії» (Gillinson, 2018), що випромінювали актриси, гоноровий вигляд оркестрантів, які бадьоро і з задоволенням виконували «комедійні епізоди», лаконічність, але яскрава барвистість старовинних костюмів вступали у протиріччя з «пекельною» (Halliburton, 2018) проблематикою п'єси Марло. Енергійні веселощі у перших сценах вистави починала вводити глядачів в оману. Однак, будь-які сумніви розсіювалися з появою «сардонічного, незворушного, як сфінкс, Мефістофеля». Це був «фантастичний театральний переворот»: щойно Фауст укладає угоду з дияволом, все раптом стає страшним. Мефістофель, з палаючими очима, стрімко бігає сценою з вогняним волосся у червоному пальто, що розвивається. Обидва герої/героїні починають створювати хаос. Вони «хапають» коштовності з повітря, «дурять» Папу римського і дразнять публіку. Спалахують феєрверки, «Фаусту відірвано ногу, а по театру розноситься хрипле кудахтання Мефістофеля» (Halliburton, 2018). По мірі того, як земний час Фауста скорочується, шоу темніє; «ніхто не бачить приходу фінального розрахунку,

про який здається всі забули». І коли Фауст вперше бачить пекло — гучний регіт перехоплює його горло, і темрява, нарешті, накриває всіх (Gillinson, 2018).

Серед інших нестандартних режисерських ідей, П. Рендалл привнесла у свою інтерпретацію широкий спектр асоціативних моментів, що актуалізували моралісний аспект деяких сучасних проблем. Найбільш «візуально яскравою» (Halliburton, 2018) серед них стала «сумнозвісна» сцена «параду семи смертних гріхів». Використавши потенціал інтертекстуальності і супергібридності, аби передати «через зорові образи вербальну багатозначність» (Шаповал, 2009, с. 80) і концептуальний зміст свого задуму, режисер «переосмислює» цю алегоричну сцену К. Марло, використовуючи досвід афробразильської церемонії Кандомбле.

Основою цієї магичної церемонії є ритуальний танець, який уявляє собою численні обертання по колу з повторюванням одних і тих самих рухів, аж доки танцюючий не впадає у транс, що позначатиме «вселення» у нього одного з богів.

П. Рендалл була не першою, хто використав ритуал Кандомбле як смислоутворюючий елемент у своїй мистецькій практиці. Кандомбле згадується у п'єсі Діаша Гомеша, романах Умберто Еко, Жоржі Амаду, Енн Райс та ін. У виставі П. Рендалл ця сцена «лякала своїми моторошними костюмами і лютими танцями» (Gillinson, 2018). «Яскраво розфарбована» режисером сцена семи смертних гріхів знайомила глядачів з яскравою культурою, «яка радісно контрастувала з британською традицією представляти злих духів в монохромному кольорі» (Halliburton, 2018). І ставало зрозумілим, «що це не просто гендерна перебудова, але і яскравий інтернаціоналізм, який заново відкриває цей текст (К. Марло — М. Г.), і чим глибше ми занурюємося у нього, тим ясніше ми бачимо, наскільки глибокою є позірна легковажність» (Halliburton, 2018) у розумінні того, навіщо К. Марло ввів сцену у стилі середньовічного мораліте до драматургічного тексту своєї філософсько-психологічної трагедії.

У своєму огляді Р. Халлібертон доволі точно відзначила, що хоча «легкість тону» режисерської версії П. Рендалл «надала тексту новий резонанс», розкривши зміст Фауста К. Марло «як текст радості і безмежного потенціалу», але, зачаровуючи «оманливою легкістю» дії, змусила глядачів, разом з героями, зазирнути до «пекельної скриньки насолод» (*Halliburton, 2018*).

Отже, сценічна версія «Доктора Фауста» П. Рендалл, попри загальну «легкість її тону», яскраво «підсвітила» дуже серйозні речі: безвідповідальність людини, навіть перед собою, соціальні «перекоси» у людських стосунках, легковажність у ставленні до важливих моральних і міжнаціональних проблем, і, врешті решт, нагадала про сенс людського життя.

Свою інтерпретацію «Доктора Фауста» за п'єсою К. Марло, прем'єра якої відбулася у 2016 році на сцені Театру «Либідь» у Стратфорді-на-Ейвоні, запропонувала шведська режисер Марія Абер.

Вибудовуючи концепцію вистави, М. Аберг не стільки «переймалася науковим підтекстом п'єси» щодо «розширення межі знань», скільки намаганням втілити «ідею Достоевського стосовно подвійності» людської свідомості (*Billington, 2016*). При цьому режисер, так само як і письменник, проблему «двійника» розкривала швидше в етичному аспекті, аніж психологічному, занурюючись у тему пошуку людиною «власного місця», «онтологічної стійкості» індивідууму» (*Billington, 2016*). Увесь розвиток сценічної дії був орієнтований на те, щоб продемонструвати, що учений Фауст і посланець темряви Мефістофель — «два аспекти однієї особистості». Такий режисерський хід дозволив М. Аберг відкрити для глядача, як «щиро розривався Марло між інстинктивною симпатією до допитливого духу Відродження Фауста і усвідомленням небезпеки того, до чого це може призвести» (*Billington, 2016*). У «Трагічній історії доктора Фауста» К. Марло ця моральна дилема імпліцитно присутня, але до М. Аберг не ставала основним смисловим акцентом сценічного тлумачення.



Головні герої — Фауст і Мефістофель — зовнішньо схожі один на одного і за статурою, і зачіскою, і костюмами, що підкреслювало мотив двійників і виявляло ідею тісного зв'язку між героями, «адже Мефістофель не існував би без Фауста, а Фауст без нього» (*Wiegand, 2016*). У розробці концепції вистави М. Аберг доволі вільно поставилася до текстів К. Марло («А текст» вийшов друком у 1604, «Б текст» — у 1616 році), пояснюючи це «сумнівністю походження обох текстів», що надало їй, як автору вистави, «певну свободу». В одному з інтерв'ю вона пояснила підхід до створення своєї версії тим, що поєднала обидва тексти К. Марло, «істотно їх скоротивши»; «вирізала з них комедійні сцени» і вибрала з кожного потрібні фрагменти аби «зосередитись на тому, щоб зробити їх як можна більш похмурими» (*Wiegand, 2016*). Крім того, режисер пояснила і принцип відбору «фрагментів» з обох текстів К. Марло: для «історії, яку я хотіла розповісти, ті сцени, в яких немає Фауста, мене не зацікавили, а я хотіла переконатися, що він присутній в кожній сцені». Таким чином, М. Аберг вдалося «збалансувати похмурі переживання» з "складними" комічними епізодами» (*Wiegand, 2016*).

Її вистава, за відгуками критики, насправді, була «похмурою і серйозною», попри те, що М. Аберг зберегла сцену з персонажами мораліте з п'єси К. Марло, яка у більшості випадках вирішувалася режисерами у гротесково-комедійному стилі. У виставі шведської режисерки «сцена семи смертних гріхів» асоціювалася з розгулом неконтрольованих нищих проявів розпущених молодчиків у панк-кабаре і стала апофеозом шабашу людських потаємних вад. Зазначивши, що сім персонажів середньовічного мораліте у п'єсі К. Марло «з'являються без будь якої реальної драматургічної необхідності, а просто для розваги», режисер змінила «структуру тексту» (*Wiegand, 2016*), аби бути впевненою, що всі сім гріхів з'являються задля того, щоб переконати Фауста у прийнятті правильного рішення. У виставі М. Аберг це не було презентацією якостей кожного гріха, як у Марло. В її виставі кожен з семи смертних гріхів мав спокушати Фауста тим, чого він насправді бажав.

Саме тому режисер зробила цих персонажів «спокусливими і захоплюючими — в деякому сенсі приголомшливими» для Фауста» (*Wiegand, 2016*).

Змінивши «структуру тексту» і, обравши розважальний стиль кабаре для постановки цього епізоду, М. Аберг надала йому концептуальне смислоутворююче значення для втілення свого загального задуму. В одному з інтерв'ю вона зазначила, що «це має бути щось веселе, небезпечне і спокусливе, але при цьому не облизле» (*Wiegand, 2016*). Саме тому, розуміючи конструктивне й емоційне значення музики для даного епізоду, до співпраці вона запросила одного з найвідоміших британських композиторів — Орландо Гофа (*Orlando Gough*), з яким проводила тривалі обговорення щодо визначення стилю музики, врешті зупинившись на феєричній, сексуальній манері виконання американського співака і композитора Томі Уейтса (*Thomas Alan Waits*). М. Аберг навіть відвідала кабаре «в качиному стилі» (*Wiegand, 2016*). («качиний» танець — канкан — візитівка всіх кабаре), аби «вхопити» й відтворити у своїй виставі його атмосферу. «Винахідливість трактування» цієї сцени зробила насправді схожою її на панк-кабаре, де диявольські викручуючись у танці «учені з Вітгенберга <...> у темних капелюхах», нагадували вуличних молодчиків з культового фільму «Заводний апельсин» (*Billington, 2016*) Стенлі Кубрика. Після прем'єри один з рецензентів підкреслив, що «музика Орландо Гофа посилювала таке відчуття, що ми спостерігаємо похмурий ритуал, в ході якого людина протистоїть своїм демонам» (*Billington, 2016*).

Стиль панк-кабаре в режисерському тлумаченні сцени семи смертних гріхів виступав контрастом загальному стилеві спектаклю, але стилістична гетерогенність привнесла поліфонічність у проведення головної теми. І попри те, що сцена з мораліте виокремлювалася як «різнорідний» по відношенню до загального стилю вистави «елемент», в гетерогенній модифікації М. Аберг, за своїм смисловим значенням, вона була рівнозначною «серйозним» сценам.

Окрім прийомів інтертекстуальності, гібридності, гетерогенності, М. Аберг використала у своїй виставі і стратегію інтерактивності, яка

полягала не лише у тому, що вона надала новий ракурс у тлумаченні п'єси, а й у нестандартному підході до вибору акторів на ролі Фауста і Мефістофеля. Не лише глядачі, а й виконавці головних ролей до початку вистави не мали гадки, хто сьогодні гратиме Фауста, а хто Мефістофеля і, аби про це дізнатися, безпосередньо перед кожним спектаклем актори запалювали сірники. «Фауста зображував актор, у якого першим загасав сірник. Це був захоплюючий момент, який посилював відчуття ритуалу і призову в п'єсі» (Wiegand, 2016), щоразу привносячи у сценічну дію додаткову енергетичну силу, а подеколи й доречну для режисерської інтерпретації «Фауста» М. Аберг «тонку нервову істеричність» (Billington, 2016).

М. Аберг у своїй режисерській інтерпретації «Трагічної історії доктора Фауста» К. Марло прагнула стривожити глядача і скерувати його до розуміння того, що не трансцендентні сили зла втручаються у наше життя й розбещують нас, а, власне, наша моральна недбалість, «бажання більшого» і неконтрольованість бажань, згідно притчі індіанців племені черокі, зрощують у нашій свідомості «чорного вовка», тобто наше темне Я, і таким чином відкривають шлях до пекла.

**Висновки.** Розглянуто лише малу децицію сценічних інтерпретацій п'єси К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста», але відмова сучасної режисури Великої Британії від наміру методичного втілення як експліцитних, так і імпліцитних смислів драматургічного тексту, вочевидь, стала провідною тенденцією в прочитанні класичної драматургії на сцені ХХІ століття. «Англійська модель» сценічного тлумачення класики продемонструвала, що інтерпретуючи драматургічний твір, автор вистави сьогодні уникає створення на сцені образу статичної реальності, а прагне передати образ рухливих взаємозв'язків, взаємовідносин і спробувати виявити дисгармонійні аспекти сучасної дійсності, яка постійно змінюється. Обґрунтований у філософсько-естетичній думці ХХ століття «плюралізм інтерпретації», який «відкриває твір» для множинних варіантів його прочитання, так би мовити, легалізував режисерські пошуки у напрямку реалізації власного уявлення про місцелюдини

у сучасному світі, її сутність, призначення, сподівання й розчарування. У ХХІ столітті зусилля, витрачені на з'ясування «істинності» та «правильності» передачі режисером концептуального змісту драми, стають марними, оскільки автором трансльованого зі сцени концептуального змісту став режисер — автор вистави. У підсумку варто відзначити і те, що «англійська модель» сценічної інтерпретації віддзеркалює загальний рух європейської режисури, який орієнтований на застосування нових засобів сценічної виразності і, на перший погляд, довільно ускладненої їх комбінаторики з метою відтворення сценічного виміру власної реальності. Відтак, — у театрі ХХІ століття не лише професіоналізм, а у першу чергу, особистість митця — глибина й оригінальність мислення, вміння відчувати виклики сучасності і знаходити відповідну сценічну форму їхнього відтворення, стають важливими, як ніколи.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Александровский, Л., 2019. Доктор Фауст, [online]. Режим доступа: <<https://blog.i.ua/user/8741136/2303331>> [дата обращения: 23.11.2023].
2. Барт, Р., 1996. Від слова до тексту. У кн.: М. Зубрицька, ред. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, сс.378–384.
3. Володина, Э., 2012. "Фауст" Сокурова в кинопрокате Германии, [online]. Режим доступа: <<https://www.dw.com/ru/фауст-в-германии-немцы-причислили-сокурова-к-классикам/a-15680010>> [дата обращения: 03.11.2023].
4. Гадамер, Г.-Г., 2001. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*. Переклад з німецької. Київ: Юніверс.
5. Захаров, Н. В., 2020. «Доктор Фауст» К. Марло на театральній сцені ХХІ века. *ЗНАНИЕ. ПОНИМАНИЕ. УМЕНИЕ*, 1, сс.203–225.
6. Нич, Р., 2007. *Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство*. Переклад з польської. Львів: Літопис.
7. Оніщенко, О., 2021. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого*, 29, сс.60–66.
8. Паві, П., 2006. *Словник театру*. Переклад з французької. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені І. Франка.
9. Шаповал, М., 2009. *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*: монографія. Київ: Автограф.
10. Billington, M., 2016. Doctor Faustus review – devilish ritual and punk cabaret at the RSC. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/doctor-faustus-review-rsc-swan-stratford-oliver-ryan-sandy-grierson-maria-aberg>> [accessed: 20 December 2023].
11. *Dr. Faustus* by Christopher Marlowe. *Oxford Theatre Guild*, 2013, [online]. Available at: <[https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF\\_2013/about\\_df.html](https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF_2013/about_df.html)> [accessed: 21 December 2023].
12. Eco, U., 1998. *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

13. Felperin, L., 2016. Doctor Faustus': Theatrer Review. *The Hollywood Reporter*, [online]. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/kit-harington-doctor-faustus-theater-887400>> [accessed: 15 December 2023].
14. Gillinson, M., 2018. Doctor Faustus review – devilishly smart show is a hell of a lot of fun. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/10/doctor-faustus-review-sam-wanamaker-playhouse-london>> [accessed: 14 December 2023].
15. Halliburton, R., 2018. Doctor Faustus, Sam Wanamaker Theatre review - female Faustus reaps rich rewards. *The Arts Desk*, [online]. Available at: <<https://www.theartsdesk.com/theatre/doctor-faustus-sam-wanamaker-theatre-review-female-faustus-reaps-rich-rewards>> [accessed: 14 December 2023].
16. Hitchings, H., 2016. Doctor Faustus, theatre review: Kit Harington, sex, blood and rock'n'roll. *The standard*, [online]. Available at: <<https://www.standard.co.uk/culture/theatre/doctor-faustus-theatre-review-kit-harington-sex-blood-and-rock-n-roll-a3233866.html>> [accessed: 11 December 2023].
17. Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016. *My Theatre Mates*, [online]. Available at: <<https://mytheatremates.com/news-jenna-russell-plays-mephistopheles-in-doctor-faustus-three-weeks-added/>> [accessed: 13 December 2023].
18. Kirwan, P., 2016. Doctor Faustus. The Duke of York's Theatre, [online]. Available at: <<https://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2016/05/28/doctor-faustus-the-jamie-lloyd-company-the-duke-of-yorks-theatre/>> [accessed: 14 December 2023].
19. Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/doctor-faustus-shakespeares-globe-2011>> [accessed: 05 December 2023].
20. Shenton, M., 2020. Review - Faustus: That Damned Woman at the Lyric Hammersmith. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-faustus-that-damned-woman-at-the-lyric-hammersmith>> [accessed: 02 December 2023].
21. Spencer, Ch., 2011. Doctor Faustus, Shakespeare's Globe, review, [online]. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8597343/Doctor-Faustus-Shakespeares-Globe-review.html>> [accessed: 14 December 2023].
22. Wiegand, Ch., 2016. Your own personal demon: Maria Aberg on her Doctor Faustus double act. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/maria-aberg-rsc-stratford-doctor-faustus-sandy-grierson-oliver-ryan-christopher-marlowe>> [accessed: 05 December 2023].

### References

1. Aleksandrovskii, L., 2019. Doctor Faustus, [online]. Available at: <<https://blog.i.ua/user/8741136/2303331>> [23 November 2023].
2. Bart, R., 1996. Vid slova do tekstu. In: M. Zubrytska, ed. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia* [Word. Sign. Discourse. An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv: Litopys, pp.378–384.
3. Volodina, E., 2012. "Faust" by Sokurov in German cinemas, [online]. Available at: <<https://www.dw.com/ru/фауст-в-германии-немцы-причислили-сокурова-к-классикам/a-15680010>> [03 November 2023].
4. Hadamer, H.-H., 2001. *Hermenevtyka i poetyka. Vybrani tvory* [Hermeneutics and poetics. Selected works]. Translated from German. Kyiv: Yunivers.
5. Zakharov, N. V., 2020. "Doktor Faust" K. Marlo na teatral'noi stsene XXI veka ["Doctor Faustus" by C. Marlowe on the theater stage of the 21st century]. *ZNANIE. PONIMANIE. UMENIE*, 1, pp.203–225.
6. Nych, R., 2007. *Svit tekstu: poststrukturalizm i literaturoznavstvo* [The world of the text: poststructuralism and literary studies]. Translated from Polish. Lviv: Litopys.

7. Onishchenko, O., 2021. Vid "post" do "meta" modernizmu: protses kulturotvorchykh poshukiv [From the "post" to the "goal" of modernism: the process of cultural research]. *Naukovyi visnyk KNUTKT imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 29, pp.60–66.
8. Pavi, P., 2006. *Slovnnyk teatru [Theater dictionary]*. Translated from French. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni I. Franka.
9. Shapoval, M., 2009. *Intertekst u svitli rampy: mizhtekstovi ta mizhsub'iektni reliatsii ukrainskoi dramy: monohrafiia [Intertext in the light of the ramp: intertextual and intersubjective relations of the Ukrainian drama: a monograph]*. Kyiv: Avtohaf.
10. Billington, M., 2016. Doctor Faustus review – devilish ritual and punk cabaret at the RSC. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/doctor-faustus-review-rsc-swan-stratford-oliver-ryan-sandy-grierson-maria-aberg>> [accessed: 20 December 2023].
11. Dr. Faustus by Christopher Marlowe. *Oxford Theatre Guild*, 2013, [online]. Available at: <[https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF\\_2013/about\\_df.html](https://www.oxfordtheatreguild.com/pages/productions/DF_2013/about_df.html)> [accessed: 21 December 2023].
12. Eco, U., 1998. *The Open Work*. Translated by A. Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
13. Felperin, L., 2016. Doctor Faustus': Theatrer Review. *The Hollywood Reporter*, [online]. Available at: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/kit-harington-doctor-faustus-theater-887400>> [accessed: 15 December 2023].
14. Gillinson, M., 2018. Doctor Faustus review – devilishly smart show is a hell of a lot of fun. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/10/doctor-faustus-review-sam-wanamaker-playhouse-london>> [accessed: 14 December 2023].
15. Halliburton, R., 2018. Doctor Faustus, Sam Wanamaker Theatre review - female Faustus reaps rich rewards. *The Arts Desk*, [online]. Available at: <<https://www.theartsdesk.com/theatre/doctor-faustus-sam-wanamaker-theatre-review-female-faustus-reaps-rich-rewards>> [accessed: 14 December 2023].
16. Hitchings, H., 2016. Doctor Faustus, theatre review: Kit Harington, sex, blood and rock'n'roll. *The standard*, [online]. Available at: <<https://www.standard.co.uk/culture/theatre/doctor-faustus-theatre-review-kit-harington-sex-blood-and-rock-n-roll-a3233866.html>> [accessed: 11 December 2023].
17. Jenna Russell plays Mephistopheles in Doctor Faustus, three weeks added, 2016. *My Theatre Mates*, [online]. Available at: <<https://mytheatremates.com/news-jenna-russell-plays-mephistopheles-in-doctor-faustus-three-weeks-added/>> [accessed: 13 December 2023].
18. Kirwan, P., 2016. Doctor Faustus. The Duke of York's Theatre, [online]. Available at: <<https://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2016/05/28/doctor-faustus-the-jamie-lloyd-company-the-duke-of-yorks-theatre/>> [accessed: 14 December 2023].
19. Review of Doctor Faustus at the Shakespeare Globe Theatre London in 2011, 2016. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/doctor-faustus-shakespeares-globe-2011>> [accessed: 05 December 2023].
20. Shenton, M., 2020. Review - Faustus: That Damned Woman at the Lyric Hammersmith. *London Theatre*, [online]. Available at: <<https://www.londontheatre.co.uk/reviews/review-faustus-that-damned-woman-at-the-lyric-hammersmith>> [accessed: 02 December 2023].
21. Spencer, Ch., 2011. Doctor Faustus, Shakespeare's Globe, review, [online]. Available at: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/8597343/Doctor-Faustus-Shakespeares-Globe-review.html>> [accessed: 14 December 2023].
22. Wiegand, Ch., 2016. Your own personal demon: Maria Aberg on her Doctor Faustus double act. *The Guardian*, [online]. Available at: <<https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/12/maria-aberg-rsc-stratford-doctor-faustus-sandy-grierson-oliver-ryan-christopher-marlowe>> [accessed: 05 December 2023].

**HALYNA MYLENKA**

ORCID iD: 0000-0003-1359-535X

Doctor of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Theater Studies

at I. K. Karpenko-Kary Kyiv National Theater University of

Cinema and Television

(Kyiv, Ukraine)

milgal@ukr.net

## THE STORY OF DOCTOR FAUST

### ON THE STAGE OF THE EUROPEAN THEATER OF THE 21st CENTURY:

#### PROSPECTS OF WIDE INTERPRETATION (ENGLISH MODEL)

*The author examines the interpretive prospects of Christopher Marlowe's play "The Tragic Story of Dr. Faust", presented in the stage versions of modern directing in Great Britain. Having analyzed the most extraordinary directorial models, both from the point of view of the interpretation of the dramatic text and the use of means of scenic expressiveness, the author revealed the tendency of modern English directing to abandon the presumptions of the stage embodiment of classical drama as an illustration of the author's text and reproduction of meanings in the play. Having analyzed the director's readings of Christopher Marlowe's Dr. Faust, the author established that the theater of the 21st century boldly opens up an unlimited space for the interpretation of classical drama - from unexpected allusive coding to the construction of a "new meaning" generated by the artist's consciousness. It has been proven that the opening of such an unlimited space for the interpretation of classical drama at the end of the 20th century could not even have been predicted. By turning to the theoretical considerations of Hans-Georg Gadamer, Roland Barthes, and Umberto Eco to understand the complicated content-semantic variants of the director's interpretation, which provided the justification for the "open" for numerous variants of the interpretation of the dramatic text, a justified opportunity arose to confirm the effectiveness of the methodology of the works of the mentioned philosophers, as well as research modern Ukrainian scientists Olena Onishchenko and Maryana Shapoval. It is thanks to this methodology that directorial interpretations were made in the theater of Great Britain of the 21st century, and these stage experiments are described in the context of the general movement of their philosophical and aesthetic ideas.*

**Keywords:** stage art, interpretation, director's interpretation, Christopher Marlowe's tragedy "Faust", dramaturgy, theater of Great Britain of the 21st century.

*Стаття надійшла до редакції 20.12.2023 р.*

УДК 780.614.13:78.071.2Мандзюк:17.021.2(477)(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966

**ЮЛІЯ МЕЛІХОВА**

ORCID iD: 0000-0002-5327-8597

кандидатка юридичних наук, народна артистка України,  
старша викладачка кафедри культурології  
Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого,  
(м. Харків, Україна)  
melikhova888@gmail.com

**ЛЮБОВ МАНДЗЮК:**

## **ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ БАНДУРИСТКИ В ОНТОФЕНОМЕНОЛОГІЧНИХ КОНТУРАХ**

Розглянуто особливості онтологічної й феноменологічної сутності творчої особистості Любові Мандзюк — знакової постаті в академічному бандурному виконавстві та сучасному українському мистецтвознавстві. Визначено, що саме портретування уможливорює продукування цілісного образу особистості шляхом віддзеркалення інтенціональної природи її свідомості, унікальності буття в творчості, стратегії самоздійснення, світоглядних настанов, культури мислення, почуттів та поведінки. Здійснено спробу (на основі рефлексивних розвідок міждисциплінарного дискурсу, а саме гуссерлівського і сартрівського методів) створити творчий портрет Любові Мандзюк в онтофеноменологічних контурах. Обґрунтовано багатоаспектну семантичність творчого портрету мисткині у психологічному вимірі (телеомніть як актуалізація особистісного потенціалу, спрямування його на самоздійснення через контекстуальність, панорамність мислення, інтенціональність і творчу адаптацію), культурологічному (реалізація творчого потенціалу особистості в просторі української національної культури, де митець репродукує й інтерпретує самотність соціокультурного, ціннісно-змістовного та соціально-виховного досвіду в контексті відомої тріади «мистецтво-особистість-суспільство»); філософському (буття й спів-буття творчої особистості як суб'єкта унікальної діяльності в структурі цілісної світоглядної системи та його здатність до усвідомленого вибору). Виявлено вплив контекстуальності, відкритості та панорамного мислення на викладацьку, дослідницьку і організаційно-просвітницьку діяльність Любові Мандзюк. Доведено, що самоактуалізація та реалізація особистісного потенціалу, спрямованість соціально-психологічних настанов діяльності на гармонійне світовідчуття і самосприйняття, красу і досконалість, любов і добро — визначає рівень духовності особистості як екзистенційного втілення в культурі її мислення, почуттів та поведінки альтруїстичних ціннісних орієнтацій та настанов. Простежено специфіку, закономірності функціонування і передумови виникнення усвідомленого формування особистісного сенсожиттєвого простору Любові Мандзюк як основи її повноцінного самоздійснення.

**Ключові слова:** особистість, творчий портрет, буття в творчості, бандурне виконавство, контекстуальність, самоздійснення.

**Постановка проблеми...** Складність дослідження портретного образу творчої особистості криється в подоланні постійної дихотомії об'єктивного й



суб'єктивного, прагненні до цілісності через експресивність філософсько-колористичних пошуків. Це очевидно, адже саме особистість, її унікальне буття, взаємодія індивідуального та загальнолюдського є епіцентром сучасної філософської проблематики (Ж.-П. Сартр, 2001; Т. Адорно, 2002; М. Гайдеггер, 2003 та ін.) загалом і своєрідним теоретичним пролегоменом музикознавства зокрема (Самойленко, 2021). Тож уміло написаний творчий портрет — передусім удалий філософський, культурологічний, психологічний та мистецтвознавчий аналіз багатовимірного буття особистості в мистецтві.

Проте, в сучасному мистецтвознавчому дискурсі не завжди простежується чітке розмежування між творчим портретом і біографією. Як правило, творчим портретом або «штрихами» до нього називають біографічні нариси з нагоди ювілею, в яких відчувається домінування хронологічного методу, що не сприяє вдалому портретуванню, адже невідворотний тиск фактажу заважає досліднику (умовному портретисту), зазирнути за мереживну вуаль хронологічних тенет і відчутти дійсне буття особистості, прозирнувши в сутнісні глибини її свідомості. Утім, ще з часів Е. Гуссерля, німецького філософа, засновника феноменології, відомо, що саме через чуттєве споглядання буття феномена як об'єкта, розкриваються справжні модуси його існування (2021). У такій інтерпретації особистість постає не тільки суб'єктом культури, а й об'єктом наукового пізнання (Асталош, Микуланинець, 2021).

Водночас портретування не завжди потребує детального зображення (риси до риси) особливостей виконавської чи викладацької манери творчої особистості, її здобутків тощо, проте повсякчас вимагає глибинного пізнання, ґрунтовного вивчення тих унікальних природних сенсоутворюючих інтенцій (риси за рису), які саме й уможливають реалізацію покликання, особистісну трансформацію та врешті «... виводять постать митця з кінечності буття» (Асталош, Микуланинець, 2021, с. 112). Таке дослідження інтенціональності творчої особистості як іманентної спрямованості на світ, охоплює весь феноменологічний спектр (цінності, потреби, інтереси, переконання, ідеї, почуття, волю тощо) та розгортається у онтологічному аспекті експлікації

основних буттєвих характеристик, які формують і визначають сутність особистісної реальності. Тому видається, що створення творчого портрету Любові Мандзюк в онтофеноменологічних контурах певною мірою продовжить феноменологічну традицію та збагатить онтологічний досвід сучасного українського музикознавства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Слід визнати, що і дослідницька рефлексія, і проблематика суджень, і прихильність уже усталеній традиції визначати постать Любові Мандзюк у бандурному мистецтві як багатогранну та універсальну, свідчить про наявність справді системного висвітлення її діяльності в наукових розвідках О. Ю. Бобечко (2023), І. М. Лісняк (2019), С. М. Ніколенко (2021), Т. О. Слюсаренко (2015) та інших.

Зокрема О. Ю. Бобечко (2023) зосереджується на осмисленні музикознавчого доробку та наукових здобутків Любові Мандзюк за різними напрямками: дослідження становлення та розвиток бандурного мистецтва в історико-музикознавчому контексті; вивчення сучасних особливостей його функціонування та науково-методичних аспектів. І. М. Лісняк (2019) наголошує на видатній ролі Любові Мандзюк у процесі академізації бандурного мистецтва та її плідних методичних напрацюваннях: технології шліфування технічно складних частин, музичного синтаксису, використання алегорій як прийому для досягнення легкості й філігранності виконання. Викладацька, виконавська та організаторсько-просвітницька діяльність Любові Мандзюк стають предметом дослідницької уваги Т. О. Слюсаренко (2015).

Проте, оскільки українське музикознавство відкрите до нових форм багатоаспектного осмислення феномену творчої особистості на основі міждисциплінарних та трансдисциплінарних підходів, актуальним видається саме пошук можливих сміливих інтерпретацій у парадигмі безумовної суб'єктивності, адже буття особистості неможливо описати чи виміряти, але можна осягнути за допомогою інтуїтивно емоційної рефлексії, яка здійснюється через аналіз її внутрішнього світу.

**Мета статті** — створення творчого портрету Любові Мандзюк у онтофеноменологічних контурах, що зумовлює низку **завдань**:

1) проаналізувати джерела філософської, психологічної культурологічної, мистецтвознавчої думки, які ґрунтуються на онтологічному підході до феномена, його суб'єктності й суб'єктивності та феноменологічному методі у визначенні сутнісних елементів мотивації особистості — від потреб і цінностей до світогляду й світоглядних настанов;

2) детально вивчити основні етапи життєдіяльності Любові Мандзюк, адже портретування так чи інакше пов'язане з біографічними фактами, які часом не потребують особливих пошуків колористичного втілення;

3) висвітлити «розпізнану» особистісну сутність мисткині з усвідомленням різниці між біографією й творчим портретом та акцентуванням уваги не на фактах чи досягненнях її життєдіяльності, а на тому, якою вона є — «... сказати про неї ще не сказане» (Воронова, 2004, с. 45).

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Як правило, полотно починається з підмальовка — нанесення основних кольорів великими пензлями, коли портрета ще немає, але вже проступає його основна колористична тональність. Важливо, щоб поєднання барв та фактура втілювали задум портретиста й він міг виправити можливі недоліки поки фарби ще не висохли. Видається, що це дослідження хоч і називається «творчий портрет», але все ж інколи нагадуватиме сирий підмальовок, який в майбутньому потребуватиме колористичних коректив.

Слід визнати, що досить важко відразу знайти узгоджене поєднання фарб, здатних розкрити багатовимірну індивідуальність Любові Мандзюк, проте очевидно, що колористика її творчого портрету буде доволі насиченою.

На наш погляд, основною колористичною тональністю, яка визначатиме всі етапи подальшого портретування мисткині є контекстуальність (доречність), не як певна чутливість до соціокультурних впливів, а як особистісна риса, що простежується в конкретиці та дієвості — повазі до місця, де вона знаходиться, і статусу, який здобула. Кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри

народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, лауреатка міжнародних, всеукраїнських конкурсів, членкиня Національної всеукраїнської музичної спілки та очільниця Харківського обласного осередку Національної спілки кобзарів України Любов Мандзюк завжди «тут і тепер». Перевага такого ставлення до буття виявляється в здатності сприймати дійсність безпосередньо, усвідомлювати наслідки своїх учинків, довіряти власному досвіду і, врешті, за А. Фурманом, бути самою собою, пізнавати радість від взаємодії з іншими людьми, позбуватися нав'язливих стереотипів, жити, наповнюючи кожен мить власною активністю (2007). Тобто, оцінювати ситуацію, творчо адаптуватися до неї та водночас творити її, виявляючи весь спектр властивого емоційно-почуттєвого наповнення, на основі давно і назавжди сформованого переконання про покликання, яке абсолютно визначає уявлення стосовно власної ролі в мистецтві й свого місця у світі загалом. Те місце, де вона стоїть — єдине «... і вона займає його повністю й іншому стати там неможливо. Вона останню сорочку, останній шматок хліба готова віддати ближньому, але місцем своїм поступитися нікому не зможе, а якщо його візьмуть силою, то на цьому місці для себе нічого не знайдуть і не зрозуміють, заради чого вони билися і за що стояла вона» (Пришвін, 1960, с. 55).

Звісно, йдеться не про посади, кар'єрні злети тощо, а про кардинально інші виміри буття — творчість та її ідеали. Отже, Любов Мандзюк знає заради чого живе, в ім'я чого творить і що відстоює. Це обумовлює формування в ній специфічного типу мужності — мужньої доброти (Малахов, 2014). Хай і патетично (в портретному жанрі це вітається), але викликає щире захоплення її багаторічне служіння мистецтву з по-жіночому безумовною любов'ю, яке потребує неабиякої стійкості й мужності продовжувати.

Любов Мандзюк не зупиняється: ні тоді, коли шукає меценатів для чергового конкурсу (з 2003 року Конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича, а з 2012 Всеукраїнський конкурс композиторів імені Г. Хоткевича); ні тоді, коли проводить 23 лютого 2022 року Всеукраїнський

майстер-клас «Методичні аспекти підготовки здобувачів початкової музичної освіти до вступу в фахові коледжі» у Харківській державній науковій бібліотеці імені В. Г. Короленка, а на околицях міста вже стоять бойові машини і формуються блокпости; ні тепер, коли у прифронтовому Харкові під какофонію сирен обговорює в онлайн-режимі з колегами майбутні концертні заходи. Мабуть, у цьому серцевина телеомності, інтенсифікації духовної діяльності творчої особистості, що робить її життя непротим. Та й чи буває воно іншим у відданої справі порядної людини, коли порядність — не заданість, а усвідомлений вибір, який не залишає вибору в часи потрясінь? Немає справи, якої б Любов Мандзюк не завершила. Отож, на неї завжди можна розраховувати, а це чи не найшляхетніша із чеснот.

Загалом Любов Мандзюк має чітко структуровану, вивірену систему ціннісних координат, яка зумовлює своєрідне ставлення до сучасного й вічного. Парадоксально, та інколи здається, що для неї бути сучасною — означає чинити опір часу, якщо він загрожує деструктивними віяннями. Найяскравіше це простежується у викладацькій діяльності, в якій вона наслідує відоме культурологічне твердження: «Будь-яка традиція — колишня новація, але не кожна новація — майбутня традиція». Тому навіть на зламі ХХ–ХХІ століть, коли для багатьох мистецтво втратило змістовну визначеність, Любов Мандзюк, особливо у навчальному репертуарі, акцентувала і апелювала передусім до змістовності, а вже потім утілювала її в художню форму. Хоча неодноразово чула від колег, що на бандурі, наприклад, музика Й. С. Баха не звучить тощо, та все ж переклала для бандури його «Вісім маленьких органних прелюдій та фуг», адже на власному концертному досвіді переконалася, що тільки через виконання музики Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та ін. можливе формування високого рівня виконавської культури й майстерності бандуриста. Тому й мистецтво для Любов Мандзюк — музичний універсал, «... котрий за своєю природою володіє величезною енергією об'єднувати, синтезувати, сполучати однорідні та різнорідні музичні потоки, явища, підіймаючи їх на п'єдестал бахівської творчої геніальності» (Мандзюк, 2011а, с. 8).

Однак, мисткиню завжди цікавила й сучасна оригінальна музика, але та, яка стовідсотково залишиться в майбутньому. Її вона відчуває інтуїтивно. Так, складні ритми, гармонії, засоби виразності тощо, які часто апелюють до первинності форми, а не навпаки, проте Любов Мандзюк уважає, що бандуристи мусять розуміти специфіку сучасної музичної палітри й утілювати її в професійне виконання (Слюсаренко, 2014).

Наприкінці минулого століття це часто додавало їй аргументів у концептуальній боротьбі з пануючим в інтелектуальному, але до певної міри зросійщеному Харкові, стереотипним сприйняттям бандури як винятково архаїчного інструмента. Ще тоді Любов Мандзюк зрозуміла, що треба мислити стратегічно й почала плідно працювати з відомими харківськими композиторами А. Гайденком, І. Гайденком, Ю. Грицун, Л. Донник, М. Стецюном над збагаченням бандурного репертуару якісною оригінальною музикою та влаштовувати концерти-зустрічі, наприклад, з В. Зубицьким, на яких її учні та вихованці колег з Харкова, Полтави й інших міст виконували твори запрошених композиторів. Саме в процесі такого діалогу між автором та виконавцем, задумом і його реалізацією й народжується неповторна атмосфера творення, яка в подальшому визначатиме ціннісно-змістовні горизонти музичного сприйняття майбутніх професійних бандуристів.

Якщо це портрет, то хочеться скористатися недоречними в біографії його естетичними можливостями, адже саме від портретиста очікують не тільки схожості, а й естетичної привабливості, орієнтації на красу.

Знайомство з Любов'ю Мандзюк підтверджує дієвість принципу стійкості першого враження. Вона відразу западає в душу, закарбовується в свідомості й пам'яті, що визначає подальше ставлення та манеру спілкування. Їй завжди вдається справити приємне враження, продемонструвати належним чином професійні, лідерські та мовленнєві якості.

Загалом мовленнєва культура Любові Мандзюк заслуговує на особливу компліментарність. Ще на початку творчого шляху серед російськомовних мистецьких еліт Харкова, вона вирізнялася не тільки досконалим знанням

української мови, а, насамперед, її вишуканим звучанням. Здається, що мова є майже сакральною основою її духовної цілісності. Коли у вихованців мисткині народжуються діти, вона делікатно нагадує про важливість спілкування в родині рідною мовою — не байдужа до того, якими зростуть. Можливо тому бандуристці за фахом так чудово вдається роль ведучої концертів бандурної музики і не тільки. Вишукана мова, приємний голос, використання музикознавчого підходу до побудови концертної програми помножені на чималий сценічний досвід, формують атмосферу неповторного естетично-просвітницького інтелектуального дійства.

Наведене свідчить про сформоване роками гармонійне самосприйняття, яке саме по собі є красивим. Коли любиш красу, оточуєш себе нею, бачиш її там, де іншим не судилося, згодом стаєш її бранкою, а потім і її втіленням. Тому саме естетична привабливість Любові Мандзюк — композиційний центр її творчого портрету, те місце на площині полотна, яке відразу привертає особливу увагу й слугує імпульсом для подальшого осягнення змістовного наповнення особистості мисткині. Вочевидь в умовного портретиста спрацьовують одвічні природні механізми, коли краса домінує, стає точкою зорового перетину й додаткового джерела світла. Проте зауважимо, йдеться не про природну красу юності (вона швидкоплинна і не залежить від світовідчуття), а про красу усвідомленої зрілості, яка заслуговує на особливе захоплення, оскільки щонайменше залежить від генетики, а щонайбільше від особистісного самоздійснення та панорамності мислення як здатності створювати нові оригінальні контексти бачення своєї діяльності. Воно (панорамне мислення) простежується передусім у дослідництві та викладанні.

Так у дослідництві Любові Мандзюк удається уникати лінійності та підходити до наукової проблематики не лише в хронологічній розгорнутості, а й у взаємодії з широким спектром інших соціальних процесів, поєднавши мистецтвознавчий, історичний, психолого-педагогічний, психолого-фізіологічний аспекти. Вона здатна одномоментно сприймати та вивчати широкий комплекс різнопланових конотацій, що створює підґрунтя для

формування нових ідей — фундаментальне дослідження «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» (2007); наукові статті «Парадигма виховання професійного бандуриста» (2008), «Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції» (2021) тощо.

Завдяки панорамному мисленню у викладацькій діяльності, Любов Мандзюк змогла вийти за межі усталеної методичної схеми й аналізувати, експериментувати, комбінувати, модифікувати часом удаючись до ремінісценцій. Чому б і ні, коли в її пам'яті не змовкає голос геніального Вчителя Сергія Баштана, а він як стіна надійної батьківської оселі, на яку можна спертися в лиху годину сумнів і невдач, що чатують на всіх без винятку, хто покликаний навчати майстерності інших? Звісно, з часом її методика викладання почала суттєво відрізнятися від прийомів видатного Вчителя й набула ознак оригінальності та новизни. Саме про це свідчать відгуки фахівців стосовно проведених Любов'ю Мандзюк численних майстер-класів для канцлесистів у Литовській академії музики та театру (м. Вільнюс, 2019 рік); бандуристів Києва, Полтави, Сум, Луцька, Івано-Франківська та інших міст України (2019–2024 роки), а також Харкова з всеукраїнською трансляцією (2019–2024 роки) тощо. На особливу увагу заслуговує і курс із 12 вебінарних лекцій «Комплекс передумов результативного розвитку бандуриста» для викладачів мистецтв на теми: «Початковий етап: взаємозв'язок посадки та постановки рук як важлива передумова подальшого розвитку виконавця», «Поліфункціональність лівої руки бандуриста», «Педагогічний та концертний репертуар бандуриста», «Комплекс передумов результативного розвитку бандуриста», «Музичний синтаксис у класі бандури», «Ансамбль у контексті розвитку бандуриста», «Вокально-інструментальна співогра бандуриста», «Харківський спосіб гри на сучасній концертній бандурі» тощо та сертифікований курс підвищення кваліфікації для викладачів бандури в прямому ефірі «Особливості роботи з учнями бандуристами ДМШ» (2024 рік).



Мета майстер-класів, вебінарів, курсів та лекцій — трансляція концептуально нових ідей в методиці бандурного виконавства, які ґрунтуються на власній авторській системі викладання. Кількість заходів, терміни проведення і змістовне наповнення вражають. Як це їй вдається? Напевно тут доцільно згадати твердження Е. Гуссерля (2021), що будь-який актуальний досвід вказує за межі самого себе, на той можливий досвід, який у свою чергу знову відсилає до нового можливого досвіду, і так до безкінечності. Отже, саме в досвіді їй відкривається «... спілкування із життєвими смислами, потім оволодіння професійним смисловим матеріалом, нарешті, самопізнання» (Самойленко, 2021, с. 10).

Як уже наголошувалося, Любов Мандзюк прекрасно «володіє» аудиторією. Про складне вміє говорити просто, про проблемне — оптимістично, а про всіх бандуристів як про родину-корпорацію, яку не можна не любити й не служити їй самовіддано. Загалом серед її учнів 93 лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, троє народних та двоє заслужених артистів України, четверо заслужених працівників культури, п'ятеро кандидатів наук.

За концепцією відомого французького екзистенціаліста Г. Марселя (1999), Любов Мандзюк саме той митець, який «пасе буття» великої бандурної спільноти. Вона не намагається створювати контекстуальні межі для когось і для чогось (хоча це й траплялося на початку викладацької діяльності), а лише делікатно визначає свою присутність, уводить її в часовий контекст, формуючи доволі глобальну атмосферу слобожанської бандурної родини, вивищуючи її над профанністю буття (колишні учні мають родини, а, відповідно, проблеми і брак часу), сміливо відповідаючи за своїх допоки вони в її орбіті. В сучасному мінливому й егоцентричному світі, де всі одне одному чужі — це неабияка цінність. Тому її «орбітянами» називають себе бандуристи далеко за межами не тільки Слобожанщини, а й України, адже вони постійно в царині її ідей, оскільки мисткиня власним прикладом формує переконаність у тому, що ідейна сліпота призводить до душевної сліпоти (Гуссерль, 2021).

Натепер актуальна ідея, яка об'єднує «орбітян» Любові Мандзюк у боротьбі із ідейною сліпотою — збирання та вивчення архівних матеріалів про слобожанських кобзарів, а згодом і створення музею. Е. Гуссерль намагався пояснити таку налаштованість свідомості через поняття «інтерсуб'єктивності», осмислюючи його як властивість продукувати сенси доступні для іншого, які формують спільність («взаємне-один-для-одного-буття»), в якому ставлення до іншого виявляється у ставленні до себе (2021).

При цьому, слід наголосити, (як це не суперечливо звучить у контексті наведеного вище) Любов Мандзюк завжди була націлена на виховання творчої самостійності учнів, які повинні вміти працювати самотужки, вчитися на помилках, виправляти їх. Ці ідеї викладено у її статті «Проблема самостійності в процесі виховання творчої особистості бандуриста» (Мандзюк, 2011б). Вона ніколи не «висиджувала» собі авторитет цілодобовими нераціональними заняттями зі студентами, не оточувала себе послідовниками тощо. Напевне теорія виховання Любові Мандзюк базується на впевненості в тому, що не треба «командувати» учнем, а слід підштовхувати його до автономності, відповідальності, зважених дій. Не варто нав'язувати йому свої погляди, а краще стимулювати його прагнення бути собою й усіляко підтримувати це.

Вихованці Любові Мандзюк, особливо ті, хто відбувся в професії, часто зізнаються, що вчать у неї й після закінчення університету, адже «Неможливо побачити вершину високої гори, коли стоїш на низькій». Ця тибетська мудрість про те, настільки важко реально оцінити велич постаті свого учителя, коли ти ще юний і недосвідчений. Утім, якщо в учителя достатньо відкритості, то після чесної перевірки його думок, методів і тверджень самим життям, учні починають усвідомлювати силу його таланту, згадувати й переосмислювати все почуте від нього колись.

Про відкритість як яскраву особистісну рису Любові Мандзюк, можна говорити багато. Не секрет, що навіть стосовно деяких колишніх учнів, з якими під час їх навчання, на жаль, виникали проблеми, вона демонструє готовність до діалогічності, не відштовхує їх, а постійно «пасе» (Марсель, 1999). Отже,

справжня відкритість особистості у здатності до постійного самовизначення в соціокультурному просторі й індивідуально-психологічному часі та не застряганні в непорозуміннях. Тому Любов Мандзюк будує, а не спалює мости. До того ж жорстокі потрясіння сучасних реалій здається розблокували в ній усі можливі ресурси альтруїзму. Вона знає хто, де і як переживає воєнне лихоліття, допомагає порадою, розрадою й наполегливо спрямовує до творчості: «Якщо не граєте — пишіть, беріть участь у конференціях. Життя триває. І воно повинне бути живим».

### **Висновки.**

1. Це ще не повноцінне полотно, а тільки портрет в онтофеноменологічних контурах, який потребує неабиякого доопрацювання. Може він дещо парадний, але щирий з використанням світлотіньового моделювання, що робить постать Любові Мандзюк більш реалістичною і виразною.

2. Звичайно безкризовий розвиток особистості Любові Мандзюк загалом неможливий, тому очевидні буттєві й творчі пастки, в які потрапляла героїня протягом своєї життєдіяльності, наче тіні набули на портреті ефекту віньетки, згущуючись від центру до країв, чим тільки підкреслили безперечне світло композиції загалом.

3. Портретована постать мисткині Любові Мандзюк проступила на полотні у багатовимірному діапазоні особистісної самоздійсненості: контекстуальності, гармонійності самосприйняття, мужньої доброти, естетичної привабливості, інтерсуб'єктивності, відкритості. панорамності мислення, які втілюються, насамперед, у викладацькій, дослідницькій та організаторсько-просвітницькій діяльності й визначають сутність її покликання.

**Перспективи подальших розвідок...** Творчий портрет як вид дослідження насамперед вимагає креативності й гнучкості сприйняття, нестандартного використання методологічних засад багатьох галузей гуманітарного знання та вмілого балансування при цьому. Поки вдалося звернутися тільки до деяких філософських, культурологічних,

мистецтвознавчих та психологічних наукових джерел. Отже, в майбутньому слід зосередити увагу на соціологічному дискурсі (структура особистості, особистість і соціальне мікросередовище) та його методах (інтерв'ю, опитування, контент-аналіз тощо) для того, щоб надати творчому портрету Любові Мандзюк системної цілісності й позбавити його очевидної контурності.

Крім того, перспективи подальшого написання творчого портрету Любові Мандзюк як сучасниці, мають неабиякі переваги в порівнянні з портретуванням постатей митців минулого. Оскільки розвиток є головним способом існування особистості, то й основним модусом створення її творчого портрету завжди буде рух, динаміка, трансформація, переосмислення світлотіньового моделювання тощо. Тому в перспективі умовному портретисту доведеться зосереджуватися на осмисленні внутрішньої унікальної логіки цього процесу, адже буття Любові Мандзюк у викладацькому, мистецтвознавчому, виконавському, організаційно-просвітницькому вимірах — це постійне безперервне самоздійснення, яке залишатиметься недостатньо вивченим допоки творитиме мисткиня. А ми сподіваємося на її творче довголіття.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Адорно, Т., 2002. *Філософія естетики*. Переклад з німецької П. Таращука. Київ: Видавництво «Основи».
2. Асталаш, Г. Л. та Микуланинець, Л. М., 2021. Творчий портрет як спосіб пізнання особистості митця. У кн.: О. Самойленко, І. Драч та ін. ред. *Сучасне українське музикознавство: від музичних артефактів до гуманітарних універсалій*. Рига: Baltija Publishing, pp.111–125. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-6>
3. Бобечко, О. Ю., 2023. Музикознавча діяльність Любові Мандзюк. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, сс.65–86.
4. Воронова, М. Ю., 2004. Портрет і біографія. Гранична сутність жанрів. *Наукові записки Інституту журналістики*, 17, сс.44–50, [online], Режим доступу: <<http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1350>> [дата звернення: 21.12.2023].
5. Гайдеггер, М., 2003. *Буття і час*. Переклад з німецької В. Бибихіна. Харків: Фоліо.
6. Гусерль, Е., 2021. *Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії*. Переклад з німецької В. Кебуладзе. Харків: Фоліо.
7. Лісняк, І. М., 2019. *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
8. Малахов, В. А., 2014. *Етика*. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія».
9. Мандзюк, Л. С., 2007. *Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

10. Мандзюк, Л. С., 2008. Парадигма виховання професійного бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 9, сс.205–215.
11. Мандзюк, Л. С., 2011а. Поліфонія в класі бандури (Вступна стаття). У кн.: Й. С. Бах, ред. *Вісім маленьких органних прелюдій і фуг: навчальний посібник* (Переклад для бандури Л. С. Мандзюк). Харків: СПДФО Бровін О. В., сс.3–19.
12. Мандзюк, Л. С., 2011б. Проблема самостійності в процесі виховання творчої особистості бандуриста. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*, 16, сс.147–155.
13. Мандзюк, Л. С., 2021. Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. In: M. Yevhenieva, I. Zinkiv, eds. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, pp.122–143. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6>
14. Марсель, Г., 1999. *Номо виатор*. Переклад з французької В. Шовкуна. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», Університетське видавництво «Пульсари».
15. Ніколенко, С. М., 2021. Виконавська та педагогічна діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку Слобожанської бандурної школи. В кн.: Кобзарство: діалог модерної перформанції та духовної традиції, Міжнародна науково-практична конференція, Тернопіль, 20 листопада 2021. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, сс.45–48.
16. Пришвин, М. М., 1960. *Незабудки*. Вологда: Вологодское книжное издательство.
17. Самойленко, О. І., 2021. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. У кн.: О. Самойленко, І. Драч та ін. ред. *Сучасне українське музикознавство: від музичних артефактів до гуманітарних універсалій*. Рига: Baltija Publishing, сс.1–31. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-1>
18. Сартр, Ж.-П., 2001. *Буття і Ніщо: нарис феноменологічної онтології*. Переклад з французької В. Лях, П. Таращук. Київ: Видавництво «Основи».
19. Слюсаренко, Т. О., 2015. Значення творчої діяльності Любові Сергіївни Мандзюк в розвитку академічної бандурної освіти на Слобідській Україні (до 25-річчя викладацької діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського). У кн.: Л. Трубникова, ред. *Друга Світова війна в пам'яті українського народу. С. Рахманінов та культура України (С. Рахманінов: на зламі століть)*. Харків: Право, сс.354–364.
20. Фурман, А. А., 2007. *Психологія смисложиттєвого розвитку особистості*. Тернопіль: ТНЕУ.

### References

1. Adorno, T., 2002. *Filosofia estetyky [Philosophy of aesthetics]*. Translated from German by P. Taraschuk. Kyiv: Vydavnytstvo «Osnovy».
2. Astalosh, H. L. and Mykulanynets, L. M., 2021. Tvorchy portret yak sposib piznannia osobystosti myttsia. In: O. Samoilenko, I. Drach and other eds. *Suchasne ukrainske muzykoznavstvo: vid muzychnykh artefaktiv do humanitarnykh universalii [Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanitarian universals]*. Ryha: Baltija Publishing, pp.111–125. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-6>
3. Bobechko, O. Yu., 2023. Muzykoznavcha diialnist Liubovi Mandziuk [Musicological activity of Lyubov Mandzyuk]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 31, pp.65–86.
4. Voronova, M. Yu., 2004. Portrait and biography. The ultimate essence of genres. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 17, pp.44–50, [online]. Available at: <<http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1350>> [accessed: 21 December 2023].
5. Haidehher, M., 2003. *Buttia i chas [Genesis and time]*. Translated from German by V. Bybykhin. Kharkiv: Folio.
6. Huserl, E., 2021. *Idei chystoi fenomenologii i fenomenologichnoi filosofii [Ideas of pure phenomenology and phenomenological philosophy]*. Translated from German by V. Kebuladze. Kharkiv: Folio.

7. Lisniak, I. M., 2019. *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Academic bandur art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
8. Malakhov, V. A., 2014. *Etyka* [Ethics]. Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia".
9. Mandziuk, L. S., 2007. *Ensemble performance work of a bandur player: art history and psychological and pedagogical aspects*. Ph.D. in Art History. Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts.
10. Mandziuk, L. S., 2008. Paradyhma vykhovannia profesiinoho bandurysta [The paradigm of training a professional bandurist]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*, 9, pp.205–215.
11. Mandziuk, L. S., 2011a. Polifoniia v klasi bandury (An introductory article). In: Y. S. Bakh, ed. *Visim malenkykh orhannykh preliudii i fuh: navchalnyi posibnyk* (Pereklad dlia bandury L. S. Mandziuk) [Eight small organ preludes and fugues: a study guide (Translation for bandura by L. S. Mandziuk)]. Kharkiv: SPDFO Brovin O. V., pp.3–19.
12. Mandziuk, L. S., 2011b. Problema samostiinosti v protsesi vykhovannia tvorchoi osobystosti bandurysta [The problem of independence in the process of educating the creative personality of a bandurist]. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika*, 16, pp.147–155.
13. Mandziuk, L. S., 2021. Spetsyfika rozvytku akademichnoho bandurnoho mystetstva na Slobozhanshchyni: istoriia, personalii, tendentsii. In: M. Yevhenieva, I. Zinkiv, eds. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, pp.122–143. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-6>
14. Marsel, H., 1999. *Homo viator* [*Homo viator*]. Translated from French by V. Shovkun. Kyiv: Vydavnychi dim "KM Academia", Universytetske vydavnytstvo "Pulsary".
15. Nikolenko, S. M., 2021. Vykonavska ta pedahohichna diialnist Liubovi Mandziuk v konteksti rozvytku Slobozhanskoï bandurnoi shkoly [Executive and pedagogical activities of Lyubov Mandzyuk in the context of the development of the Slobojan Bandur School]. In: Kobzarstvo: dialogue of modern performance and spiritual tradition, International Scientific and Practical Conference, Ternopil, November 20 2021. Ternopil: Ternopilskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni Volodymyra Hnatiuka, pp.45–48.
16. Prishvin, M. M., 1960. *Nezabudki* [Forget-me-nots]. Vologda: Vologodskoe knizhnoeizdatel'stvo.
17. Samoilenko, O. I., 2021. Muzykolohiia v multydystsyplinarnomu seredovyschchi suchasnoi humanitarnoi nauky ta osvity: noolohichne ese. In: O. Samoilenko, I. Drach and other eds. *Suchasne ukrainske muzykoznavstvo: vid muzychnykh artefaktiv do humanitarnykh universalii* [Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanitarian universals]. Ryha: Baltija Publishing, pp.1–31. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-1>
18. Sartr, Zh.-P., 2001. *Buttia i Nishcho: narys fenomenolohichnoi ontolohii* [*Being and Nothingness: an essay on phenomenological ontology*]. Translated from French by V. Lyakh, P. Taraschuk. Kyiv: Vydavnytstvo "Osnovy".
19. Sliusarenko, T. O., 2015. Znachennia tvorchoi diialnosti Liubovi Serhiivny Mandziuk v rozvytku akademichnoi bandurnoi osvity na Slobidskii Ukraini (do 25-richchia vykladatskoï diialnosti v Kharkivskomu natsionalnomu universyteti mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho). In: L. Trubnykova, ed. *Druha Svitova viina v pam'iaty ukrainskoho narodu. S. Rakhmaninov ta kultura Ukrainy (S. Rakhmaninov: na zlami stolit)* [The Second World War is in the memory of the Ukrainian people. S. Rachmaninov and the culture of Ukraine (S. Rachmaninov: at the turn of the century)]. Kharkiv: Pravo, pp.354–364.
20. Furman, A. A., 2007. *Psykholohiia smyslozhyttievoho rozvytku osobystosti* [Psychology of meaningful personality development]. Ternopil: TNEU.

**YULIIA MELIKHOVA**

ORCID iD: 0000-0002-5327-8597

*Candidate of Law Sciences, People's Artist of Ukraine,  
Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies  
at Yaroslav the Wise National University of Law,  
(Kharkov, Ukraine),  
melikhova888@gmail.com*

## **LYUBOV MANDZYUK: A CREATIVE PORTRAIT OF A BANDUR PLAYER IN ONTOPHENOMENOLOGICAL CONTOURS**

*Lyubov Mandzyuk is an iconic figure in academic bandura performance and modern Ukrainian art history. The author examines the peculiarities of the ontological and phenomenological essence of the artist's creative personality. It was determined that the creation of a life-creating portrait makes it possible to form a holistic image of a person by reflecting the intentional nature of his consciousness, the uniqueness of being in creativity, the strategy of self-realization, worldview guidelines, the culture of thinking, feelings and behavior. An attempt was made (on the basis of reflexive explorations of interdisciplinary discourse, namely Husserlian and Sartrean methods) to produce a creative portrait of Lyubov Mandzyuk in ontophenomenological contours. The multi-faceted semantics of the creative portrait of the artist is substantiated in the psychological dimension (teleonomy as the actualization of personal potential, directing it to self-realization through contextuality, panoramic thinking, intentionality and creative adaptation), cultural dimension (realization of the creative potential of the individual in the space of Ukrainian national culture, where the artist reproduces and interprets identity socio-cultural, value-content and social-educational experience in the context of the well-known triad "art-personality-society"); philosophical (the existence and co-existence of a creative personality as a subject of unique activity in the structure of a holistic worldview system and his ability to make a conscious choice). The influence of contextuality, openness and panoramic thinking on the teaching, research and organizational and educational activities of Lyubov Mandzyuk was revealed. It has been proven that self-actualization and realization of personal potential, orientation of socio-psychological guidelines for activities on a harmonious worldview and self-perception, beauty and perfection, love and kindness determine the level of spirituality of an individual as an existential embodiment in the culture of his thinking, feelings and behavior of altruistic value orientations and guidelines. The specifics, patterns of functioning and prerequisites for the conscious formation of the personal sense-life space of Lyubov Mandzyuk as the basis of her full self-realization are traced.*

**Keywords:** *personality, creative portrait, being in creativity, bandura performance, contextuality, self-realization.*

*Стаття надійшла до редакції 22.12.2023 р.*

УДК 37.091.33-027.22:78.091:792.5"20"(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304967

**ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА**

ORCID iD:0000-0001-9543-4829

докторка мистецтва,  
викладачка кафедри оперної підготовки та музичної режисури,  
здобувачка кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
shevelova.sa@gmail.com

## ВПЛИВ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНИХ ВИДОЗМІН МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ ХХІ СТОЛІТТЯ НА ФОРМУВАННЯ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ

Розглянуто вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів як наслідок формування єдиної макроцивілізації. Визначено його позитивні прояви: зміцнення взаємозв'язків між країнами, обмін досвідом у застосуванні інноваційних технологій у різних сферах життєдіяльності людства, створення міжнародних об'єднань задля вирішення актуальних проблем світової спільноти. Окреслено негативні прояви цих процесів: домінування транснаціональних над національними інтересами держав; нав'язування уніфікованого способу життя за західним зразком; створення єдиного космополітичного простору без врахування ментальних особливостей певного етносу. Встановлено взаємозв'язок між універсалізацією світу з глобалізаційними процесами в художній культурі, їх вплив на формування нової парадигми музично-театрального мистецтва України. Схарактеризовано позитивні наслідки: реалізація спільних міжнародних проєктів, впровадження інноваційних та мультимедійних технологій у сферу театру, прискорений обмін здобутками знакових постатей між країнами тощо. Виявлено негативні прояви нової парадигми: спроби уніфікації музично-театрального мистецтва; метаморфози функціонального призначення театральних інституцій; зміщення ціннісних орієнтацій в етико-естетичному аспекті діяльності установ; розмиття вікової диференціації репертуару зі створенням вистав для родинного перегляду без урахування особливостей дитячо-юнацького сприйняття. Підкреслено необхідність створення нової моделі репертуарної політики для дітей та юнацтва в музичному театрі України з необхідністю пошуку балансу між збереженням національної ідентичності й переосмисленням західноєвропейських тенденцій. З'ясовано недоліки у втіленні сучасних вистав для означеної аудиторії в музичних театрах України: невідповідність тематичної спрямованості, тривалості, художніх засобів виразності, інтерпретації рішень; наслідування західних зразків без переосмислення та врахування ментальності, психології етносу; заангажованість репертуару переважно одним жанром — мюзиклом. Доведено необхідність протистояння стандартам масової культури в українському мистецькому просторі зі збереженням вітчизняних етико-естетичних, морально-ціннісних орієнтацій в репертуарі загалом та дитячому юнацькому зокрема. Спрогнозовано необхідність міжгалузевого інтеграційного підходу у створенні й сценічній реалізації сучасної моделі вистави для молодшого глядача.

**Ключові слова:** глобалізація культури, інтеграційні процеси в музично-театральному мистецтві, музичний театр України, дитячо-юнацький репертуар, режисерські експерименти, дитяча опера, мюзикл для родинного перегляду.



**Постановка проблеми...** Світові глобалізаційно-інтеграційні процеси, що чинять вплив на формування сучасної парадигми художньої культури, є наслідком невідворотного і природного переходу окремо визначених державних, національних одиниць у єдину макроцивілізацію. Концепція створення цілісного мультикультурного простору включає в себе подолання географічних кордонів в економічній, політичній і культурній площині; формування сприятливих умов для виживання й розвитку. Консолідація міжнародної спільноти проявилася в утворенні міжнародних об'єднань задля вирішення кола проблемних питань, що стосуються усього людства. Попри втілення масштабних перспектив розвитку космополітичного простору, глобалізація знаходить свій прояв у всіх сферах життєдіяльності людини: психологічній, ментальній, інтелектуальній, морально-ціннісній тощо.

Чільне місце в процесі глобалізації та універсалізації здобутого досвіду посідає науково-технічний прогрес. Його динамічний, стрімкий розвиток значно урізноманітнив та вдосконалив спектр інформаційних, цифрових технологій. Безсумнівно, американський простір протягом тривалого часу залишається осередком транснаціональних центрів найбільших корпорацій зі створення новітньої продукції промисловості, різноманітних товарів і послуг.

Одним із шляхів універсалізації світу є глобалізація культури, що проявляється у встановленні міжнародних взаємозв'язків, обміні досвідом, традиціями, упровадженні нових форм співпраці в масштабному просторі. Проте часто художні культурні форми є наслідком впливу найбільших культурних центрів. Так, охоплення транснаціональними корпораціями різних сфер життєдіяльності людини, незважаючи на її національність, вік чи стать, продукують тенденцію до впровадження єдиного способу життя за «західним» зразком. Вестернізація є спробою формування співзалежних зв'язків шляхом впровадження в усьому світі єдиної соціокультурної моделі, яка призводить до уніфікації культурних одиниць; втрати самобутності і ідентичності; розмиття традицій, відповідних ментальності і психології окремих етносів. Цілком закономірним є явище розриву наступності поколінь: із тяжінням до

---

національних аспектів життєдіяльності старшого та космополітичних — молодого, яке починає формуватися з дитячо-юнацького віку.

Однак в умовах глобалізаційно-інтеграційних процесів деякі країни Європи та Сходу чинять своєрідний супротив експансіоністській моделі. Замість покірного наслідування розповсюджених тенденцій вони зміцнюють культурні опори, поєднують науково-технічний досвід Заходу з національними традиціями, досягаючи при цьому високих результатів.

Прояви світової глобалізації культури здійснили вагомий вплив на зміну парадигми музично-театрального мистецтва. Означене явище характеризується неоднорідністю процесів та містить у собі позитивні і негативні аспекти. У першому вимірі слід зауважити прискорення налагодження взаємообміну досвідом, митцями у реалізації спільних міжнародних проєктів; впровадженні інноваційних, мультимедійних, цифрових технологій у театральній сфері. У другому — швидкий інформаційний обіг призвів до невідворотних метаморфоз функціонального призначення театру, про що красномовно свідчать сучасні формати вистав для дітей та юнацтва. Так, традиційні етико-естетична, розвивально-пізнавальна, дозвіллієво-виховна функції поступово заміщаються на гедоністично-споживацьку та розважально-комерційну. Створення вистав та/або їх трактування із наслідуванням американізованого зразку масової культури значно впливають на нав'язування непритаманних українському соціуму ціннісних орієнтацій.

Під впливом нової парадигми художньої культури у сфері музичного театру України відбуваються докорінні видозміни репертуарної політики та її сценічного втілення. Так, можна простежити деякі з негативних тенденцій: збільшення відсотку вистав для дорослих при зменшенні дитячо-юнацьких; наслідування західних зразків у спробах оновлення репертуару; створення за зарубіжними аналогами спектаклів для родинного перегляду без урахування вікових обмежень дорослих і дітей за тематикою, тривалістю, способами інтерпретації та засобами виразності. Результатом неврахування вікових, ментальних, психологічних особливостей та національних традицій у процесі

створення та інтерпретації вистав призводить до нав'язування українському глядачеві хибних етико-естетичних норм.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Тісний взаємозв'язок українського мистецького простору із зарубіжними аналогами в умовах глобалізації світової культури досліджено О. Данильяном, О. Дзьобаном (2017); В. Дудником (2012). Природу явища ідентичності особистості крізь призму національного та світового контексту розглянуто В. Воропаєвою (2011). Проблему соціального розриву між старшим і молодшим поколіннями, спричиненого глобалізаційними процесами на тлі розвитку інформаційних технологій, підіймає М. Кубаєвський (2008). Соціокультурні трансформації як вагомий чинник у формуванні ціннісних орієнтацій та уподобань молодого покоління виявлено Т. Андрущенко (2014). Деякі тенденції формування репертуару для дітей та юнацтва в музичному театрі України XXI століття, його режисерську компоненту як засіб впливу на формування особистості визначено Л. Канюкою (2022) та О. Шевельовою (2020). Зміну парадигми «культури дитинства» в процесі розмиття усталених вікових категорій між дітьми та дорослими окреслено О. Сапігою (2021). Соціально-культурний аспект театрального мистецтва, його освітньо-виховний елемент у продукуванні вистав для молодшої аудиторії окреслено Т. Кремешною (2012). Дитячий спектакль як багатоскладову жанрову систему з поєднанням різних видів мистецтв та його класифікацію відповідно до домінування одного з них проаналізовано А. Стьопіною (2021), О. Кузьміною (2019). Жанрову палітру музично-драматичного театру, її метаморфози на початку XXI століття схарактеризовано О. Єрошенко (2016). Реалізація мюзиклу на вітчизняній сцені як одну з домінуючих моделей дитячо-юнацького репертуару розглядають Л. Белименко (2022), Д. Кравченко (2014), О. Шевельова (2022).

Аналітичним підґрунтям дослідження стали іконографічний матеріал, репрезентований у вигляді афіш, світлин та відеозаписів вистав дитячо-юнацького спрямування; анонси спектаклів, інтерв'ю митців, інформаційні матеріали, представлені на веб-сайтах театральних інституцій.

**Мета дослідження** — визначити концепт режисерських інтерпретацій творів для дітей та юнацтва в контексті сучасної репертуарної політики музичного театру України.

**Завдання дослідження:**

- 1) проаналізувати вплив культуротворчих процесів сьогодення на зміну парадигми музично-театрального мистецтва;
- 2) з'ясувати метаморфози інституціонального призначення музичного театру України у нових реаліях;
- 3) визначити пріоритетні вектори режисерських пошуків та експериментів при становленні сучасного вітчизняного музично-театрального репертуару для дітей та юнацтва.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Глобалізаційні процеси охоплюють різні сфери людської діяльності та сприяють: розширенню географічних, економічних, політичних, культурних кордонів; створенню нових форм міжнародних взаємовідносин; реалізації проєктів, що включають обмін досвідом між конкретними державами; взаємозбагаченням надбаннями у різних сферах науки й практики. Їх інструментарій репрезентований у вигляді Інтернету, соціальних мереж, телебачення, медіаплатформ, які часто слугують не тільки джерелом комунікації, а й місцем випробувань різновекторних соціальних технологій впливу на суспільство тощо. З одного боку, завдяки вільному доступу до інформації на будь-який смак споживач сучасного суспільства має можливість навчатися, розвиватися, опановувати нові знання, набувати навичок, навіть не полишаючи свого дому. З другого — бездумне перебування в інтернет-просторі та нерозбірливе споживання великого інформаційного потоку здатне чинити вплив на формування світоглядної позиції, смаків та уподобань, нав'язаних домінуючими корпораціями та субкультурами. Для дитячо-юнацької аудиторії, яка є активним користувачем гаджетами, подібні аспекти являють загрозу в процесі визначення морально-ціннісних орієнтацій.

Безумовно, як і будь-яке явище, глобалізація характеризується неоднорідністю процесу та містить у собі як позитивні, так і негативні риси. Формування єдиної планетарної комунікативної системи передбачало розмиття національних бар'єрів, створення універсалізованого мультикультурного простору. Однак неоднорідність процесів виявило геополітичний аспект, в якому основоположні тенденції для наслідування створюються економічно розвиненими державами. На думку М. Кубаєвського, поміж численних форм виявів глобалізації, слід виокремити два основних напрямки: інтеграцію цивілізаційних центрів (народностей, держав, культур) та вестернізацію (2008, с. 60). У першому випадку швидкість перебігу і взаємообміну інформацією спонукає до інтеграції окремої національної одиниці у світовий простір. Полікультурність транснаціональної системи сприяє пришвидшеному процесу обміну досвідом, взаємозбагаченню та встановленню міжнародних зв'язків із можливістю вирішення спільних для всього людства проблем. Другій формі притаманний експансіоністський характер із нав'язуванням країнами-лідерами підпорядкованим спільнотам непритаманного їм способу життя й культуротворення. Такий процес є своєрідним підґрунтям для руйнації сталих, традиційних конструкцій національної ідентифікації. Тяжіння до наслідування мистецькими інституціями до загальноприйнятого вектору розвитку часто призводить до дисбалансу між традиціями та тенденціями. Таким чином така парадигма часто «<...> не потрапляє в культурний контекст, а опиняється в проміжному культурному конструкті, з його урізаними формами, мовою, дискурсом» (Єрошенко, 2016, с. 38). Показово, що деякі художні процеси, що відбувалися у західноєвропейському та американському просторі понад півстоліття тому, знаходять свій прояв у вітчизняній мистецькій практиці тільки сьогодні. За сліпим наслідуванням часто криється відчуття власної меншовартості, невідповідності сформованих національних традицій західним стандартам.

Одним із наслідків соціального переустрою є проблема наступності поколінь, в якій молодше уособлює космополітичний універсалізований

погляд, а старше — втіленням традиційної моделі світосприйняття. Їх існування у різних інформаційних системах створює підґрунтя для зіткнень у полі інтересів, світоглядів, філософій, уподобань тощо. Як зазначає М. Кубаєвський, означені покоління «<...> репрезентовані різним культурним довкіллям та відповідними йому типами поведінки. А це руйнує природну єдність не тільки між батьками і дітьми, а й соціальну структуру суспільства» (2008, с. 60).

Останнім часом виникла нагальна потреба в об'єднанні вітчизняної спільноти навколо збереження, розвитку, продукування нового та дослідження маловідомого пласту історичної й культурної спадщини з можливістю її репрезентації на світовій міжнародній арені. Тож усупереч бездумному наслідуванню тенденцій західного товариства, які не завжди відповідають ментальним особливостям сприйняття українців, національний культурний простір поповнився новими творами мистецтва, в тому числі й музично-театральними. Це вплинуло на формування сучасних систем розбудови й зміцнення моделі національної ідентичності.

Гостра необхідність переосмислення та трансформації парадигми музичного театру України звертає погляди діячів не тільки на досвід західних колег, а й на інші жанри, види мистецтва. Безпреміно, за охопленням глядацької аудиторії театральна сфера посідає доволі скромне місце. Не можна оминути й аспекту конкурентоспроможності як одного із виявів впливу масової культури, з яким доводиться зіштовхуватися означеним установам. Умовно її можна розділити на два типи: зовнішню, яка охоплює усі сфери медіакультури з орієнтацією на комерціалізацію продукту та оперантність; внутрішню, яка існує в одному полі культурної діяльності та розповсюджується на організації тотожного інституційного призначення. У гонитві за збільшенням кількості потенційної глядацької аудиторії музичний театр вдається до запозичення деяких прийомів та форм інших мистецьких жанрів у процесі реалізації нового продукту.

У першому випадку слід розглянути негласну, однак очевидну орієнтацію музичного театру України на кінематограф і мультиплікацію від етапу створення нових творів до їх сценічного втілення. До них належать: динамізація драматургічної складової, застосування найбільш видовищних і вражаючих художніх засобів виразності, залучення активної промоції, яка дедалі більше зустрічається в інформаційному полі популярних соціальних мереж — місцях, де потенційний глядач проводить чималу кількість часу. Написання творів за мотивами відомих екранних сюжетів значно підвищують шанси на успіх вистави, її подальшу затребуваність у майбутньому. Зокрема означену тенденцію можна прослідкувати й на прикладі оновлення репертуарного контенту. Таким чином, у репертуарі Київського національного академічного театру оперети у 2019 році з'явився мюзикл на 2 дії «Сімейка Адамсів» Е. Ліппа (режисер-постановник — Якштас Кестутіс Стасіс). Дніпровський академічний театр опери та балету у 2021 році порадував юного глядача прем'єрою казкового мюзиклу «Красуня і Чудовисько» А. Сегал (режисерка-постановниця В. Чернова). У 2021 році Київська опера презентувала глядачеві балет для сімейного перегляду на 2 дії «Аладдін», створений за мотивами однойменного мультфільму командою вітчизняних авторів — композитором О. Родіним, автором лібрето та балетмейстером-постановником С. Коном. Варто зазначити, що вистави міцно тримаються лідируючих позицій та є одними з найпопулярніших спектаклів українських музичних театрів.

Внутрішня конкурентоспроможність у сфері музичного театру України знаходить свій прояв на початковому етапі — формуванні репертуару, де кожен колектив намагається здивувати глядача промовистими назвами, деколи з неординарним визначенням жанру. Варто відмітити й зростання ролі промоції, візуалізації бренду театральної установи у соцмережах, пошуках нових форм реклами, інтерактивного залучення аудиторії. Певна річ, нове поле діяльності вимагає від театральних колективів створення нової ланки комунікації та її безпосереднього фінансового забезпечення.

Продукування нових та збереження наявних репертуарних вистав прямо пропорційне фінансовій підтримці державних установ, які з кожним роком зазнавали значних поразок у боротьбі за утримання та розвиток театральних інституцій. Наявний збройний конфлікт значно послабив роль та позиції останніх, які за пріоритетністю, без сумніву, отримують кошти за залишковим принципом.

Однак попри труднощі, пов'язані з вищезазначеними обставинами, деякі театральні колективи намагаються випускати прем'єри без залучення повноцінного фінансування за рахунок використання наявного в установі матеріального забезпечення. Так, у жовтні 2023 року Національна опера України презентувала столичній публіці прем'єру — музичну казку (за визначенням НОУ — «дитячу оперу») українського композитора Ю. Шевченка «Кіт у чоботях» (режисерка-постановниця О. Тараненко). Більшість костюмів і декорацій були залучені з інших репертуарних вистав театру, тож реалізація нового твору відбулася з мінімальними витратами. Проте слід розглянути й деякі художні аспекти спектаклю. Жанр опери для дітей дедалі рідше зустрічається в мистецьких анонсах, адже він вимагає від постановників кропіткого підбору режисерських прийомів і засобів для урізноманітнення дії, осучаснення та продукування зрозумілого матеріалу відповідно до запитів молодшого глядача. За формою втілення опери «Кіт у чоботях» певним чином тяжіє до природи мюзиклу, адже у ній наявні: стрімкий розвиток і безперервність наскрізної дії; побудова динамічних сцен за участі артистів хору й балету навіть у сольних номерах; швидка зміна картин із яскравою сценографією; чільне місце посідає акторська майстерність виконавців із врахуванням пластично-хореографічної компоненти образу персонажів. Режисерка опери О. Тараненко зазначала, що під час першопрочитання твору було виявлено деякі нюанси — від суто технічних до драматургічних, музичних якостей вистави, які в процесі роботи підлягали правкам задля вдосконалення матеріалу (Кіт у чоботях, URL).



Один із таких аспектів виявив певні ускладнення, відчутні і для глядачів. Нерідко у процесі роботи над сучасними музично-драматичними творами театральні трупи зіштовхуються з проблемою опанування вокальними партіями персонажів, в яких не завжди композиторами враховуються особливості діапазону виконавців певного типу голосу. Традиційний формат сценічного виконання музичних творів Національної опери України виключає застосування петличних мікрофонів окремо для кожного соліста. Відверто незручні теситурні місця не дозволили артистам «визвучити» деякі частини партії попри вокальну майстерність, активну артикуляцію та чітку дикцію, тож деякий текст залишився поза розумінням глядача. Із подібною проблемою зіштовхнулися й артисти Київської опери під час роботи над оперою Ю. Шевченка «Король Дроздобород» (прем'єра — 2018 р., режисер-постановник — Дмитро Годорюк). Таким чином, глядач може упустити деякі нюанси у розумінні сюжету твору, які перешкоджатимуть цілісному сприйняттю вистави. Виявлення означеного аспекту в умовах мистецької практики вітчизняного театру дозволить в майбутньому врахувати його композиторами в процесі написання творів. Деякі сумніви викликає й зазначена тривалість вистави — дві години (з антрактом). Відповідно до особливостей сприйняття молодшого глядача, вихованого в епоху кліпової культури, варто враховувати унеможливлення фокусувати свою увагу протягом тривалого часу в статичному положенні тіла. На жаль, тенденцію до реалізації довготривалих творів можна простежити у репертуарах більшості музичних театрів України. Виникли питання у молодшої публіки до втілення головного персонажа — Кота, партія якого була прописана композитором для мецо-сопрано. Досить швидко діти збагнули, що центральну роль чомусь виконує жінка, що досить незвично для їхнього ейдетичного сприйняття.

Сфера музичного театру є однією з форм вираження актуальних соціальних цінностей. Мистецька практика західного музичного театру не має чіткого вікового поділу інституцій, їх репертуарна спрямованість передбачає формат родинного перегляду вистав. Упродовж ХХ століття в Україні

сформувалася відмінна система поділу театральних установ на дорослі і вузькоспеціалізовані дитячі з відповідною диференціацією репертуару та його жанрово-стильовою специфікою відповідно до психологічних та анатомо-фізіологічних особливостей віку. І тільки в умовах євроінтеграційних процесів у вітчизняному музичному театрі чиняться спроби створення вистав, які б охоплювали одразу всі вікові категорії.

Єдиною офіційною установою в галузі музично-театрального мистецтва із призначенням для дітей та юнацтва в Україні є Київський муніципальний академічний театр опери та балету. На прикладі його становлення та розвитку можна прослідкувати невідворотні трансформації зі зміною вікових та ціннісних орієнтацій. Протягом сорока років свого існування установа пододала історичний шлях від Державного дитячого музичного театру (1985), Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва (1998), Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва (2002) до Київської опери (2019), яка, попри перейменування, офіційно залишається КМАТОБ. Колективом було здійснено ребрендинг та чітко окреслено нове позиціонування з розширенням кола глядачів. Із того часу його цільовою аудиторією є не тільки малята й школярі, а й молодь від 17 до 35 років та дорослі із тяжінням до пріоритетної спрямованості на останні дві категорії.

Означену тенденцію можна прослідкувати шляхом аналізу репертуарної політики цієї мистецької установи. На початку ХХІ століття колектив театру поряд із дорослим репертуаром надавав перевагу творам, орієнтованим на дитячо-юнацьку аудиторію, та майже кожного року презентував столичній публіці прем'єри, наведені за хронологією: мюзикл «Як козаки змія приборкували» І. Поклада, опера «Кошій Безсмертний» М. Римського-Корсакова, балети «Мауглі» О. Градського і «Білосніжка і сім гномів» Б. Павловського, опера «Дитя і Чари» М. Равеля, музична казка-феєрія «Стійкий олов'яний солдатик» С. Баневича, опера «Ніч перед Різдом» М. Римського-Корсакова. У 2011 році було започатковано освітній проєкт «Музичні класики», який включав у себе тематичні театралізовані концерти за участі солістів опери

й балету, оркестру та хору (деякі з них збереглися до цього часу). Поряд із прем'єрами дитячих вистав у період із 2010 по 2018 поступово збільшується відсоток творів, орієнтованих на дорослу аудиторію: операми «Перси Тересія» Г. Аполлінера, «Травіата» Дж. Верді, «Богема» Дж. Пуччіні; мюзиклами «Пригоди Гекльберрі Фінна» Ж. та Л. Колодубів, «Жив був пес..» В. Назарова; балетами «Лялька. Нова історія Коппелії» Л. Деліба та «Історії кохання» А. П'яццолли; виставою «Король Дроздобород» Ю. Шевченка, яка, до речі, стала останньою реалізованою оперою для дітей та юнацтва у репертуарі з 2017 року. Безпремінно, більшість вистав зникли з репертуару інституції зі зрозумілих причин. Візуальна компонента, художні засоби й режисерські прийоми, деколи й сам музично-драматургічний матеріал у певний момент виявилися застарілими та неактуальними — їх корегування або відновлення були позбавлені сенсу. Новий вектор розвитку театру орієнтований на різножанровість музичних вистав, що включатиме в себе постійний експериментальний і пошуковий аспекти. Київська опера зазначає: «Мета Київської опери — стати у найближчому майбутньому «Українським Бродвеем», тобто явищем і місцем, де можна побачити все найновіше, найпрогресивніше, найцікавіше, найнеочікуваніше» (Історія театру, URL). Таким чином у період з 2017 донині театр за об'єктивними та суб'єктивними причинами презентував для дітей лише п'ять прем'єр: мюзикли — «Фабрика Санти» П. Табакова та «Санта 2. Глобальне потепління» Д. Саратського, «School of rock» Е. Л. Веббера, «Піноккія» Б. Севастьянова; балет «Аладдін» О. Родіна. Жанрова переорієнтація установи свідчить про наслідування західноєвропейської тенденції, які відповідно до запитів зарубіжної дитячо-юнацької аудиторії надають перевагу реалізації мюзиклів.

Примітним є нинішня орієнтація колективу переважно на родинний перегляд, раніше ж — репертуар було диференційовано за категоріями із зазначеним віковим цензом, що значно полегшувало вибір вистави батьками. Переорієнтація театральних установ на спектаклі для родинного перегляду витісняє необхідність врахування особливостей сприйняття молодшим

глядачем, адже здебільшого тривалість творів є задовгою. Іноді така спрямованість репертуару Київської опери призводить до деяких казусів і непорозумінь. Так, заявлена у 2019 році прем'єра опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» із жанровим визначенням «еротичний трилер» та позначкою «14+», орієнтована в тому числі і на юнацьку аудиторію, змусила ніяковіти навіть дорослих. У 2023 році прем'єра балету «Сойчине крило», яка не мала жодних цензових позначок, зібрала публіку різних вікових категорій. Шкіряні портупеї на артистах балету, які імітували пікантні рухи у доволі відвертих епізодах, викликали подив і ніяковість у батьків перед їхніми дітьми. Натомість останні нагородили солістів бурхливими оваціями і вигуками «браво» після завершення неординарних сцен. Жанрова й вікова переорієнтація театру, свідомо відмова від вузького інституційного призначення з привілейованою орієнтацією на молодшу аудиторію призвела до втрати унікального формату театру для дітей та юнацтва — єдиного за своїм спрямуванням у Європі.

Не можна залишити поза увагою спроби формування нової моделі національної ідентичності в музичному театрі України. Вона передбачає своєрідний симбіоз досвіду зарубіжної практики та національних культурних традицій. Це мотивує митців до створення вітчизняного мистецького продукту, у тому числі, орієнтованого на дитячо-юнацьку аудиторію. Розповсюдженим явищем стало об'єднання митців із різних сфер у творчі команди. Очільником таких формацій є режисер, де поле його діяльності не обмежується лише постановочною роботою. Воно включає в себе й продукування ідеї твору, корегування його музичної та драматургічної складових на початкових етапах його створення. Мистецька співпраця авторів дозволяє врахувати ключові моменти та закласти міцне підґрунтя для реалізації вистави у майбутньому. Пошуки та експерименти у вітчизняному музичному театрі свідчать про певну невизначеність та нерозуміння, якою має бути сучасна вистава для дітей та юнацтва. Здебільшого нові формати та жанри свідчать про дисбаланс, виражений у запозиченні зразків зарубіжних вистав переважно мюзиклового спрямування. Часто такі обставини призводять до

переорієнтації театрів у бік комерційної сторони з гедоністично-розважальним аспектом, натомість етико-естетичний, пізнавально-аксіологічний момент із урахуванням національної традиції навчання та виховання молоді в умовах театральної інституції переважно залишається поза увагою.

Аналіз репертуарної політики музичних театрів України виявив три основних напрямки в реалізації вистав для дитячо-юнацької аудиторії:

1) написання музично-театральних творів із актуальною тематикою/проблематикою («Жаба Маша» О. Спіліоті, Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022);

2) написання творів із переосмисленням та модифікацією відомих сюжетів («Лис Микита» І. Небесного, Львівська національна опера, 2020; «Красуня і Чудовисько» А. Сегал, Дніпровський академічний театр опери та балету, 2021; «Піночкія» Б. Севастьянова, Київська опера, 2023; «Кіт у чоботях» Ю. Шевченка, Національна опера України, 2023; «Катерина» О. Родіна, Одеський академічний театр опери та балету; «Тигролови» К. Бескоровайного, А. Гуманюка, Б. Решетілова, Київський національний академічний театр оперети, 2023; «Піночкія» Б. Севастьянова);

3) новопрочитання відомих творів із частковим урахуванням ментальних особливостей вітчизняної аудиторії («School of rock» Е. Л. Веббера, Київська опера, 2021; «Попелюшка» Ж. Массне, Харківський національний академічний театр опери та балету, 2022; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського за редакцією О. і Д. Саратських, Львівська національна опера, 2023).

Найбільш популярним напрямком у втіленні вистав з орієнтацією на молодшу аудиторію є створення нових музично-театральних творів на відомі сюжети. Така форма переосмислення драматургічного матеріалу відіграє важливу роль у подоланні існуючого розриву між старшим та молодшим поколінням. Слід зауважити, що перше у своєму світобаченні спирається на традиційну модель світу з адаптуванням набутого досвіду в нових умовах; друге — вирізняється універсалізацією, деколи уніфікацією поглядів, що формується здебільшого стихійно, під впливом всеохоплюючого потоку

масової інформації. До прикладу — прем'єра «Піноккіо» Б. Севастьянова (лібрето — Д. Годорюк), що була виконана на замовлення Київської опери. Примітно, що раніше у репертуарі театру можна було зустріти мюзикл «Буратіно» українського композитора О. Білаша. Можливо, переопрацювання сюжету є певним виявом небажання розлучатися з дерев'яною лялькою?

Мюзикл для родинного перегляду, написаний за мотивами казкового сюжету літературного твору «Піноккіо» К. Коллоді, є добре знайомим представникам старшого покоління. Однак команда авторів і постановників дещо переосмислила літературне першоджерело. Глядачеві презентований новий формат історії: Піноккія — бунтівниця-дівчинка, чия душа у вигляді своєї капсули потрапила на Землю та переродилася у тілі дерев'яної ляльки. Показово, що висхідна подія вистави та її художнє втілення є можливою алюзією до популярної анімаційної стрічки «Душа» (2020, режисер і сценарист Піт Доктер). Традиційні образи знайомої казки були трансформовані; яскраві костюми з алюзією на *commedia dell'arte*, створені художником Д. Курятою, красномовно характеризували кожного персонажа.

Головна відмінність між сценічним утіленням драматичного та музично-драматичного твору є робота з музичною партитурою. Саме вона закладає підґрунтя для режисерського задуму вистави, адже визначальною залишається музична компонента. Музично-драматургічна складова вистави «Піноккія» Б. Севастьянова вирізняється контрастністю номерів, однак превалююче місце у них відведено рок-звучанням із характерними для них прийомами і засобами композиторської виразності. Музичний матеріал суттєво вплинув і на сценографічне вирішення спектаклю: яскраві, блискучі елементи імітували вивіски чудернацького міста, але деякі сцени виглядали надмір гротескними та похмурими. До прикладу, й перша арія головної героїні характеризує її більше як насуплену, незадоволену життям дівчину. Здивувало, що автори вистави в якийсь момент «приводять» персонажів (дівчинку-підлітка Піноккію й Коломбїну) до нічного бару, де на тлі дискотеки вони займають місця біля стійки з коктейлями. Як виявилось, таке життя їм до вподоби, про це вони

згадують у своїй розмові. Можливо, у цьому є певне художнє перебільшення, але до подібних установ підлітків пускають вкрай нечасто.

Київська опера неодноразово наголошувала на прагненні слідувати не тільки «бродвейським» тенденціям, а й бути актуальними для молодшої аудиторії. Таке явище є цілком закономірним, адже в уяві підлітка дитяча опера виглядає вкрай застаріло й нецікаво. Очевидно, що як і будь-який жанр, вона має оновитися, трансформуватися та віднайти нові форми сценічного втілення, які відповідатимуть запитам означеної аудиторії. Проте колективи театрів дедалі частіше реалізують вистави модного мюзиклового спрямування, а не оперного, аби, певно, не перетворитися на своєрідне ретро в очах юного глядача.

Молодь, яка є активним користувачем гаджетів, може вільно серфити просторами Інтернет-мереж. Здебільшого вони самостійно обирають, яка сама музика звучатиме у них в навушниках. Проте митцям варто зволікати на якість та жанрове різноманіття музичного матеріалу, адже слідування усім віянням масової культури не завжди призводить до бажаного результату у майбутньому. Попри актуального відображення дійсності театр має бути носієм етико-естетичних, морально-ціннісних орієнтацій, притаманних вітчизняному культурному середовищу, та відповідати своєму функціональному призначенню.

### **Висновки.**

1. Всеохоплюючі глобалізаційно-інтеграційні процеси виявили тенденції до формування єдиного світового універсалізованого простору. Із розповсюдженням здобутків науково-технічного спрямування транснаціональними корпораціями відбувається поступове впровадження єдиного, уніфікованого способу життя, переважно за американським зразком. Попри позитивні явища міжнародної співпраці в умовах глобалізації культури, спостерігаються й негативні, як-от: втрата оригінальних, самобутніх ментальних ознак, спрощення культурних явищ, переорієнтація мистецької практики на комерціалізований, споживацький продукт. Музичний театр

України як одна з форм відображення дійсності й своєрідної трансляції вітчизняної традиції вдається до наслідування тенденцій масової культури. Дослідження видозмін та переорієнтації театральних інституцій свідчать про необхідність пошуку балансу між збереженням національної ідентичності та врахуванням західноєвропейських тенденцій на відміну домінування останніх.

2. Гонитва за наслідуванням західних тенденцій спровокувала невідворотні видозміни у формуванні репертуарної політики для дітей та юнацтва в музичному театрі України. Найбільш помітними стали: зменшення відсотку вистав для молодшої аудиторії та надання переваги реалізації творів для дорослої аудиторії; неврахування особливостей дитячого сприйняття в сценічних реалізаціях; переорієнтація інституцій на комерціалізацію та гедоністично-розважальний характер на противагу традиційним етико-естетичним та пізнавально-аксіологічним функціям театру; переформатування вистав на родинний перегляд із неврахуванням вузькоспеціалізованої вікової диференціації з її тематикою, тривалістю, художніми засобами тощо. Яскравим прикладом інституційної видозміни стала Київська опера (КМАТОБ), яка шляхом ребрендингу розширила віковий ценз вистав, змінила жанрову палітру з превалюванням вистав мюзиклового характеру, збільшила відсоток спектаклів для дорослих протягом останніх десяти років.

3. У процесі дослідження репертуарної політики дитячо-юнацького спрямування музичних театрів України було виявлено три основних напрямки у створенні та реалізації вистав: вистави на актуальну тематику; переосмислення та модифікація відомих сюжетів; новопрочитання відомих творів. Найбільш популярним напрямком залишається другий із зазначених, переважно у жанрі «мюзикл»; в інтерпретаціях інших музично-драматичних творів вдаються до запозичення видовищних прийомів і засобів. Театр як один із осередків української традиції попри нав'язування стандартів західної масової культури має залишатися зразком етико-естетичних, морально-ціннісних орієнтирів.



**Перспективи подальших розвідок...** Дослідження сфери музичного театру України для дітей та юнацтва виявило недостатню увагу зі сторони науковців і практиків. Національний мистецький простір є своєрідним маркером культурної традиції, який має формуватися на тлі сприятливого етико-естетичного середовища для розвитку й збагачення власних здобутків. Аналіз сучасного репертуару спонукає до необхідності застосування міжгалузевого підходу у створенні й сценічній реалізації сучасної моделі вистави для молодшого глядача. Це значно урізноманітнить спектр художніх прийомів і засобів та сприятиме визначенню чіткого вектору подальшого спрямування.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Андрущенко, Т. І., 2014. Виховний процес та формування естетичних цінностей молоді в українському культурному дискурсі в період глобалізації та інформаційної революції. У кн.: *Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри*: монографія. Ніжин: Аспект-Поліграф, сс.183–205.
2. Белименко, Л. І., 2022. Жанрова та естетична специфіка сучасного дитячого мюзиклу. *Мистецтвознавчі записки*, 42, сс.133–137.
3. Воропаєва, В. Г., 2011. Проблема кризи ідентичності в умовах глобалізації та інформаційного суспільства. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 46, сс.84–95.
4. Данилян, О. Г. та Дзьобань, О. П., 2017. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*, 2(33), сс.29–41.
5. Дудник, В. О., 2012. Взаємозв'язок загальнонаціонального культурного простору з національною ідентичністю у контексті глобалізаційних світових процесів. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, сс.129–138.
6. Єрошенко, О. В., 2016. Жанрові видозміни музичної вистави сучасного українського театру. В кн.: *Мистецька освіта і культура України ХХІ століття: євроінтеграційний вектор*, V Міжнародна конференція, Одеса–Київ–Варшава, 12-13 травня 2016. Київ: НАККиМ, сс.135–138.
7. Історія театру. Київська опера, [online]. Режим доступу: <<https://kyivoperatheatre.com.ua/history/>> [дата звернення: 07.12.2023].
8. Канюка, Л. С., 2022. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.148–153.
9. Кіт у чоботях, про виставу. Національна опера України, [online]. Режим доступу: <<https://opera.com.ua/afisha/kit-u-chobotyah-0>> [дата звернення: 08.12.2023].
10. Кравченко, Д., 2014. Сучасний театральний мюзикл як явище видовищної культури. *Імідж сучасного педагога*, 10(149), сс.47–50.
11. Кремешна, Т., 2012. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. *Молодь і ринок*, 5, сс.102–105.
12. Кубаєвський, М., 2008. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому просторі. *Психологія і суспільство*, 2(32), сс.59–64.

13. Кузьміна, О. А., 2019. *Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
14. Лавриш, І., 2023. Освітньо-виховні функції дитячо-музичного театру в умовах інклюзивної освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*, 27, сс.227–240.
15. Сапіга, О., 2021. Дитина-творець: новоєвропейська парадигма культури дитинства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(50), сс.7–20.
16. Стьопіна, А., 2021. Музичний спектакль для дітей як результат агрегації мистецтв. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(51), сс.76–90.
17. Чаркіна, Т., 2016. Глобалізація: соціально-культурний аспект. *Versus*, 1(7), сс.36–41.
18. Шевельова, О. В., 2020. Дитячо-юнацький репертуар сучасного музичного театру України: проблеми дослідження режисерського концепту. *Українське музикознавство*, 46, сс.30–44.
19. Шевельова, О. В., 2022. *Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоти «Жаба Маша» як вияв субкультури молодого покоління*. Дис. д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

### References

1. Andrushchenko, T. I., 2014. Vykhovnyi protses ta formuvannya estetychnykh tsinnosti molodi v ukrainskomu kulturnomu dyskursi v period hlobalizatsii ta informatsiinoi revoliutsii. In: *Liudyna v suchasnomu tsyvilizatsiinomu protsesi: filosofsko-kulturolohichni ta etyko-estetychni vymiry: monohrafiia* [Man in the modern civilizational process: philosophical-cultural and ethical-aesthetic dimensions: a monograph]. Nizhyn: Aspekt-Polihraf, pp.183–205.
2. Belymenko, L. I., 2022. Zhanrova ta estetychna spetsyfika suchasnoho dytiachoho miuzyku [Genre and aesthetic specificity of modern children's musicals]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 42, pp.133–137.
3. Voropaieva, V. H., 2011. Problema kryzy identychnosti v umovakh hlobalizatsii ta informatsiinoho suspilstva [The problem of identity crisis in the conditions of globalization and information society]. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 46, pp.84–95.
4. Danylian, O. H. and Dzoban, O. P., 2017. Hlobalizatsiia kultury: protyrichchia ta tendentsii rozvytku [Globalization of culture: contradictions and development trends]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu "Iurydychna akademiia Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho"*, 2(33), pp.29–41.
5. Dudnyk, V. O., 2012. Vzaiemozv'iazok zahalnonatsionalnoho kulturnoho prostoru z natsionalnoiu identychnistiu u konteksti hlobalizatsiinykh svitovykh protsesiv [The relationship between the national cultural space and national identity in the context of globalizing world processes]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, pp.129–138.
6. Yeroshenko, O. V., 2016. Genre variations of the musical performance of the modern Ukrainian theater. In: *Art education and culture of Ukraine in the 21st century: European integration vector*, V International Conference, Odesa–Kyiv–Warsaw, May 12-13 2016. Kyiv: NAKKiM, pp.135–138.
7. History of the theater. Kyiv Opera, [online]. Available at: <<https://kyivoperatheatre.com.ua/history/>> [accessed: 07 December 2023].
8. Kaniuka, L. S., 2022. Ukrainskyi muzychnyi teatr v epokhu zmin tsinnisnykh oriientyriv u mystetstvi [Ukrainian musical theater in the era of changes in value orientations in art]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, pp.148–153.
9. Puss in Boots, about the performance. National Opera of Ukraine, [online]. Available at: <<https://opera.com.ua/afisha/kit-u-chobotyah-0>> [accessed: 08 December 2023].

10. Kravchenko, D., 2014. Suchasnyi teatralnyi miuzykl yak yavysheche vydovyshechnoi kultury [Modern theatrical musical as a phenomenon of spectacular culture]. *Imidzh suchasnoho pedahoha*, 10(149), pp.47–50.
11. Kremeshna, T., 2012. Teatr yak zasib vplyvu na kulturne ta sotsialne stanovlennia osobystosti [Theater as a means of influencing the cultural and social formation of an individual]. *Molod i rynek*, 5, pp.102–105.
12. Kubaievskiy, M., 2008. Kontekstna buttievist etnosu v hlobalizovanomu prostori [The contextual essentiality of ethnicity in the globalized space]. *Psykhologhiia i suspilstvo*, 2(32), pp.59–64.
13. Kuzmina, O. A., 2019. *Genre originality of children's opera in composer practice of the 20th – early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkov State University of Arts.
14. Lavrysh, I., 2023. Osvitno-vykhovni funktsii dytiacho-muzychnoho teatru v umovakh inkluzyvnoi osvity [Educational functions of children's musical theater in the conditions of inclusive education]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii*, 27, pp.227–240.
15. Sapiha, O., 2021. Dytyna-tvoret: novoievropeiska paradyhma kultury dytynstva [The creative child: the new European paradigm of childhood culture]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(50), pp.7–20.
16. Stopina, A., 2021. Muzychnyi spektakl dlia ditei yak rezultat ahrehatsii mystetstv [A musical performance for children as a result of the aggregation of arts]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(51), pp.76–90.
17. Charkina, T., 2016. Hlobalizatsiia: sotsialno-kulturnyi aspekt [Globalization: socio-cultural aspect]. *Versus*, 1(7), pp.36–41.
18. Shevelova, O. V., 2020. Dytiacho-iunatskyi repertuar suchasnoho muzychnoho teatru Ukrainy: problemy doslidzhennia rezhyserskoho kontseptu [Children's and youth repertoire of the modern musical theater of Ukraine: problems of the research of the director's concept]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.30–44.
19. Shevelova, O. V., 2022. *The director's production of the modern children's musical "Masha the Frog" by O. Spilioti as a manifestation of the subculture of the younger generation*. Doctor of Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

**OLEXANDRA SHEVELOVA**

ORCID iD: 0000-0001-9543-4829

Doctor of Arts,

Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

shevelova.sa@gmail.com

## **THE INFLUENCE OF INSTITUTIONAL CHANGES IN THE MUSICAL THEATER OF UKRAINE IN THE 21ST CENTURY ON THE FORMATION OF CHILDREN'S AND YOUTH REPERTOIRE**

*Currently, the influence of globalization and integration processes is taking place as a result of the formation of a single macro-civilization. The author identifies its positive manifestations: strengthening of relations between countries, exchange of experience in the application of innovative technologies in various spheres of human activity, creation of international associations to solve current problems of the world community. Along with this, there are also negative manifestations of these processes: the dominance of transnational over national interests of states;*

*imposing a unified way of life according to the Western model; the creation of a single cosmopolitan space without taking into account the mental characteristics of a certain ethnic group created in the course of long historical development. Along with this, the existing relationship between the universalization of the world and the globalization processes in artistic culture was investigated, demonstrating its influence on the formation of a new paradigm of music and theater art of Ukraine. In this context, positive consequences were also found: the implementation of joint international projects, the introduction of innovative and multimedia technologies in the field of theater, the accelerated exchange of achievements of iconic figures between countries, etc. The negative manifestations of the new paradigm are as follows: attempts to unify music and theater art; metamorphosis of the functional purpose of theater institutions; shift in value orientations in the ethical and aesthetic aspect of institutions' activities; blurring the age differentiation of the repertoire with the creation of performances for family viewing without taking into account the peculiarities of children's and youth's perception. The need to create a new model of repertory policy for children and youth in the musical theater of Ukraine with the aim of finding a balance between preserving national identity and rethinking Western European trends is emphasized. Deficiencies in the implementation of modern performances for a specific audience in musical theaters of Ukraine have been identified: inconsistency in thematic orientation, duration, artistic means of expression, interpretation of decisions; imitation of Western models without rethinking and taking into account the mentality and psychology of the ethnic group; involvement of the repertoire mainly in one genre - the musical. The necessity of confronting the standards of mass culture in the Ukrainian artistic space with the preservation of national ethical-aesthetic, moral-value orientations in the repertoire in general and the children's youth repertoire in particular has been proven. The need for an interdisciplinary integration approach in the creation and stage implementation of a modern model of a performance for a younger audience is predicted.*

**Keywords:** *globalization of culture, integration processes in music and theater art, musical theater of Ukraine, children's and youth repertoire, directing experiments, children's opera, musical for family viewing.*

*Стаття надійшла до редакції 10.12.2023 р.*

**ОЛЕНА ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО**

ORCID iD: 0000-0001-9498-5004

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,

доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

ederevyanchenko2015@gmail.com

### НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ

### МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЇХ ВТІЛЕННЯ

### В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

*Розглянуто творчість Михайла Вериківського в контексті розвитку неофольклоризму в українській музиці. Використано комплексний підхід до вивчення творчості означеного митця, в якому поєднуються загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення та спеціально-наукові — джерелознавчий, історичний, жанровий, стильовий. З'ясовано передумови неофольклористичних пошуків Михайла Вериківського: музичні традиції родини та рідного міста Кременець, творче засвоєння педагогічних настанов Болеслава Яворського під час навчання в Київській консерваторії, соціокультурний контекст 1920-х років. Виявлено у творах композитора такі ознаки творчого методу й риси стилю неофольклоризму, як: звернення до обрядової архаїки, жанрових і структурних архетипів українського пісенного й інструментального фольклору, поєднання глибинних засад фольклорного мислення з техніко-композиційними й стилістичними засобами доби модернізму (емансипація дисонансу, новоладові пошуки, динамізація метро-ритмічного й фактурного чинників, поліфонізація музичної тканини, інтеграція горизонталі й вертикалі за принципом інтонаційної спільності, багаторівневе відтворення ладового й логіко-конструктивного потенціалу теми тощо). Узагальнено неофольклористичні тенденції, які в українській музиці започаткував Михайло Вериківський: перша — звернення до автентичних народно-поетичних текстів (ораторія «Дума про дівку-бранку», 1923); друга — створення оригінальних творів на народну тему (неофольклористичних композицій) у камерній інструментальній музиці («П'ять п'єс на народні теми для струнного квартету», 1921) та симфонічній музиці («Веснянки», 1924); третя — формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення (фольк-ораторія, фольк-балет, фольк-сюїта, фольк-квартет тощо). Зроблено висновок, що Михайло Вериківський є одним із фундаторів неофольклоризму в українській камерно-інструментальній, симфонічній, вокально-симфонічній та балетній музиці, який розвинув на новому рівні інтенції Миколи Лисенка та Миколи Леонтовича і сприяв формуванню епіко-драматичного та обрядово-міфологічного образно-жанрових векторів українського музичного неофольклоризму.*

**Ключові слова:** творчість Михайла Вериківського, неофольклоризм, композитор, фольклор, українська музика першої половини ХХ століття, жанр в музиці, стиль в музиці, композиторська школа Болеслава Яворського.

**Постановка проблеми...** Тема «Михайло Вериківський і фольклор» не є новою. Цей аспект є наскрізним у музикознавчих дослідженнях творчості композитора різних часів і визначає глибинний зв'язок із національним фольклором як одну з характерних рис стилю митця (Т. Антропова, О. Вальчук, Н. Герасимова-Персидська, М. Грінченко, А. Кармазін, Н. Шурова та ін.). Разом з тим, представлені в наукових студіях спостереження щодо жанрово-стилістичних ознак фольклорного походження у творах композитора на сучасному етапі вимагають, з одного боку, розширення і доповнення, з іншого — узагальнення на якісно новому рівні. З цього погляду закономірною є спроба розглянути творчість М. Вериківського в контексті стильового напрямку неофольклоризму, що є важливим для розуміння специфіки виявлення і формування національно-стильового вектору в українській музиці ХХ століття.

Не зважаючи на активізацію зацікавленості музикознавчої спільноти у питаннях втілення національного начала в музиці, проблематику неофольклоризму в українській академічній музиці першої половини ХХ століття в цілому і у творчості окремих митців все ще вивчено недостатньо. Дослідниками (Стельмащук, 2003; Дерев'янченко, 2005; Гончаров, 2010; Скрипник, Калениченко, Сікорська, 2016; Сидоренко, 2020 та ін.) визначено ряд майстрів першої половини ХХ століття, окремі твори яких дотичні до неофольклоризму (І. Белза, М. Колесса, М. Коляда, З. Лисько, Б. Лятошинський, Н. Нижанківський, Л. Ревуцький). М. Вериківський у цьому переліку не називається, хоч на думку сучасника композитора, музикознавця Миколи Грінченка: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найбільш активний із сучасних українських композиторів» (1925, с. 83).

Невисвітленість творчості М. Вериківського в контексті проблематики неофольклоризму, недостатність опрацювання матеріалів архіву і ранньої творчості композитора зокрема, зумовлюють необхідність проведення дослідження у цьому ракурсі.

**Мета** цієї статті — окреслити ознаки творчого методу й стилю неофольклоризму та перспективні для української музики ХХ століття неофольклористичні тенденції у творчості Михайла Вериківського.

**Завдання дослідження:**

- 1) з'ясувати роль фольклору в життєтворчості М. Вериківського;
- 2) виявити у творах композитора ознаки творчого методу й стилю неофольклоризму;
- 3) окреслити неофольклористичні тенденції, які в українській музиці започаткував М. Вериківський.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Зв'язки композиторської творчості М. Вериківського з фольклором розглядаються у низці праць. Н. Герасимова-Персидська (1959) відзначає фольклорну основу багатьох творів композитора і робить висновок про їх жанрову еволюцію як показник творчого зростання автора: від обробок народних пісень до створення оригінальної музики. О. Вальчук (2003) простежує риси народномузичної стилістики в основних жанрах творчості митця (хорові обробки народних пісень, церковні піснеспіви, масова пісня, ораторія, симфонічна музика, опера, балет, музика до кіно тощо), робить висновок про стилістичну й націєтворчу функцію фольклору (думний епос, інструментальні награвання), визначає характерні прийоми (жанрова цитатність, імітування народномузичних тембрів) та стилістичні засоби (народна підголоскова поліфонія, куплетна варіаційність у формотворенні тощо). Т. Антропова (2010) підкреслює вплив педагогічних настанов Болеслава Яворського на композиторську творчість М. Вериківського у зв'язку з втіленням фольклору в його ранньому циклі хорових обробок. Цінні спостереження над опрацюванням фольклору в конкретних творах композитора містяться в працях з історії розвитку певних жанрів в українській музиці (Гордійчук, 1969; Загайкевич, 1969; Клиш, 1980; Терещенко, 1978; Фільц, 1997 та ін.).

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Щоб зрозуміти системність зв'язків творчості М. Вериківського з фольклором на початку окреслимо

складові життєвого й мистецького бекграунду композитора, які інспірували багаторічну зацікавленість у опрацюванні народної музичної творчості.

По-перше, це родинне середовище, в якому щовечора практикувався спів пісень разом. За відомостями старшої доньки композитора Ірини, композитор записав від своєї матері Євдокії Якимівни багато пісень, «і ті, що їх співали її мати та батько-чумак, і ті, які вивчила колись від своїх подруг, здебільшого на весіллях» (Вериківська, 1978, с. 55). Він склав їх у збірку пісень Кременеччини, а у творчості представив обробки понад 20 давніх народних пісень з Волині (1934) та трьох революційних пісень західноукраїнського підпілля (1940). У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України (далі скорочено ЦДАМЛМ України — *О. Д.*) зберігається партитура «П'яти українських народних пісень» для сопрано й оркестру (1942), в якому № 4 «Колискова» заснована на записаній від матері мелодії<sup>1</sup>. У рукописному автографі цю інформацію зазначає сам автор (Вериківський, 1742–1959).

По-друге, джерелом синтезу народного та професійного мистецтва у свідомості митця є «полікультурність історико-мистецьких традицій» рідного для нього міста Кременець (тоді Волинської губернії), що «сформувалася на основі постійного діалогу та взаємовпливу української, польської, єврейської, австрійської, російської, румунської, угорської культур» (Кармазін, 2021, с. 7). Це зумовлює особливий інтерес до волинсько-кременецької та закарпатської тематики протягом життєтворчості композитора, його глибоку обізнаність в історичних традиціях і народно-пісенній спадщині рідного краю. Тим не менш, у його творчості представлена і народно-пісенна спадщина інших регіонів України та інонаціональний фольклор (обробки польських, угорських, словацьких, індійських пісень; «Татарська сюїта» для симфонічного оркестру тощо).

По-третє, це навчання в київській консерваторії в класі визначного музиканта-мислителя, педагога, піаніста, композитора, громадського діяча

---

<sup>1</sup> У рукописах, які зберігаються у ЦДАМЛМ України наочно видно, що у творах із фольклорним тематизмом композитор, як правило (але не завжди), на окремому аркуші виписує народні теми і вказує джерело запозичення.



Болеслава Яворського, який «звернув увагу свого учня на народні пісні» (Шурова, 1972а, с. 8) та прищепив йому й іншим своїм учням (М. Леонтович, П. Козицький, Г. Верьовка та ін.) настанову вільного, «творчого використання художнього потенціалу фольклору та евристичної ладової природи народної пісні» (Антропова, 2010, с. 121).

По-четверте, це формуючий особистість митця контекст епохи національно-визвольних змагань, Українського відродження 1920-х років, вирування модерністичних інтенцій в усіх сферах художньої творчості. Його диригентська, композиторська й педагогічна діяльність, членство у Музичному товаристві імені Леонтовича сформували уявлення про необхідність вироблення нових підходів до вирішення проблеми національного стилетворення в музиці та подолання нерівномірності розвитку жанрів професійно-академічної творчості. З приводу останнього Д. Антонович зазначає: «Засвоїти українській музиці побіч вокальних досягнень також інструменталізм, а разом із тим засвоїти побіч малих і великі форми, всі роди симфонічної та камерної музики — фортепіанові та оркестрові, — одним словом, вивести українську музику на широку дорогу творчості у всіх галузях української музичної продукції, стало головним завданням сучасності» (1993).

У добу модернізму пошук нових естетичних й технологічних принципів опрацювання фольклору став базою формування неофольклоризму в світовій музиці (Б. Барток, З. Кодаї, ранні І. Стравінський<sup>1</sup> і С. Прокоф'єв, К. Шимановський, Е. Вілла-Лобос, М. де Фалья, Дж. Енеску, Л. Яначек та багато інших). В Україні цей напрям окреслив нові, модерні вектори стилетворення, пов'язані з виявом національної ідеї в музиці. Фундамент для формування цього напрямку заклав своєю потужною фольклористичною й композиторською діяльністю М. Лисенко, який мав об'ємний народнопісенний інтонаційний тезаурус і «створив багатий і різноманітний музичний тематизм фольклорного типу (ліричний, лірико-драматичний, епічний, героїчний,

---

<sup>1</sup> За А. Калениченком, «одним зі світових центрів неофольклоризму» (2016, с. 228) є волинське містечко Устилуг, в якому І. Стравінський написав знакові для цього неостилію балети «Петрушка» і «Весна священна».

танцювальний)» (Корній, 2012, с. 14). Гідним продовженням його напрацювань на новому етапі стала творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, а пізніше — М. Вериківського, П. Козицького, М. Колесси, М. Коляди, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.

У творах музичного неофольклоризму, за А. Калениченком, «із рідною композитору народною культурою поєднується новітня, а не традиційна стилістика, <...> розроблюються малодосліджені шари народної творчості. Рідко вживається цитування, натомість створюється музика у фольклорному дусі», відтворюються «з максимальною психологічною та історичною достовірністю народно-музичні жанри» (2016, с. 227). Творчий метод неофольклоризму пов'язаний з осягненням і втіленням на різних рівнях структури художнього цілого глибинних основ і закономірностей фольклорного мислення, осучасненням інтонаційно-жанрових елементів фольклору за допомогою техніко-композиційних засобів музики ХХ століття, пошуком власного, індивідуального шляху сполучення з фольклорним світом (Дерев'янченко, 2005).

Поглянемо на творчість М. Вериківського з точки зору втілення цих ознак.

Одним із важливих естетико-художніх акцентів українського музичного неофольклоризму є звернення до давнього пласту селянського фольклору (обрядової архаїки), а також до особливостей народного багатоголосся й ансамблевого інструменталізму. Ці шари у М. Лисенка посідали незначне місце. На новому етапі саме вони стали актуальними інтонаційними першоджерелами творчості.

У доробку М. Вериківського знаходимо чимало прикладів звернення до вузькооб'ємних обрядових наспівів. Наведемо декілька в різних жанрах. На мотивах в обсязі трихорду в кварті — ладового репрезентанту фольклорної архаїки — базуються гаївка «Ой, дзвони дзвонять» з циклу «Десять українських народних пісень» для хору (1920) та п'ята частина «Весняні ігрища біля Дівочого озера перед облогою Батиєм Кременецької фортеці» з фортепіанного циклу «Волинські акварелі» (1943). Істотно, що в останньому з названих творів

трихорд у кварті, є інтонаційно-конструктивною основою тематизму циклу. Він використовується як у мелодичній горизонталі (у частинах 1, 2, 4, 5 у вигляді зчеплення двох трихордів), так і в гармонічній вертикалі (приклад 1), у тому числі у вигляді паралелізму акордів кварто-квінтової будови (приклад 2).

Приклад 1.

М. Вериківський. «Волинські акварелі», частина 5, тт. 19–22.

Приклад 2.

М. Вериківський. «Волинські акварелі», частина 5, тт. 75–80.

У перших двох частинах циклу «П'ять п'єс на народні теми для струнного квартету» (1921) використовуються щедрівка та жнивна пісня, що базуються на пентахорді (діатонічному та з хроматичним підвищенням четвертого щабля) (Дерев'янченко, 2022). У симфонічній сюїті «Веснянки» (1924) використані пісні в обсязі пентахорду (веснянка «Ой весна-весниця», дитяча пісня-гра «Зелений шум»), гексахорду («Царівно, ми твої гості»). В основу фінального хору «Кроковеє колесо» (1926) з однойменного циклу покладено мелодію весняної пісні-гри в обсязі гексахорду.

Не менш важливим для композитора є осягнення специфіки народного хорового багатоголосся й ансамблевого інструменталізму. Особливості народного багатоголосся впливають на стиль хорових обробок 1919–1921 років

(«Ой піду я лугом», «Ой, в чистім полі», «10 українських народних пісень для хору»), в яких музикознавці вбачають риси варіантно-підголоскового складу, ритмічної індивідуальності контрастних контрапунктуючих голосів (Герасимова-Персидська, 1959; Фільц, 1997). Мелодико-ритмічні й фактурні риси фольклорного інструментального музикування (квінтові органні пункти, остинатно-формульні награвання) відчутні у «П'яти п'єсах для струнного квартету на народні теми» тощо (Дерев'янченко, 2022).

У творчості М. Вериківського знаходимо і приклади втілення характерних стильових ознак неофольклоризму, інспірованих знаннями глибинних засад фольклорного мислення (усність, нетемперований стрій, ладова специфічність тощо). Це і способи тематичного розвитку на основі повторності і варіантності (мотивне *ostinato* у третій частині «П'яти п'єс для струнного квартету»), метрична нерегулярність («П'ять п'єс для струнного квартету», третя частина, тт. 34–39; «Українська сюїта» для скрипки і оркестру, № 1 «Пісня»), ладогармонічне ускладнення тематизму (ефект висотної змінності ступенів по горизонталі, тризвуки з розщепленими тонами — «Українська сюїта» № 1 т. 8, № 3 тт. 1, 3<sup>1</sup>), інтеграція горизонталі й вертикалі за принципом інтонаційної спільності («Волинські акварелі»), дисонуючі співзвуччя кластерного типу (Веснянки з балету «Весняна казка» для фортепіано, № 1 «Коло» тт. 17, 23) тощо.

Фольклорний генезис нерідко має жанрова основа творів М. Вериківського. Прагнучи до глибинного розуміння специфіки народно-музичного мислення, композитор трактує фольклорні жанри як певні семантичні архетипи, що належать до шару національно-суспільного підсвідомого і зберігаються у ньому протягом багатьох століть. Перетворення їх у художній творчості виконує функцію історичної ретрансляції психоментальних першообразів і смислів, закарбованих у звукових патернах. Поширені у музиці композитора приклади втілення фольклорно-жанрових

---

<sup>1</sup> За нашим спостереженням тематизм «Української сюїти» запозичений з ранніх п'єс М. Вериківського: у № 1 використана тема другої частини з «Двох п'єс для струнного тріо на народні теми», у № 3 — тематизм першого номера з «Двох п'єс для скрипки і фортепіано на народні теми».

первнів веснянки (симфонічна сюїта «Веснянки», веснянки для фортепіано з балету «Весняна казка», «Крокове колесо» для хору, частина 2 з «Української сюїти», частина 5 з «Волинських акварелей» тощо), колискової («Дві п'єси для струнного тріо на народні теми» № 1, Колискова Ганни з опери «Наймичка»), думи (ораторія «Дума про дівку-бранку», романс «Дума про матір Україну»), коломийки («Гуцульський танець» для фортепіано з балету «Весняна казка», фінал «Української сюїти») та інші стали важливим стимулом формування жанрово-семантичної палітри модерної української музики в цілому (хорової, симфонічної, вокально-симфонічної, фортепіанної тощо). Структурні архетипи фольклору, зокрема, рондальність, куплетна варіаційність та варіантність стали прообразами тематичного розгортання в одночастинних та циклічних творах композитора. Отже, за допомогою жанрових і структурних архетипів фольклорного походження М. Вериківський та багато інших українських митців в подальшому втілюють композиційно-драматургічні концепції своїх творів.

Працюючи з фольклорно-жанровими архетипами М. Вериківський переважно користується методом перенесення особливостей первинних жанрів у вторинне середовище (традиції М. Лисенка). Цей метод застосовується в усіх вищеназваних інструментальних творах. Зокрема, В. Клиш вбачає специфічну характерність фортепіанних веснянок і коломийок у тому, що вони наслідують подвійну жанрову природу фольклорного прототипу і «зумовленого нею тлумачення їх як танців-пісень чи пісень-танців» (1980, с. 28). Те саме стосується і відтворення композиційно-семантичних особливостей фольклорного обряду в кантатних чи музично-театральних композиціях. Прикладами цієї тенденції є кантата за мотивами народного обряду «Українське весілля» (1941), сцена весілля з опери «Наймичка» та нереалізований, але драматургічно спланований задум «Вертепу»<sup>1</sup> тощо.

---

<sup>1</sup> Як відомо, раніше ідею сценічного втілення «Різдвяного Вертепу» (1919) реалізував у своєму театрі Лесь Курбас. У ньому актори рухались подібно до ляльок. У подальших виставах режисер розвивав типові для такого типу вистав персонажі.

Унікальним у творчості композитора є випадок, який демонструє активну перетворюючу дію композиторського мислення в аспекті втілення жанрово-архетипової ідеї на більш масштабному рівні<sup>1</sup>. Мається на увазі написання крупного твору за моделлю фольклорного жанру-прототипу. Ораторія «Дума про дівку-бранку»<sup>2</sup> (1-ша ред. у клавiрі — 1923, 2-га ред. оркестрова — 1954) є прикладом перетворення ознак дум і плачів невольників на багатьох рівнях структури художнього цілого: від використання оригінальних народно-пісенних текстів, мовно-стилістичних засобів (типів мелодики, характерних мелодичних зворотів, закономірностей ладової й метроритмічної будови, способів тематичного розвитку, фактурно-гармонічних засобів, манери інтонування) до проєціювання композиційно-драматургічних аспектів побудови дум на цілісність ораторіальної форми (Терещенко, 1978).

Свідомством того, що митець ретельно вивчав фольклор є багатосторінковий документ із архіву М. Вериківського в ЦДАМЛІМ України (Записи і списки). Це робочі матеріали до написання різних творів 1920–1950-х років, в яких на нотних (інколи і від руки розліняних) аркушах дуже дрібним почерком, переважно олівцем виписані народні мелодії (або їх елементи) із зазначенням джерела запозичення (збірки або від кого записано мелодію). Привертає увагу фрагмент цього документу, на якому композитор виписав думний звукоряд («скаля дум» за М. Вериківським), стрій Кравченкової бандури, звукоряд та фактурні формули гри на лірі, по 4–7 мелодичних варіантів початку та закінчення дум та лірницьких фраз, бандурних програшів тощо (Записи і списки). Цілком ймовірно, ці нотатки відносяться до часу написання ораторії «Дума про дівку-бранку» адже у них фіксуються етапи

---

<sup>1</sup> Схожі жанрові процеси відбувалися в українській літературі. Зокрема, за сюжетними мотивами відомої народної пісні-балади «Ой не ходи, Грицю та й на вечорниці» створено такі масштабні твори, як однойменна драма М. Старицького (1890), драматична поема «Чураївна» В. Самійленка (1894), повість «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської (1908), історичний роман у віршах «Маруся Чурай» Л. Костенко (1979) та ін.

<sup>2</sup> Прикметно, що у літературі зустрічаються різні варіанти назви твору: «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку» (Герасимова-Персидська, 1959, с. 8), «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (Шурова, 1972б, с. 33). У рукописному автографі твору, що зберігається у ЦДАМЛІМ, титульну сторінку якого подає у своїй статті А. Терещенко (1978), зазначається авторська назва «Дума про дівку-бранку».

аналітичного осягнення специфіки мелізматичної та структури думного епосу. Огляд цього документу переконує в детальності і скрупульозності вивчення композитором ладо-мелодичних, ритмічних, структурних особливостей фольклору, вірогідно, з метою перейти від цитатного методу до творення власної мелодії в народному дусі.

Ще один архівний документ засвідчує прагнення композитора звернутися до давньої української міфології, репрезентанта поганського світогляду (Вериківський, 1957–1959). Це робочі матеріали до ненаписаного програмного симфонічного твору «Із української народної фантастики», в яких є начерки літературної програми до деяких частин, списки фольклорних мелодій, а також інформація про основних героїв (Лісниця, Тристенний дідько, Літавець, Біс-Осик). У щоденнику композитор зазначає, що вирішив звернутися до втілення образів української народної демонології «аби якнайширше використати гармонії зі своїх численних гармонічних систем» (Вериківська, 1997, с. 73).

Цікавим прикладом опосередкованого втілення фольклору, відтворення первісно-стихійного духу архаїчного обрядодійства за допомогою модерних ладо-гармонічних засобів є «Танець» для фортепіано (1923). У ньому дисонансні сполуки виникають по горизонталі й вертикалі в результаті поєднання хроматично ускладнених трихордів (приклад 3) та співзвуч терцієвої будови з розщепленими тонами (приклад 4). Використання тритону як інтонаційно-конструктивної опори ладу (тт. 1–8, 25–28), синтетичність ладозвукорядної основи твору є ознаками впливу на композиторське мислення теорії Б. Яворського.

Отже, у цьому творі поєднуються неофольклористичні й ладово-конструктивні пошуки, характерні для новаторської лінії творчості композитора.

М. Вериківський вважається в українській музиці першопрохідником у жанрах симфонічної сюїти, ораторії, балету, інструментальної фольклорної композиції (Дерев'янченко, 2022). Він започаткував декілька перспективних для

розвитку української музики тенденцій, що сформувались в контексті неофольклоризму. Назвемо їх і розглянемо детальніше.

Приклад 3.

М. Вериківський. Танець, тт. 1–2.

**Allegro non troppo**

Приклад 4.

М. Вериківський. Танець, тт. 7–9.

Перша тенденція — звернення до автентичних народно-поетичних текстів. Цей вектор є історично важливим для розвитку неофольклоризму в світовій музичній культурі. Як відомо, він представлений у творах І. Стравінського 1914 — початку 1920-х років на тексти народних пісень чи казок<sup>1</sup>, К. Шимановського («Пісня хлопців», 1924), Б. Бартока («*Cantata profana*», 1930) тощо.

В українській музиці цю тенденцію започатковує М. Вериківський в ораторії «Дума про дівку-бранку» (1923). У рукописному автографі твору зазначається: «драматургічна композиція, лібрето і музика М. Вериківського.

<sup>1</sup> Твори І. Стравінського на народні тексти: «Прибаутки», жартівливі пісні для голосу та інструментального ансамблю (1914), «Підблюдні», чотири селянські пісні для жіночого вокального ансамблю (1914–1917), «Весіллячко», хореографічні сцени зі співом та музикою (1914–1923), «Котячі колискові пісні», вокальна сюїта для контральто і трьох кларнетів (1915–1916), «Байка» (1916, прем'єра 1922), «Три історії для дітей» для голосу та фортепіано (1917) тощо.



Текст народний» (Терещенко, 1978, с. 39). У поетичному лібрето опусу монтажно поєднуються тексти народних дум («Про Марусю Богуславку», «Про Самійла кішку») та плачів невольників («Не ясний сокіл квилить-проквіляє», «Ой, та у святую неділеньку»).

Звернення до оригінальних фольклорно-поетичних текстів як маркерів національної ідентичності у тогочасних соціокультурних реаліях було вкрай важливим. Воно пов'язано з прагненням ретранслювати через твір етностильовий мовний код, мовну картину світу історично віддалених періодів. Це відкриває в музичній творчості нові естетичні обрії, адже фонічна, метроритмічна й ритмо-синтаксична специфіка народних текстів відбивається у тематизмі, твору.

Згодом ця тенденція більш повно і масштабно проявилася у творчості композиторів «нової фольклорної хвилі». Згадаймо кантати Л. Дичко («Червона калина», 1968; «Чотири пори року», 1973; «Карпатська кантата», 1974; «У Києві зорі», 1982), В. Бібіка («Дума про Довбуша», 1972), В. Рунчака («Чумацькі пісні», 1988); фольк-симфонію В. Зубицького «Чумацькі пісні» (1982) та його хорові концерти «Гори мої» (1986) і «Ярмарок» (1987), триптих «Співаночки» (1985); фольк-концерти В. Рунчака (№ 1 «Голосіння і співаночки», 1989, 2 ред. 2000; № 2 «Як козаки Султану листа писали», 1991); вокальні цикли В. Загорцева («Приказки», 1963), І. Карабиця («Три пісні на народні тексти», 1969), Ю. Іщенка («Календарні пісні», 1973) тощо.

Друга тенденція — створення оригінальних творів на народну тему в камерно-інструментальній і симфонічній музиці. У жанровій класифікації творчості композитора у цьому випадку можна вживати узагальнений термін «неофольклористична композиція», який, на наш погляд, маркує відмінність за техніко-композиційним параметром обробок народних пісень (гармонізацій, розкладок, аранжувань) і оригінальних композицій на народні теми. Це той шлях, який М. Леонтович<sup>1</sup> та його послідовники торують у хоровій творчості, а

---

<sup>1</sup> Обробки народних пісень М. Леонтовича нерідко набувають ознак оригінальної творчості (Щедрик, Дударик та ін.).

М. Вериківський<sup>1</sup> — у камерно-інструментальній й оркестровій. Обидва названі композитори — під проводом Б. Яворського.

М. Вериківський та його колеги по мистецькому цеху добре розуміють відмінність обробки і оригінальної композиції на народну тему, тому нерідко надають останнім певні жанрові визначення: п'єса (М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», «Дві п'єси для струнного тріо на народні теми»), мініатюра (З. Лисько «Мініатюри на українські народні теми»), прелюд (М. Вериківський «Два прелюди на народні теми для скрипки і фортепіано»; П. Козицький «Вісім прелюдів-пісень» для хору) тощо. Усі названі номінації по суті є жанровими різновидами оригінальних творів (композицій).

Сутнісними ознаками неофольклористичної композиції на народну тему можна вважати наявність у творі індивідуального композиційного задуму (концепції), своєрідність гармонічного рішення, розкриття ладового, логіко-конструктивного потенціалу теми, динамічність і цілісність форми (продуманість динаміки формотворчих процесів на рівні мелодики, гармонії, фактури, метроритму, гучності, тембру тощо), нерідко вторинна семантизація (термін Ю. Лотмана) образно-жанрового змісту пісні.

Першим прикладом втілення цих ознак у творчості М. Вериківського є «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми». У номерах циклу апробуються нові принципи роботи з фольклором, які прищеплював своїм учням Б. Яворський: «дивитися на народний наспів не як на щось закінчене, яке не підлягає зміні», сприймати народний наспів як «вихідне творче завдання», у схемі якого у «зародку» міститься «і образність, і виразність, і напруження енергії» (1947, с. 47); досягання безперервності викладення (динамізація всіх параметрів музичної тканини), вибудова інтонаційно-конструктивної і структурної цілісності, а часом і конкретні поради-побажання щодо вибору стилістики (*ostinato*, імітації, мелодичні видозміни мотиву, гамоподібні

---

<sup>1</sup> Список імен може і повинен бути продовжений у подальших дослідженнях творчості українських композиторів першої третини ХХ століття.

контрапункти, органні пункти та ін.) (там само)<sup>1</sup>. Продовженням цих напрацювань у творчості композитора є такі його твори: «Веснянки» для симфонічного оркестру (1924), в яких він обрав форму «своєрідних "хорових" мініатюр в оркестровому викладі» (Гордійчук, 1969, с. 24); «Українська сюїта» для скрипки і оркестру (клавір — 1943, партитура — 1946); Квартет для дерев'яних духових інструментів (1959); Рондо для віолончелі і фортепіано (1960) тощо.

Ця тенденція в українській квартетній музиці надалі проявляється у творах С. Дрімцова (Сюїта на українські теми, 1923), В. Костенка (Квартет № 1, 1924), П. Козицького (Варіації на купальську тему для струнного квартету, 1925), Д. Клебанова (Квартет №4 «Пам'яті Леонтовича», 1933), Б. Лятошинського (Квартет № 4, 1943), Ю. Іщенко (П'ять українських народних пісень для струнного квартету, 1986), З. Алмаші (Квартет №3 «Колядки», 2013) тощо (Дерев'янченко, 2022), а у симфонічній творчості — в опусах П. Козицького (сюїта «Козак Голота», 1925), М. Колесси («Українська сюїта», 1928) та інших.

Третя тенденція — формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення, органічного поєднання народної й академічної складової, що у творах останньої третини ХХ століття підкреслюється у жанрових номінаціях з термінологічною часткою «фольк-» (наприклад, фольк-опера, фольк-балет і т.п.).

Згідно з названою термінотворчою стратегією жанрово-новаційні твори М. Вериківського цілком могли би отримати такі назви: фольк-ораторія «Дума про дівку-бранку» (1923), оркестрова фольк-сюїта «Веснянки» (1924), фольк-балет «Пан Каньовський» (1929), фольк-квартет<sup>2</sup> («П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», 1921). Натомість у 1920-ті ще не було прийнято

---

<sup>1</sup> Детальніше про вплив теоретичних й педагогічних настанов Б. Яворського на цикл «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» див. у статті О. Дерев'янченко (2022).

<sup>2</sup> У чернетці твору «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», що зберігається в архіві, як перший варіант назви твору вказується жанрове визначення «народні квартети» (Дерев'янченко, 2022, с. 73).

фіксувати етногенетичну, жанрово-стильову орієнтацію твору за допомогою частки «фольк-». Це почали робити з кінця 1970-х та у 1980-ті на гребені «нової фольклорної хвилі» композитори Є. Станкович (фольк-опера «Цвіт папороті»), В. Зубицький (фольк-симфонія «Чумацькі пісні») та інші.

Вектор поглиблення зв'язку композиторського мислення з фольклорним підхопили композитори другої половини ХХ століття, які представили приклади фольк-сюїти (Л. Дичко «Веснянки» для симфонічного оркестру, 1969), фольк-кантати чи ораторії (вище згадані твори Л. Дичко, а також її опера-ораторія «Різдвяне дійство» («Вертеп»), 1992–1999; Г. Сасько фольк-ораторія «Батьківська нива», 1986; Г. Гаврилець «Барбівська коляда», 2011, «Віють вітри», 2017), фольк-концерти (В. Зубицький «Гори мої», 1986, «Ярмарок», 1987; Г. Гаврилець «Кроковеє колесо», 2004) тощо.

У період формування національного балету саме М. Вериківський<sup>1</sup> «пішов шляхом широкого використання специфіки українського фольклору» (Загайкевич 1969, с. 80) і започаткував фольклорну тенденцію в українському балетному театрі<sup>2</sup>. У його творчості ця лінія накреслюється від ескізів незавершеного балету «Ягелло» (1924–1926) на стародавню історичну тематику, через другий, майже завершений балет «Весняна казка» (1926), в якому використаний музичний матеріал попереднього балету (танці русалок на мотивах народних ігор і хороводів), третій незавершений балет «Лісова пісня» (1925–1927) до балету «Пан Каньовський» (1929). Останній створений за мотивами української історичної пісні «У містечку Богуславу». До його народно-побутових сцен, за інформацією М. Загайкевич, увійшли веснянково-хороводні епізоди «Весняної казки».

---

<sup>1</sup> Інші фундатори балетного жанру в українській музиці — В. Фемеліди та Б. Яновський — розробляли героїко-революційну тематику.

<sup>2</sup> За новою інформацією, фольклорна лінія в українському балетному театрі представлена також у творчості Леоніда Лісовського. Рукописний клавир непоставленого балету композитора «Казка Майської ночі» за мотивами повісті М. Гоголя (1927) нещодавно віднайдений А. Дробиш (2022) в архіві і досліджений в її дисертації. Цей новий факт засвідчує паралелізм устремлень композиторів, що, своєї черги, пояснюється впливом контексту епохи національного відродження, відкриттям в Україні державних оперних театрів та необхідність створення оригінального балетного репертуару.

Суттєво, що балетмейстер-постановник «Пана Каньовського» В. Литвиненко, використовуючи ідеї В. Верховинця, розпочав «введення і всебічну обробку в балетних п'єсах українського народного танцю», став на шлях «посиленої театралізації народної хореографії» (Загайкевич, 1969, с. 87), поєднання її з класичною лексикою, що визначило в майбутньому одну з магістральних ліній розвитку українського балетного мистецтва).

Від балету «Пан Каньовський» М. Вериківського пролягають шляхи через балети М. Скорульського («Лісова пісня», 1936), К. Данькевича («Лілея», 1939) до фольк-балетів у творчості композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Є. Станковича («Майська ніч», 1986; «Ніч перед Різдвом», 1990), В. Губаренка («Майська ніч», 1988; симфонія-балет «Зелені святки», 1992), О. Шимка («Обранець сонця», 2006), А. Комлікової («Бондарівна», 2017) тощо.

З позиції історичної перспективи твори Михайла Вериківського є внеском у розвиток двох провідних образно-жанрових ліній неофольклоризму в українській музиці ХХ століття: неархаїчної (обрядово-міфологічної) та неопічної (епіко-драматичної, яка зародилась у творчості М. Лисенка). Особистий внесок композитора у розвиток обрядово-міфологічної лінії полягає у її втіленні у фортепіанній (Танець, фінальна частина циклу «Волинські акварелі»), що являє собою своєрідні «дикі танці» в дусі первісної діонісійської енергетики *Allegro barbaro* Б. Бартока, Веснянки для фортепіано) та симфонічній творчості («Веснянки»). Надалі вектор втілення фольклорної архаїки широко і різноманітно представлений в українській музиці ХХ століття (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, Я. Верещагін, Ю. Іщенко та багато інших).

Репрезентантами епіко-драматичної лінії у творчості митця є ораторія «Дума про дівку-бранку», вокальний твір «Дума про матір Україну» для баса й фортепіано на слова М. Рильського (1942). Пізніше епіко-драматичний (думний, за І. Ляшенком) код відтворюється у симфоніях № 2, 3 Б. Лятошинського (1936, 1951), Симфонії-думі № 2 Л. Колодуба (1972), камерній кантаті № 2 «Чигирине,

Чигирине» В. Камінського для кобзаря і камерного оркестру (сл. Т. Шевченка, 1988) тощо.

### Висновки

1. У життєтворчості Михайла Вериківського фольклор відіграє особливу й вагомую роль. Зацікавлення ним, яке почалося ще у рідному Кременці в родинному колі, стимулювалося його педагогом з класу композиції Б. Яворським, диригентською роботою й діяльністю у Музичному товаристві імені М. Леонтовича. Згодом воно переросло у справжнє захоплення фольклором, яке живило бажання записувати, вивчати найретельнішим чином, постійно розширювати знання, багатоманітно й індивідуально перетворювати у композиторській творчості.

2. М. Вериківському, як представнику композиторської школи Б. Яворського, продовжувачу творчих інтенцій М. Лисенка й М. Леонтовича, вдалося більш вільно, оригінально і сучасно опрацювати у своєму доробку як фольклорну архаїку, так і жанри більш пізнього походження, апробувати новітні композиторські засоби для створення фольклорних композицій і циклів різного масштабу, в яких глибоко, багаторівнево й динамізовано перетворюються особливості фольклорного мислення.

3. Творчі пошуки М. Вериківського знаходяться на перетині актуальних для свого часу векторів жанрового новаторства й модерного стильового оновлення. Вони виявляють свою перспективність з точки зору формування в українській музиці ХХ століття таких неофольклористичних тенденцій, як: 1) звернення до автентичних народно-поетичних текстів; 2) створення оригінальних творів на народну тему (неофольклористичних композицій) в камерній інструментальній та симфонічній музиці; 3) формування нових різновидів жанрів професійно-академічної творчості на основі глибокого проникнення композиторів у фольклорну систему художнього мислення (фольк-ораторія, фольк-балет, фольк-сюїта, фольк-квартет тощо). Окрім зазначеного, заслуга композитора пов'язана також із розвитком провідних образно-жанрових

векторів українського музичного неофольклоризму — обрядово-міфологічного та епіко-драматичного.

**Перспективи подальших розвідок...** Окресленими позиціями не обмежується розмаїття проявів неофольклорного мислення в творчості М. Вериківського. Заторкнута тема залишається відкритою для продовження наукових розвідок, оскільки багато його творів і архівних матеріалів залишаються недостатньо опрацьованими. Подальшого дослідження потребують еволюційні процеси в інспірованій фольклором творчості митця, зокрема, таке дискусійне питання, як перерваність або безперервність розвитку нефольклористичних тенденцій в музиці композитора.

#### Список використаної літератури і джерел

2. Антонович, Д. В., 1993. Українська музика. У кн.: С. В. Ульяновська, І. М. Дзюба, М. Антонович, ред. *Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича* [ebook] Київ: Либідь. Режим доступу: <<http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm>> [дата звернення: 19.08.2023].
3. Антропова, Т. А., 2010. *Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років ХХ століття*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Вальчук, О., 2003. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, 2(11), сс.78–81.
5. Вериківська, І. М., 1978. Пісні в записах М. І. Вериківського. *Народна творчість та етнографія*, 5, сс.55–60.
6. Вериківська, І. М., 1997. Архів Михайла Вериківського. У кн.: О. Торба, ред. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.72–76.
7. Вериківський, М. І., 1742–1959. *П'ять українських народних пісень для сопрано й оркестру*. [Мелодії з текстом; партитура (бракує 5-ї ч.). Автограф. Зброшурований примірник, аркуші] Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 514. 17 арк.
8. Вериківський, М. І., 1920–1950. *Записи і списки народних пісень* [Автограф, рукопис, маш. з правкою. Розрізнені аркуші]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 542. 77 арк.
9. Вериківський, М. І., 1957–1959. *Із української народної фантастики* [Робочий матеріал: списки фольклорних мелодій, літературна програма. Варіанти. Автограф, рукопис Євсєєвої В. Д.]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1250. Оп. 1. Од. зб. 348. 8 арк.
10. Герасимова-Персидська, Н. О., 1959. *М. І. Вериківський: нарис про життя і творчість*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
11. Гончаров, А. О., 2010. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина ХХ ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 3, сс.114–118.

12. Гордійчук, М. М., 1969. *Українська радянська симфонічна музика*. Київ: Музична Україна.
13. Грінченко, М. О., 1925. Музичні силуети. М. І. Вериківський. *Музика*, 2, сс.82–87.
14. Дерев'янченко, О. О., 2005. *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
15. Дерев'янченко, О. О., 2022. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134, сс.69–84. <http://dx.doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269612>
16. Дробіш, А. А., 2022. *Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти творчості*. Дис. доктора філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
17. Загайкевич, М. П., 1969. *Українська балетна музика*. Київ: Наукова думка.
18. Кармазін, А. О., 2021. *Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
19. Клиш, В. Л., 1980. *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Наукова думка.
20. Корній, Л. П., 2012. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(15), сс.11–18.
21. Сидоренко, Л. В., 2020. Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 46, сс.105–122.
22. Скрипник, Г., Калениченко, А. та Сікорська, І., ред., 2016. *Українська музична енциклопедія*. Т. 4. Київ: видавництво ІМФЕ.
23. Стельмашук, Р. С., 2003. *Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років ХХ століття: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України.
24. Терещенко, А. Л., 1978. Народноепічні джерела ораторії М. Вериківського «Дума про дівку-бранку». *Народна творчість та етнографія*, 5, сс.36–46.
25. Фільц, Б. М., 1997. Особливості обробок народних пісень М. Вериківського. У кн.: О. Торба, ред. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, сс.32–36.
26. Шурова, Н. С., 1972а. *Михайло Вериківський*. Київ: Музична Україна.
27. Шурова, Н. С., 1972б. Ораторія-дума М. Вериківського. *Народна творчість та етнографія*, 3, сс.51–58.
28. Яворський, Б. Л., 1947. Лист до Г. Г. Верьовки від 2 січня 1938 року. У кн.: В. Д. Довженко, ред. *М. Д. Леонтович*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології АН УРСР, сс.46–48.

### References

1. Antonovych, D. V., 1993. *Ukrainska muzyka*. In: S. V. Ulianovska, I. M. Dziuba, M. Antonovych, eds. *Ukrainska kultura: leksii za redaktsiieiu Dmytra Antonovycha* [Ukrainian culture: lectures edited by Dmytro Antonovych]. Kyiv: Lybid. Available at: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm> [accessed: 19 August 2023].
2. Antropova, T. A., 2010. *The figure of B. Yavorskyi in the context of cultural development processes in Ukraine in the 10-20s of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.



3. Valchuk, O., 2003. Narodnomuzychna stylistyka v kompozytorskii tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [Folk music stylistics in the composition work of Mykhailo Verikyvskyyi]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 2(11), pp.78–81.
4. Verykivska, I. M., 1978. Pisni v zapysakh M. I. Verykivskoho [Songs in the records of M. I. Verikyvskyyi]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*, 5, pp.55–60.
5. Verykivska, I. M., 1997. Arkhiv Mykhaila Verykivskoho. In: O. Torba, ed. *Mykhailo Ivanovych Verykivskyyi: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verikyvskyyi: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.72–76.
6. Verykivskyyi, M. I., 1742–1959. *Five Ukrainian folk songs for soprano and orchestra*. [Melody with text; score (the 5th movement is missing). Autograph. Paperback copy, sheets] Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Ref. 514. 17 sheets.
7. Verykivskyyi, M. I., 1920–1950. *Notes and lists of folk songs* [Autograph, manuscript, mash. with correction Different sheets]. Kyiv: Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Ref. 542. 77 sheets.
8. Verykivskyyi, M. I., 1957–1959. *From Ukrainian folk fiction* [Working material: lists of folk melodies, literary program. Options. Autograph, manuscript of V.D. Yevseeva]. Kyiv: Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 1250. Op. 1. Unit coll. 348. 8 sheets.
9. Herasymova-Persydska, N. O., 1959. *M. I. Verykivskyyi: narys pro zhyttia i tvorchist* [M. I. Verikyvskyyi: an essay on life and creativity]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.
10. Honcharov, A. O., 2010. Neofolklorystychni tendentsii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: persha polovyna XX st. [Neo-folkloristic trends in the works of Ukrainian composers: the first half of the 20th century]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kulturyi mystetstv*, 3, pp.114–118.
11. Hordiichuk, M. M., 1969. *Ukrainska radianska symfonichna muzyka* [Ukrainian Soviet symphonic music]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
12. Hrinchenko, M. O., 1925. Muzychni syluety. M. I. Verykivskyyi [Musical silhouettes. M. I. Verikyvskyyi]. *Muzyka*, 2, pp.82–87.
13. Derevianchenko, O. O., 2005. *Neo-folklorism in the musical art: statics and dynamics of development in the first half of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
14. Derevianchenko, O. O., 2022. "P'iat p'ies dlia strunnoho kvartetu na narodni temy" Mykhaila Verykivskoho: pryntsyipy opratsiuvannia folkloru ["Five pieces for string quartet on folk themes" by Mykhailo Verikyvskyyi: principles of folklore processing]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 134, pp.69–84. <http://dx.doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269612>
15. Drobysh, A. A., 2022. *Leonid Lisovskyyi: source studies and genre-stylistic aspects of creativity*. Doctor of Philosophy. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
16. Zahaikevych, M. P., 1969. *Ukrainska baletna muzyka* [Ukrainian ballet music]. Kyiv: Naukova dumka.
17. Karmazin, A. O., 2021. *National history in artistic images as the essence of the Mykhailo Verikyvskyyi's composer's creativity*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
18. Klyn, V. L., 1980. *Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet piano music (1917–1977)]. Kyiv: Naukova dumka.
19. Kornii, L. P., 2012. Mykola Lysenko yak tvorets ukrainskoi natsionalnoi modeli romantychnoho styliu [Mykola Lysenko as the creator of the Ukrainian national model of romantic style]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(15), pp.11–18.

20. Sydorenko, L. V., 2020. Neoromantyzm ta neofolklorizm yak providni stylovi vektory postmodernoï paradyhmy [Neo-romanticism and neo-folklorism as leading stylistic vectors of the postmodern paradigm]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 46, pp.105–122.

21. Skrypnyk, H., Kalenychenko, A. and Sikorska, I., eds., 2016. *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [The Ukrainian musical encyclopedia]. Vol. 4. Kyiv: vydavnytstvo IMFE.

22. Stelmashchuk, R. S., 2003. *Modernist trends in the work of Ukrainian composers of Lviv in the 20s and 30s of the 20th century: aesthetic and stylistic features in the context of the era*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine.

23. Tereshchenko, A. L., 1978. Narodnoepichni dzherela oratorii M. Verykivskoho "Duma pro divku-branku" [Folk-epic sources of M. Verikyvskiy's oratorio "Duma about the Maiden-Branka"]. *Narodna tvorchist ta etnografii*, 5, pp.36–46.

24. Filts, B. M., 1997. Osoblyvosti obrobok narodnykh pisen M. Verykivskoho. In: O. Torba, ed. *Mykhailo Ivanovych Verykivskiy: pohliad z 90-kh* [Mykhailo Ivanovich Verikyvskiy: a view from the 90s]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, pp.32–36.

25. Shurova, N. S., 1972a. *Mykhailo Verykivskiy* [Mykhailo Verikyvskiy]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

26. Shurova, N. S., 1972b. Oratorii-duma M. Verykivskoho [Oratorio-duma of M. Verikyvskiy]. *Narodna tvorchist ta etnografii*, 3, pp.51–58.

27. Yavorskyi, B. L., 1947. Lyst do H. H. Verovky vid 2 sichnia 1938 roku. In: V. D. Dovzhenko, ed. *M. D. Leontovych* [M. D. Leontovych]. Kyiv: Instytut mystetstvoznava, folkloru ta etnologii AN URSR, pp.46–48.

**OLENA DEREVIANCHENKO**

ORCID iD: 0000-0001-9498-5004

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor  
at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*(Kyiv, Ukraine)*

*ederevyanchenko2015@gmail.com*

## NEO-FOLKLORISTIC TENDENCIES IN MYKHAILO VERYKIVSKYI'S

### LEGACY AND PROSPECTS OF THEIR IMPLEMENTATION

#### IN MODERN UKRAINIAN MUSIC

*Mykhailo Verykivskiy's work is considered in the context of the development of neo-folklorism in Ukrainian music. The author used a complex approach to the study of the work of this artist, which combines general scientific methods of analysis, synthesis, generalization and special scientific ones — source studies, history, genre, style. The prerequisites of Mykhailo Verikyvskiy's neo-folkloristic searches became factors in the development of his creative personality: the musical traditions of his family and his native city of Kremenets, the creative assimilation of the pedagogical instructions of Boleslav Yavorskyi during his studies at the Kyiv Conservatory, the socio-cultural context of the 1920s. In the works of the composer, the following signs of the creative method and features of the style of neo-folklorism are revealed: an appeal to ritual archaism, genre and structural archetypes of Ukrainian song and instrumental folklore, a combination of the deep foundations of folklore thinking with technical-compositional and stylistic means of the modernist era (emancipation of dissonance, new-mode searches, dynamization metro-rhythmic and textural*

*factors, polyphonization of the musical fabric, integration of the horizontal and vertical according to the principle of intonation commonality, multi-level reproduction of the tonal and logical-constructive potential of the theme, etc.). The neo-folkloristic tendencies initiated by Mykhailo Verykivskyi in Ukrainian music were summarized according to the following scheme: the first is an appeal to authentic folk-poetic texts (the oratorio "Duma pro divkꙋ-branka", 1923); the second — the creation of original works on folk themes (neo-folkloristic compositions) in chamber instrumental music ("Five Pieces on Folk Themes for String Quartet", 1921) and symphonic music ("Vesnyanka", 1924); the third is the formation of new types of genres of professional and academic creativity on the basis of composers' deep penetration into the folk system of artistic thinking (folk oratorio, folk ballet, folk suite, folk quartet, etc.). It is concluded that Mykhailo Verykivskyi is one of the founders of neo-folklorism in Ukrainian chamber-instrumental, symphonic, vocal-symphonic and ballet music, who developed the intentions of Mykola Lysenko and Mykola Leontovych to a new level and contributed to the formation of epic-dramatic and ritual-mythological image-genres vectors of Ukrainian musical neo-folklorism.*

**Keywords:** *the work of Mykhailo Verykivskyi, neo-folklorism, composer, folklore, Ukrainian music of the first half of the 20th century, genre in music, style in music, composer school of Boleslav Yavorskyi.*

*Стаття надійшла до редакції 20.11.2023 р.*

УДК 78.071.1Косенко:78.087.2:78.082.2(477)(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304969

**ІНЕСА БЕРЕНБЕЙН**

ORCID ID: 0000-0002-3949-1201

кандидатка мистецтвознавства,

доцентка кафедри інструментально-виконавської майстерності

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

(Київ, Україна)

[i.berenbein@kubg.edu.ua](mailto:i.berenbein@kubg.edu.ua)

## МІФОПОЕТИКА СОНАТНОЇ ТВОРЧОСТІ В. КОСЕНКА ЯК ОПРИЯВЛЕННЯ СМISЛЮ

Розглянуто особливості міфопоетичної семантики сонатної творчості В.Косенка на прикладі Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18, фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 та виявлено їхній семантичний концепт. Визначено кульмінаційне значення житомирського періоду в царині камерно-інструментальної творчості як індивідуальної інтонаційно-звукообразної моделі. Виявлено особливості стилізованого мислення митця у створенні авторського звукового універсуму як етичного тексту культури, причетного до універсальних кодів буття. З'ясовано особливості модифікації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років — Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18 — через осмислення вписаності архаїчних культурних текстів в контекст модерного смислетворення В.Косенка. Зазначено, що сонатна ідея розкривається як чергування тематичних комплексів, які відповідають контрастно-складеному типу циклічних форм. Окреслено риси неконфліктної сонатної драматургії, такі як, стадіальність і відкритість. Визначена її часопросторова модель. Виявлено семантичні моделі функціонування в межах сонати міфоруального циклічного простору, а також структурного інваріанта сонати в несонатних жанрових формах. Фортепіанний цикл «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 розглянуто як кульмінацію інструментального мислення В.Косенка, де синтезувалися інтонаційні, драматургічні, семантичні лексеми. Акцентовано увагу на втіленні сонатної ідеї в контексті неоромантично-екзистенційної рефлексії і необарокових маркерів нескінченності. Охарактеризовано катарсичні сенси драматургічної ідеї циклічних форм і проаналізовано перетворення дзвоновості у розкритті катарсичної ідеї творчості та осмисленні семантики дзвону-набату концептом смислетворення. Осмислено камерно-інструментальні твори В. Косенка як втілення міфологічного механізму народження нового тексту світу.

**Ключові слова:** міфопоетика творчості В. Косенка, сонатна ідея, сюїтний хронотоп, міфоруальний простір, семантика набату.

**Постановка проблеми...** Сучасне спрямування вітчизняного історичного музикознавства актуалізує звернення до глибинних архетипічних процесів смислотворення, виявлення міфопоетичних алюзій музичного тексту,

дослідження особистого творчого буття-долі як інтонаційного мікрокосму, даного в історичній екзистенції.

Особливий вектор українського мистецтва 20-30-х років ХХ століття зі знаковою для цього періоду концепцією «азіатського ренесансу» (за М. Хвильовим), заглибленістю в міфопоетику архаїчної народної культури, привертає увагу передусім вітаїстичною наснаженістю індивідуального вислову, в якому синтезувалися національні та універсальні культурні коди як первісні мовні структури.

Короткотривалий, максималістський, незавершений в задумах і творчих проектах біографічний сценарій В. Косенка ніби балансував в системі координат несумісних етичних сфер реального-ідеального, всотуючи знаки долі і оприявлюючи ліричний образ світу в лексемах модерної свідомості.

Сонатна творчість митця, фортепіанна і камерно-інструментальна, без перебільшення є осердям його ліричної картини світу, де найхарактерніше виявилися стилістичні лінії і концептуальність художнього часопростору композитора. Водночас ознаки сонатності як концепції межують в сонатній творчості митця з несонатними формотворчими принципами. Тому актуальним стає дослідження найбільш характерних виявів сонати як жанру і як концепції в аспекті причетності до міфоритуальних архаїзмів, необарокової і неоромантичної естетики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Різним аспектам дослідження фортепіанної і камерно-інструментальної творчості В. Косенка присвячені праці Т. Арсенічевої, Т. Асталош, І. Беренбейн, Ю. Вахраньова, І. Казак, М. Калашник, О. Кричинської, Т. Менцинського, Ю. Глуценка, О. Олійник, Р. Стецюка, В. Сумарокової, Н. Пастеляк, О. Таранченко й інших науковців. Проблеми функціонування жанрових моделей барокового стилю в українській музиці ХХ століття досліджували Ю. Бентя, П. Довгань, О. Зав'ялова, Л. Мельник, Я. Олексів, О. Рудницький, І. Тукова та інші науковці. Мовно-стильовий канон українського музичного модерну вивчали Ю. Глуценко, М. Новакович, О. Козаренко та інші дослідники.

Разом з тим, слід констатувати, що хоча міфологізмам національного музичного мистецтва присвячено чимало розвідок, творчість В. Косенка в цьому аспекті майже не досліджувалася. Сумісність в часопросторовій моделі мислення В. Косенка кількох хронотопів, неоромантичних і необарокових алюзій, музичних архаїзмів нашоє часу на необхідність осмислити його звуковий універсум як сферу міфопоетики.

**Мета дослідження** — розглянути семантичний концепт трьох найбільш показових для стильового мислення В. Косенка творів житомирського періоду: Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18 та фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 в аспекті міфопоетики. Для цього ставляться такі **завдання**:

- з'ясувати значення житомирського періоду в творчій біографії В. Косенка;

- виявити особливості трансформації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років — Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18;

- визначити перетворення дзвонівості і сюїтного хронотопу в драматургічній концепції Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано;

- окреслити особливості міфоритуального циклічного часопростору фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 та розкрити драматургічну ідею твору.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Сонатна творчість В. Косенка охоплює майже всі жанри камерно-інструментальної музики і сконцентрована в житомирському періоді (1918 - 1929). В цей час були створені три сонати для фортепіано, соната для віолончелі і фортепіано, соната для скрипки і фортепіано, соната для альту і фортепіано (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий), Класичне тріо, квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (за нотографією В. Довженка рукопис не розшуканий), великі концертні інструментальні твори — Концерт для скрипки і симфонічного оркестру, Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру. Такий широкий

жанрово-інструментальний спектр функціонування сонатного циклу в творчості митця може свідчити про суттєвий для В. Косенка напрямок переосмислення сонатності як ідеї і концепції, що найбільш показово відобразив його мистецький стильовий пошук. За смисловою насиченістю творчість В. Косенка 1920-х років була тим простором оприявлення сенсів, що виправдовує вибух самоствановлення у внутрішньо подієвому діалозі на межі світів, на метафізичному рівні співпричетності буттю. Особливість перетворення сонатності в несонатних жанрах характеризує ракурс смислеобразності композитора з типово романтичним конституюючим значенням змісту по відношенню до форми, яке дає підстави говорити про розмиту сонатність, стадіальне розкриття сонатної ідеї, суміщення різножанрових хронотопів в одному творі (соната, сюїта, поема) і осмислення певного періоду творчості як індивідуальної інтонаційно-звукообразної моделі.

Особливість житомирського періоду в творчій біографії В. Косенка влучно підмітила О. Таранченко: «Буття В. Косенка в житомирський період — це постійне «наближення до самого себе», усвідомлення себе у практичній діяльності, у комунікації з іншими, взаємозв'язку з ними. Чим глибше він занурюється у реальне життя, тим драматичнішим стає його буття» (2016, с.43). Тим більш явним стає відчуття тьмяних фарб і неспокою, який не давав можливості творити, тим більш нездійсненими стають мрії «дійти до світла». Кризовим став період кінця 1920-х років після виснажливої тримісячної зимової гастрольної поїздки зі співачкою О. Колодуб по віддаленим районам Донбасу. Але фізична виснаженість тільки посилювала відчуття загальної катастрофи, що нависла над українською культурою — репресії, самогубства, казенний оптимізм замість творчості. В цей час В. Косенко гостро усвідомлює неможливість творчої праці для масового слухача, невідповідність своїх творчих ідей, свого світовідчуття загальним тенденціям масової культури і того бездушного маховика тоталітарної системи, що вже набирав обертів. Можливо, ця зовнішня атмосфера стала причиною того, що деякі великі театральні проекти і задуми 1828 року (опера або музика по вистави «Сава Чалий») так і не

були зафіксовані (як відомо В. Косенко не записував фрагменти, ескізи творів, а фіксував на папері вже повністю сформовані твори). Незавершеною залишилася партитура фортепіанного концерту (за нотографією В. Довженка робота тривала протягом 1928-1937, за іншими джерелами концерт був завершений 1932 року). На кілька років розтягнулася робота над Третьою фортепіанною сонатою (1926–1929) і фортепіанним циклом «11 етюдів у формі старовинного танцю» (1928–1930).

Втім в кризові періоди, коли внутрішній дисонанс сягає своєї межі, народжуються найбільш значні вершинні твори. Третя соната *h-moll* op. 15 стала трагічним маніфестом свободи творчого духу, трагічною глибокою ліричною сповіддю на високих кордонах безмежного Всесвіту. Драматургічна ідея сонати структурно близька міфологічному циклічному часопростору як сакральному коду цілісності і нескінченності буття. Суміщення сонатного і сюїтного хронотопів в сонаті виявляється в стадіальності і повторюваності тематичних комплексів. За логікою розгортання вона скоріш наслідує шубертівську сонатну модель стадіального розвитку як послідовності контрастних образів-епізодів без початку і без кінця, втілюючи романтично-екзистенційну ідею «мандрів світами». Типовим є і застосування різновиду контрасту-вторгнення, модальних переходів без модуляційних послідовностей. Сфери головної і побічної партій контрастують за своїм мелодичним типом і спільні за крещендуочим принципом драматургічного розвитку — обидві сфери драматизуються в набатному звучанні в локальних кульмінаціях. Роль дзвонових комплексів в драматургії виявляє метафізичну направленість ідеї – від дзвоніння в трелях побічної сфери до сполохових ритмів і гетерофонних набатних звучань надовгих басових педалях в предиктових і кульмінаційних епізодах. Включення семантики дзвону-набату в драматургічний контекст і циклічна стадіальність драматургічного розвитку дає підстави говорити про органічне вписування міфоритуальних архаїзмів, «вторгнення текстів архаїчних культур» (1996, с.438) в сучасний модерний стильовий контекст Третьої сонати.



Поєднання барокової часопросторової моделі, дзвонової семантики сполохової і катарсичної дії, проникливого експресивного мелосу вирізняє особливий міфопоетичний стиль музики Косенка, як паломництво в часі, як вічне боріння Кайроса і Кроноса. Глибокий внутрішній діалогізм мислення В. Косенка, співпричетний архаїчним культурним текстам, проявляється і в пошуку шляху до метафізичних кордонів «зборки світу» (за М. Бахтіним). Як тут не згадати рядки одного з листів В. Косенка до А. В. Канеп від 21 січня 1929 року: «Зараз я йду далі, я йду до світла... Мій внутрішній інстинкт підказує цей шлях, цю дорогу, і я буду писати ... Я хочу йти далі, і, можливо, мій третій період буде наша духовна перемога!» (1975, с.252) Тому хронотоп дороги В. Косенку так само близький як і Ф. Шуберту. А шлях і доля взаємопов'язані як смисл і ціль. Час Кайроса — завжди час перетворення, тому він змінює реальність. В цьому аспекті Третя соната може розглядатися як втілення міфологічного механізму народження нового тексту світу, оприявлення смислів на кордоні світів: реального-ідеального, буденного-творчого, обмеженого і безмежного – через семантику дзвону як присутності небесного в земному. Дзвонівість як вищий щабель метафізичного корелює тут з парадоксальністю часу Кайроса, семантикою переходу, визначення кордонів, стояння на кордоні, катарсису.

Екзистенційність української романтично-барокової моделі культури визначила своєрідну модуляцію сонатної ідеї в творчості В. Косенка від перших опусів, де переважала поемна драматургія скрябінського типу до сонатності брамсівського типу і необарокових жанрових форм.

Яскравим виявом такої семантики є Соната для скрипки і фортепіано *a-moll* op. 18. Переосмислюючи традиції класицизму в двочастинній циклічній формі цієї лірико-драматичної Сонати В. Косенко продовжує лінію безконфліктної драматургії, де теми побічної і головної сфер не перетинаються, а контрастують як епізоди ліричної картини світу, що розгортається від романтично бурхливої інтонаційності брамсівського типу в головній партії (аналогія — Соната для віолончелі і фортепіано №1 *e-moll*, op. 38 Й.Брамса,

тема головної партії) до ламентозної лірико-елегійної сфери побічної партії першої частини. Необарокова семантика другої частини циклу, яка також написана в сонатній формі, занурює в емоційно рухливий ліричний світ сициліани, де яскраво відображається міфоритуальна ідея руху по колу, формування розімкненого циклічного простору як нового рівняліричного одкровення. Контрастність станів, як емоційна дефініція романтизму, підкреслюється ладовим співставленням плагальної сфери *a-moll–d-moll* першої частини з модальністю *A-Dur* другої. Складний модуляційний план, поєднання ладової хроматики з модальністю визначив високий тонус ліричної експресії вислову, що сягає безмежнихглибин етичної краси і семантично пов'язує другу частину сонати з фортепіанним циклом «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19.

Масштабність цього романічного автобіографічного твору, наповненість ліричними і етичними сенсами, семантичними кодами нескінченності дають підстави говорити про цикл «11 етюдів у формі старовинного танцю» op. 19 як кульмінацію композиторського стилю, як безкінечний циклічний універсум, здатний розширюватися і всотувати інші авторські лексеми.

Звертаючись до міфоритуальної ідеї барокової сюїти як архаїчного механізму міфотворення з його тріадою (життя — смерть — воскресіння) В. Косенко створює велику циклічну форму, розширюючи канонічний сюїтний цикл (Алеманда— Куранта — Сарабанда — Жига) додаванням барокових жанрових форм — двох Гавотів, двох Менуетів, Буре, Ригодону, Пасакалії. Вибудовується подвійний цикл, свого роду «текст в тексті» (М. Лотман), з двома ліричними кульмінаціями (Сарабанда *a-moll*, Гавот *h-moll*), одним драматургічним центром (Пассакалія *g-moll*) і кодою (Жига *d-moll*). Завдяки композиційному подвоєнню і парному зіставленню повільних тридольних і рухливих чотиридольних частин одинадцятичастинний цикл укрупнюється до великої три-п'ятичастинної форми, де Пасакалія в часі співпадає з «*aurio sectio*» всього твору і по суті є узагальненням інтонаційної ідеї циклу, втіленням семантики нескінченності через «золоту секвенцію» як бароковий

універсальний код (2016, 107). Привертає увагу і певна система присвят членам родини Косенко-Канеп — донькам Ірині та Раїсі Канеп, братам Олександру та Семену Косенкам, сестрі Марії Зубовій, племінникам дружини, братам Михайлу і Федіру Дзенбновецьким, матері Леопольді Йосипівні Косенко, дружині Ангеліні Косенко, в чому виявилася романтична лірична традиція інтимного вислову, щоденника, «сімейного альбому». В. Косенко створює яскраво персоналістичний характерний твір, ту саму «духовну ойкумену», якої йому так не вистачало в реальному житті, свій особистий оберіг. Саме таке усвідомлення творчості своїм мікрокосмом, своєю відмінністю від зовнішнього чужого, митець фіксує в листі від 2 січня 1929 року до А. В. Косенко: «Я не кажу, що мені погано, але я добре усвідомлюю, що я не у своїй тарілці. Моя сфера інакша — вона зрозуміла лишень музикантам, де є душа, так як я відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури, котра завоювала провінційний ринок» (1929, )<sup>1</sup>. Кожна присвята тут, як і в Третій сонаті, що присвячена Б. Лятошинському, наповнює ліричну сферу твору внутрішнім діалогізмом, індивідуальною характерністю, лірико-драматичною, лірико-елегійною, лірико-ігровою, бурлескною, скорботною образністю. По суті В. Косенко створює прецедент своєї музичної галактики, де кожна п'єса є і самодостатньою, і частиною драматургічної живої системи, що здатна оновлюватися і розширювати свої межі.

Міфоруальна ідея циклічного нескінченного простору простежується і в своєрідній реляційності тональної драматургії. Якщо проаналізувати ладотональний план циклу крізь призму системи ладового ритму Б. Яворського, де тритоновість стає системотворчим принципом, то можна простежити певну закономірність і логіку. Попри тональну самостійність (характер, персоніфікованість) кожної з частин циклу їх об'єднує концепт квартових співвідношень і реляційна пара нестійкості-стійкості. Початкова збільшена кварта квартоквінтового ланцюжку малого циклу *b-moll* (Алеманда) — *e-moll* (Куранта) — *a-moll* (Сарабанда) — *d-moll* (жига) відповідає збільшеній кварті

---

<sup>1</sup> В. С. Косенко. Лист до дружини з Дніпропетровська від 2 січня 1929 року // ІР НБУВ. Ф. 411. № 589.

*Des-g* (Гавот — Пасакалія) великого циклу, а автентичне завершення *a-d* малого циклу — плагальному завершенню *g-d* великого циклу і всього твору загалом. Реляція *Des-dur* (Гавот) — *d-moll* (Жига) з предиктом в *g-moll* (Пасакалія) відтворює драматургічну ідею безкінечного циклічного простору і дає підстави трактувати початкову тональність *Des-dur* як нестійку сферу, продовження, а не початок.

В аспекті дослідження міфопоетики сонатної творчості В. Косенка привертає увагу синтезування в циклі Етюдів сонатного і сюїтного хронотопів, семантики дзвонів. Показовим щодо цього є багатопланове образно-тематичне насичення кожної частини сюїти, що нетипово для барокового танцю, але характерно саме для сонатності. Виключення складає пасакалія, де зберігається жанрова особливість варіацій на *basso ostinato*, Буре і Жига. На рівні концепції і структури сонатна ідея фіксується в Алеманді *b-moll*, а загалом майже в усіх три-п'яти частинних формах циклу. Особливе місце в цьому контексті займає Менует *Es-Dur*, присвячений матері Леопольді Йосипівні Косенко. За своєю інтонаційно-тематичною структурою, ліричною наснаженістю і перетворенням дзвонівості ця частина циклу близька, до драматургічної ідеї Третьої сонати. Втім інтонаційна сфера Жиги скоріш монотематична, що відповідає її драматургічній функції коди циклу. Якщо розглядати циклічний часопростір Етюдів крізь міфологему Кайрос-Кронос, то у фіналі циклу, як і в сонаті *h-moll*, вона виявляється в надіндивідуальній міфоритуальній ідеї звільнення від «ланців Кроноса», виходу в метафізичний простір, за межі мирського-буденного в безмежний етичний Всесвіт.

Крім міфоритуальної ідеї циклу архаїчні тексти входять в інтонаційний контекст твору через мотивну семантику «золотої секвенції» і систему музичних символів Й. Баха (за Б. Яворським). Свідомо чи підсвідомо В. Косенко зафіксував в інтонаційній мові твору символи хреста, хресної муки, чаші страждання в *cis-moll*-ному епізоді першого Гавоту; символ жертвності — в перших тактах Алеманди; символ пізнання волі Господа — в *Des-dur*-ній басовій темі Алеманди, в *c-moll*-ній темі другого менуету; символ приреченості

в Сарабанді; символ радісного споглядання, світлого спокою в паралельних терціях другого Гавоту; символ величі — в ритмоінтонаціях Пасакалії; особливо виразні висхідні тетраборди XV варіації Пасакалії, які синтезуються у величному *anabasis* як символі вознесіння. Вони ж лейттемою вписані в ладоінтонаційний ряд «золотої секвенції» в Ригодоні. Символічними для ідеї сюїти є й остинатні квартові висхідні закличні інтонації на тлі трихордових переборів і басових педалей у фіналі циклу — вписування в контекст твору первинних консонансів (кварти, квінти, октави) створює особливий простір причетності до архаїчної цілісності космічного Собору. Вони ж семантично пов'язані і з дзвонами, які в творчості В. Косенка набувають концептуального значення.

### Висновки

1. Дослідження міфопоетики сонатної творчості В. Косенка виокремлює житомирський період як кульмінацію стильового мислення в царині камерноінструментальної творчості. Водночас друга половина 1920-х років позначена загостренням внутрішнього дисонансу життя-буття, глибокою творчою кризою і пошуком шляхів духовного катарсису. Творчий «вибух» кінця 1920-х років знаменує появу вершинних синтезуючих творів і ствердження духовної константи композитора як глибокого трагічного лірика, який своєю творчістю оприявлював смисли долі і створював свій звуковий універсум як новий етичний текст культури.

2. Особливості трансформації сонатної ідеї в одночастинному і двочастинному сонатних циклах кінця 1920-х років (ор. 18, ор. 15) полягають в суміщенні сонатного і сюїтного хронотопів, формуванні в межах сонати міфоритуального циклічного простору, стадіальному розкритті сонатної ідеї як послідовності контрастних образів-епізодів і втіленням романтично-екзистенційної ідеї «мандрів світами».

3. Перетворення дзвоновості і сюїтного хронотопу в драматургічній концепції Третьої сонати ор. 15 для фортепіано полягає у втіленні ідеї катарсису і формуванні семантики дзвону-набату як драматургічного концепту міфоритуального простору сонати.

4. Особливості міфоритуального циклічного часопростору фортепіанного циклу «11 етюдіву формі старовинного танцю» ор. 19 полягають у розкритті ідеї барокової сюїти як архаїчного механізму міфотворення через семантичні коди цілісності і нескінченності, виявлені в структурі, інтонаційній та ладо-тональній мові твору.

5. Семантична модель, виявлена в мелосі, дзвоновості, сполохових ритмах, барокових і романтичних алюзіях мелодико-інтонаційного плану, структурованому просторі Третьої сонати *h-moll* ор. 15 для фортепіано, Сонати для скрипки і фортепіано *a-moll* ор. 18 та фортепіанного циклу «11 етюдіву формі старовинного танцю» ор. 19 дозволяє говорити про органічне вписування архаїчних культурних текстів в авторський культурний код В. Косенка і співпричетність музичного універсуму митця універсальним ідеям і міфоритуальній сутності смислотворення сучасного музичного тексту.

**Перспективи подальших розвідок...** Дослідження міфопоетики творчості В. Косенка може бути перспективним в площині інших жанрів і жанрових форм інструментальної, камерно-вокальної, театральної творчості митця для розуміння смислової парадигми складного поетичного світу митця, розширенні семантичних меж вивчення його творчості в теоретичному і практичному аспектах, виконавській культурі.

#### Список використаних джерел

1. Беренбейн, І., 2016. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців Віктора Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії». *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 115, сс.101–113.
2. Косенко, А. В., упоряд., 1975. Лист В. С. Косенка – А. В. Косенко від 21 січня 1929 р. У кн.: *В. С. Косенко. Спогади. Листи*. 2-ге вид. Київ: Музична Україна, сс.251–253.
3. Лотман, Ю., 1996. Текст у тексті. У кн.: М. Зубрицька, ред. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, сс.428–441.
4. Таранченко, О., 2016. Віктор Косенко: траєкторія долі митця. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 115, сс.31–52.

#### References

1. Berenbein, I., 2016. Dramaturhichna ideia fortepiannoho tsykladu "11 etiudiv u formi starovynnykh tantsiv Viktora Kosenka yak vyiv romantychno-barokovoi refleksii" [The dramaturgical idea of the piano cycle "11 etudes in the form of ancient dances by Viktor Kosenko as manifestations of romantic-baroque reflection"]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, pp.101–113.

2. Kosenko, A. V., compiler, 1975. Lyst V. S. Kosenka – A. V. Kosenko vid 21 sichnia 1929 r. In: *V. S. Kosenko. Spohady. Lysty* [V. S. Kosenko. Memories. Letters]. 2nd ed. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.251–253.

3. Lotman, Yu., 1996. Tekst u teksti. In: M. Zubrytska, ed. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia* [Word. Sign. Discourse. An anthology of world literary and critical thought of the 20th century]. Lviv: Litopys, pp.428–441.

4. Taranchenko, O., 2016. Viktor Kosenko: traiektoriia doli myttsia [Viktor Kosenko: the trajectory of the artist's fate]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, pp.31–52.

**INESA BERENBEIN**

ORCID iD: 0000-0002-3949-1201

Candidate of Art Criticism,

Associate Professor at the Chair of Instrumental Performance Skills  
at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

(Kyiv, Ukraine)

*i.berenbein@kubg.edu.ua*

## MYTHOPOETICS OF VIKTOR KOSENKO'S SONATA WORK

### AS A MANIFESTATION OF MEANING

*The author examines the features of the mythopoetic semantics of Victor Kosenko's sonata works on the example of the Third Sonata in h-moll op. 15 for piano, Sonatas for violin and piano a-moll op. 18, of the piano cycle "11 etudes in the form of an ancient dance" op. 19 and their semantic concept. The culminating significance of the Zhytomyr period in the realm of chamber-instrumental creativity is defined as an individual intonation-sound pattern. The peculiarities of the artist's stylistic thinking in the creation of the author's sound universe are revealed as an ethical text of culture involved in the universal codes of existence. By understanding the inclusion of archaic cultural texts in the context of modern meaning-making by V. Kosenko, the article clarified the peculiarities of the modification of the sonata idea in the one-part and two-part sonata cycles of the late 1920s, it is about the Third Sonata in h-moll op. 15 for piano, Sonatas for violin and piano a-moll op. 18. It is noted that the sonata idea is revealed as an alternation of thematic complexes that correspond to the contrast-compound type of cyclical forms. Features of non-conflict sonata drama are outlined, such as stagedness and openness. Its time-space model is defined. Semantic models of functioning within the sonata of the myth-ritual cyclic space, as well as the structural invariant of the sonata in non-sonata genre forms, have been revealed. Piano cycle "11 etudes in the form of an ancient dance" op. 19 is considered as the culmination of V. Kosenko's instrumental thinking, where intonation, dramaturgy, and semantic lexemes were synthesized. Emphasis is placed on the embodiment of the sonata idea in the context of neo-romantic-existential reflection and neo-baroque markers of infinity. The cathartic meanings of the dramaturgical idea of cyclical forms are characterized, and the transformation of ringing in the disclosure of the cathartic idea of creativity and the understanding of the semantics of ringing-beating by the concept of meaning creation are analyzed. The chamber-instrumental works of V. Kosenko are thought out as the embodiment of the mythological mechanism of the birth of a new world text.*

**Keywords:** *mythopoetics of V. Kosenko's work, sonata idea, suite chronotope, mytho-ritual space, semantics of nabat.*

*Стаття надійшла до редакції 03.11.2023 р.*

УДК 378.147:784.071.2-057.87].091.33-027.22:785.7(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304970

**ЄЛІЗАВЕТА ЛІПІТЮК**

ORCID iD: 0009-0009-8526-5465

заслужена артистка України,

викладачка кафедри камерного співу

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

lev00572@gmail.com

## КАМЕРНИЙ СПІВ ЯК ЗАСІБ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Досліджено мистецтвознавчі основи камерного співу як виду вокального виконавства. Виявлено його специфіку, стильові та жанрові ознаки, спільне та відмінне з оперним співом. Охарактеризовано освітнє значення камерного співу у фаховій підготовці студентів-вокалістів у закладах вищої музичної освіти. Визначено його навчальну, виховну та розвивальну функції в системі занять з дисциплін камерно-вокального циклу та виконавської практики. Охарактеризовано камерний спів як: мистецький і соціокультурний феномен, який інтегрує різні жанри, стилі й форми вокального виконавства; предмет навчальної та концертно-виконавської діяльності студента, що потребує залучення інтелектуальних, духовних і творчих сил в опануванні вокального репертуару; засіб розвитку музичних здібностей, виконавської майстерності, творчого потенціалу та сценічної культури студента-вокаліста; мету і результат професійного розвитку та самовдосконалення майбутнього співака. Окреслено основні напрями професійного розвитку студентів засобами камерного співу: 1) вокально-технічний (розвиток співацького дихання, розширення робочого діапазону, формування рухливості голосу, покращення його тембрових якостей, удосконалення навичок кантиленного співу тощо); 2) інтелектуальний (розвиток загальної музичної ерудиції та професійного мислення студента, формування здатності до музично-теоретичного й виконавського аналізу вокального твору, уміння визначити ефективні методи роботи над вокальним репертуаром); 3) художньо-творчий (розвиток творчої уяви й образного мислення, емоційної, духовної та естетичної сфер вокальної творчості, необхідних для втілення художнього образу твору й задуму композитора, а також формування творчого іміджу майбутнього співака); 4) сценічно-діяльнісний (реалізація в концертно-виконавській практиці набутого у вокальних класах досвіду, формування у студента-вокаліста навичок творчої комунікації, позитивних емоційно-психологічних якостей, сценічної майстерності й артистизму).

**Ключові слова:** вокальне виконавство, камерний спів, студент-вокаліст, фахова підготовка, професійний розвиток.

**Постановка проблеми...** Розвиток вокального виконавства в Україні великою мірою залежить від відповідності системи фахової підготовки майбутніх співаків у закладах вищої музичної освіти сучасному рівню розвитку музичного мистецтва, запитам суспільства щодо виконавської мобільності



професійних співаків, різножанровості їх репертуару, естетики сучасного вокального виконавства.

З огляду на це, пріоритетними завданнями сучасної вокальної освіти є збереження національної музичної спадщини та кращих традицій вітчизняного вокального виконавства (академічного — оперного й камерного; естрадного, джазового), а також упровадження в освітній процес музичних вишів ефективних методів навчання, виховання й розвитку майбутніх вокалістів (як виконавців та викладачів вокальних дисциплін), здатних до професійного самовдосконалення, мистецьких новацій, систематичного оновлення концертного репертуару, швидкої адаптації до різних умов професійної діяльності, творчої комунікації з колегами й публікою, пошуку нестандартних підходів у формуванні власного творчого іміджу та виконавського стилю.

У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема розвитку означених професійних якостей студентів-вокалістів засобами камерного співу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Концептуальні положення з вокального виконавства та вокальної педагогіки розроблено сучасними українськими вченими, митцями й педагогами В. Антонюк (2017), Н. Гребенюк (2000), О. Стахевичем (2002) та іншими. Зарубіжний досвід викладання камерного співу та роботи з камерними ансамблями висвітлено в посібнику *B. Winchester та K. Dunlap «Vocal Chamber Music»* (2007).

Науковий доробок українських дослідників у сфері камерно-вокального виконавства свідчить про пошук нових підходів у вивченні сутності й особливостей цього виду музичної творчості. Як зазначає О. Баланко (2016), сьогодні актуалізується коло питань, обумовлених взаємодією музично-художнього мислення композитора і виконавця, формуванням нових слухових уявлень співака, музичної ерудиції, виконавської майстерності в опануванні сучасним звуковим простором. У вивченні проблем сучасного камерного виконавства в Україні найбільш перспективним дослідниця вважає підхід до камерно-вокальної музики як до єдиної художньо-творчої системи композиторського та виконавського мислення. Тому у своєму науковому

дослідженні О. Баланко акцентує увагу на природі камерно-вокальної творчості як жанру «підвищеної діалогічності», що інтегрує стабільні (композиторські) та мобільні (виконавські) елементи музично-виражальної системи, які ґрунтуються на жанрово-стильових особливостях сучасної української камерно-вокальної музики, специфіці музичної мови у вокальній творчості сучасних українських композиторів, способах і характері вокально-виконавських прийомів у сучасних камерно-вокальних творах, критеріях артистичної мобільності сучасного виконавця-вокаліста.

Досліджуючи естетичні та музично-семантичні властивості камерного співу, А. Полканов (2021) розкриває історичну та образно-сміслову динаміку його розвитку як окремого музично-творчого феномена, визначає місце камерно-вокальної творчості у жанровій системі музичного мистецтва, виявляє спорідненість інтерпретаційного й діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики, окреслює провідні тенденції стильового становлення камерного співу та відповідні їм композиційні принципи, виокремлює естетичні й семіологічні властивості камерного співу, його типологічні ознаки та сучасне стильове значення. Автор доводить, що важливим фактором камерного вокального інтонування виступає змістовна ускладненість камерного циклу, його підпорядкованість естетичній концепції та образно-психологічній програмі.

Здійснюючи теоретичне дослідження концертно-камерного аспекту вітчизняного вокального виконавства М. Самотос (2013) зазначає, що в сучасному творчому соціумі воно займає рівнозначне місце з оперним, а його престижність підтверджується проведенням чисельних фестивалів і конкурсів та наявністю яскравих виконавців. Саме це стимулює композиторську творчість у цьому жанрі. Дослідниця аналізує внесок музичних навчальних закладів (де розмежовують дисципліни оперного і камерного співу) у розвиток та пропагування вітчизняного концертно-камерного виконавства, а також обґрунтовує поняття камерності та концертності як явищ, які охоплюють аспекти творчості, виконавства, естетики й комунікації.

Методичні рекомендації щодо формування професійної компетентності студента-вокаліста в жанрі камерного співу сформулювала В. Яковенко (2023), зазначаючи, що робота над камерним репертуаром є універсальною, оскільки органічно пов'язана з іншими видами мистецтва (усною народною творчістю, писемною літературою тощо), а також передбачає вивчення студентом пісень, романсів, творів старовинних та сучасних композиторів, засвоєння яких спрямоване не тільки на опанування вокально-технічних навичок, а й на формування знань про історію і культуру свого народу. До основних вимог, які викладач камерного співу має ставити перед студентом, авторка відносить: художньо-доцільне застосування музично-виражальних засобів; тонке відтворення емоційної палітри музики та літературного тексту; рухливість голосу і досконалий слух; володіння різноманітними мелізмами й прикрасами вокальної партії тощо.

Наявність публікацій з проблеми камерного вокального виконавства свідчить про її актуальність та необхідність подальших наукових розробок у цій сфері, що визначило напрям нашого наукового пошуку.

**Мета дослідження** полягає в обґрунтуванні мистецького та освітнього значення камерного співу у професійному розвитку студентів-вокалістів під час навчання в закладах вищої музичної освіти. Досягнення поставленої мети передбачало вирішення таких **завдань**:

- 1) проаналізувати специфіку, стильові та жанрові ознаки камерного співу як виду вокального виконавства;
- 2) охарактеризувати освітнє значення камерного співу з урахуванням особливостей формування навчального репертуару студентів-вокалістів;
- 3) окреслити основні напрями професійного розвитку студентів-вокалістів засобами камерного співу.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Наукове дослідження камерного співу в контексті фахової підготовки студентів вокальних спеціальностей передбачає розгляд цього феномена в мистецтвознавчому,

вокально-виконавському та вокально-педагогічному аспектах, що забезпечить всебічний підхід до вивчення означеної проблеми.

Камерний спів є видом вокального мистецтва, яке сягає своїм корінням у XVI – XVIII століття та знайшло своє втілення у старовинних мотетах і мадригалах, у XIX – XX століттях — у вокальних циклах, романсах і баладах, що відкрило для співаків великі можливості у виявленні найтонших ліричних почуттів, високої виконавської і загальної культури, яка виявляється у філігранному володінні голосом та його гнучкому нюансуванні, можливості комунікувати з аудиторією на рівні емоцій. Камерна вокальна музика XX – початку XXI століть характеризується новизною композиційних технік, стильовим плюралізмом, експериментами у трактуванні вокальних жанрів (синтез жанрів в одному творі) та їх сценічному виконанні, що знайшло відображення у циклічних вокальних творах Д. Мійо, Ф. Пуленка, М. Равеля, П. Хіндеміта, А. Шнітке та інших. Для сучасної камерної вокальної музики характерними є незвична образність, новизна вокально-виконавських прийомів, декламаційність та яскраво виражена експресія, що часто порушує класичні вокальні традиції та потребує створення спеціальних методик з опанування техніки виконання сучасної камерної музики. Засвоєння виконавцем сучасного різностильового камерного вокального репертуару має свої особливості, серед яких виокремлюються стилістичні труднощі, специфіка сучасного музичного інтонування, насиченість дисонансними співзвуччями гармонічної фактури інструментального супроводу тощо (Мілясевич, 2020).

Жанрова типологія камерно-вокальної музики досліджується мистецтвознавцями у різних аспектах. У праці Хань Кай (2017) запропоновано два підходи до вивчення цієї проблеми. Перший підхід враховує зовнішню і внутрішню сторони буття жанру та передбачає поділ на концертну і духовно-концертну музику. До концертної камерно-вокальної музики віднесено: вокальну мініатюру (художня пісня, пісня-стилізація в народному стилі, балада, елегія); вокальну п'єсу («вірш з музикою»); вокальний цикл; романс (ліричний, лірико-драматичний, лірико-психологічний). До духовно-концертного жанру

камерної вокальної музики зараховано музичні твори духовної тематики (вокальна мініатюра, вокальний цикл, псалом, молитва). Твори означених жанрових груп поділяють на малі (мініатюра) і великі форми (цикл) з урахуванням масштабу музичного тексту. Другий підхід базується на принципах взаємодії і наступності, в якому жанрове збагачення здійснюється через жанрову трансформацію, жанровий перетин, жанрове відновлення. Поліжанр складають такі музичні твори, як кантата, романс-балада, опера, елегія. Визначені автором підходи передбачають взаємодію двох полярних сфер вокального мистецтва — традицій та інновацій, які сприяють формуванню досвіду і слугують відправним ресурсом для творчих пошуків.

Аналіз жанрових особливостей камерного вокального мистецтва свідчить про те, що воно поєднує як сольну, так і ансамблеву творчість. Поняття «камерний ансамбль» у вокальному виконавстві має кілька значень. Це — і спів з інструментальним супроводом (фортепіанним, струнним тощо), і музичні твори, написані для кількох вокалістів (дуети, тріо, квартети, квінтети тощо), і вокальний колектив (ансамбль), у якому кожна партію (голос) виконує один виконавець. Успішність камерно-ансамблевого співу залежить від творчо-виконавської узгодженості його учасників (у темпах, динаміці, агогіці), точного звуковисотного інтонування кожної вокальної партії (так звана горизонталь), чистого гармонічного строю ансамблю (вертикаль), кореляції власної манери співу виконавця окремої партії із загальним звучанням ансамблю (дикція, артикуляція, тембр голосу, гучність, характер вібрації тощо).

Теоретично обґрунтовуючи специфіку концертно-камерного співу, науковці зосереджують увагу на тому, що камерність вокального виконавства передбачає паритетний тип партнерства у виконавських складах, де одним із інтерпретаційних завдань є реалізація задуму автора щодо деталізації мелодичних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виражальних засобів, а в композиційному аспекті застосовується багатозначна розробка тематичного матеріалу, вияв найтонших інтонаційно-сміслових деталей музики тощо. Концертність камерно-вокального виконавства дослідники вбачають в ігровій

природі, видовищності, розважальності, віртуозності, де в центрі уваги знаходиться особистість виконавця, а в інтерпретаційному підході застосовується принцип підвищеної емоційності, якнайповнішої репрезентації власного виконавства. М. Самотос (2013) зауважує, що категорію концертності часто пов'язують із категорією віртуозності, де домінуючим типом комунікації є демонстрація виконавсько-технічних можливостей. Саме це, на її думку, передбачає наявність у вокаліста таких якостей, як театральна рельєфність та плакатність виразу, характерних для оперного виконавства, де важливою характеристикою є принцип змагання.

Слід зазначити, що синтез камерності й концертності реалізується як у творчій комунікації виконавців з публікою, так і у виборі акустичних умов сценічної діяльності, оскільки камерність передбачає максимальний емоційно-художній вплив виконавця на публіку при обмеженні зовнішніх виражальних засобів. Саме акустичні особливості концертного приміщення багато в чому визначають успішність концертного виступу вокаліста. Акустика має свої особливості у домашньому музикуванні, музичному салоні, на оперній або філармонійній сцені, у культових спорудах, музеях, виставкових залах, відкритих концертних майданчиках тощо. Відповідно до умов концертного виступу камерний співак має обирати оптимальні виконавські засоби, регулювати гучність голосу, артикуляцію та дикцію, не порушуючи природності звучання й тембрового забарвлення свого голосу.

У цьому сенсі постає питання про «комфортність» виконання концертного репертуару камерними та оперними співаками у різних акустичних умовах. Вважається, що більш визначними вокальними даними (голосовим матеріалом, силою звучання та діапазоном) наділені оперні співаки. Також існує думка, що ні робочий діапазон співацького голосу, ні його потужність, ні темброве забарвлення, ні технічна досконалість не можуть слугувати показниками приналежності до оперного чи камерного виконавства, оскільки весь означений комплекс вокально-професійних якостей має бути в арсеналі як оперного, так і камерного співака. Відомий український тенор і

вокальний педагог В. Тимохін вважав, що слід розмежовувати не оперних та камерних співаків, а артистів, які однаково володіють і камерними, і оперними виконавськими жанрами, та вокалістів, для яких пріоритетною сферою творчості є опера. До фахових характеристик камерного співака митець зараховував тонке емоційне нюансування, багатство відтінків експресії, майстерне використання усієї палітри тембрових барв співацького голосу. Сучасні дослідники характеризують камерного співака як виконавця з особливими інтелектуальними якостями і професійними компетенціями, володіння якими дозволяє відтворити образно-семантичну сферу та звукову символіку, внутрішній психологізм і лаконізм музичної драматургії камерно-вокальних творів (Хань Кай, 2017).

Принципова відмінність камерного співу від оперного полягає в тому, що опера є різновидом музично-драматичного мистецтва та ґрунтується на синтезі музики, слова і сценічної дії. За образним визначенням Б. Гмирі, оперне мистецтво — це олійний живопис, а камерне — акварельний. Але, на думку багатьох виконавців, камерний спів потребує сценічного перевтілення у межах вокальної мініатюри, розкриття глибини думки й образної багатозначності, що інколи є складнішим, ніж в оперній партії. Камерний співак формується по мірі набуття виконавського і сценічного досвіду, коли без театральних декорацій та оркестру має втілити художній образ вокального твору за допомогою дотримання певного стилю, досконалої вокальної техніки (здатності застосовувати мікстове звучання голосу у різних регістрах, філірування звука від *forte* до *pianissimo*) та витончених артистичних емоцій. Б. Гмиря поєднував камерне та оперне виконавство, мав голос широкого діапазону, м'якого, красивого тембру та був співаком високої вокальної культури, відомим виконавцем українських народних пісень та романсів. Дослідники його творчості Г. Гаврилець, Г. Принц та Н. Цимбаліста зазначають, що митець приділяв надзвичайну увагу роботі над камерними творами, глибоко проникав у суть поетичного тексту, шліфував вокальну інтонацію, доводячи її до довершеності, а музична інтонація, поетичне слово і тембр у його виконанні

становили неподільну єдність. Видатний співак писав, що і композитори, і ми, вокалісти, повинні дуже уважно ставитись до слова, щоб якнайкраще і повніше передати його зміст і красу. Донесене голосовими барвами слово б'є прямо в серце, злегка торкаючись розуму. Слово може бути відповідно забарвлене тільки тоді, коли внутрішні переживання актора пошлють відповідні імпульси. Співак надзвичайно серйозно вивчав фактуру романсу чи пісні, не обмежуючись засвоєнням лише вокальної партії, залишаючи фортепіанну для акомпаніатора. Для Гмирі музичний твір був цілісністю, де всі складові взаємопов'язані, а акомпанемент, своєю чергою, доповнює концепцію твору манерою гри, стилем виконання, який виявляється в інтонуванні, фразовому мисленні, динаміці, а також у штрихах і артикуляції (Гаврилець, 2003).

Методичні поради видатного українського співака підтверджують доцільність принципу єдності літературного тексту й музики, вокалу й інструментального акомпанементу у виконанні камерних творів, а його вокальні традиції є основою національної системи виховання співаків. У виконавському генії Б. Гмирі вдало поєдналися художня інтуїція, яскравий артистизм і емоційність, з одного боку, та раціональний спосіб мислення, здатність до аналізу, з іншого. Саме такі професійні якості необхідно виховувати у сучасних студентів-вокалістів, які опановують мистецтво камерного співу.

У фаховій підготовці студентів камерно-вокальної спеціалізації слід ураховувати жанрово-стильові, вокально-виконавські та художньо-естетичні особливості камерного співу, відповідно до яких М. Самотос (2013) класифікує концертно-камерне виконавство за:

- 1) формою (виступи на концертній естраді, радіо, телебачення, студійні записи тощо);
- 2) видами (виступи з концертними програмами; виступи з камерними програмами);



3) жанрами (моножанрові — вечори пісень, романсів, вокальних циклів тощо — та полі жанрові, які можуть містити як романсову лірику, так і обробки народних пісень, окремі вокальні мініатюри та цикли);

4) кількістю учасників (збірні концертні виступи, що характеризуються строкатістю програми, сольні концерти, що виконують просвітницьку та популяризаторську функції);

5) якісним складом виконавців (однорідні, у яких беруть участь лише вокалісти та концертмейстери-піаністи, неоднорідні — за участю музикантів різних спеціальностей — та синтетичні, до яких залучаються представники інших видів мистецтва — майстрів слова, хореографів).

Звичайно, концертна програма передбачає виконання різноманітних романсів та арій не об'єднаних однією тематикою, як у супроводі фортепіано чи інструментального ансамблю невеликого складу, так і в супроводі симфонічного оркестру, а для камерної програми характерними є однорідність і тематичне формування. Камерні концерти часто є монографічними, об'єднані творчістю одного композитора або одним жанром (пісні, романси, вокальні цикли) або одним стилем (бароко, класицизм, романтизм, модернізм тощо).

Відтак, можемо констатувати, що виконавська діяльність камерного та оперного співаків має багато спільного (у методах інтелектуального осягнення вокального твору, способах реалізації вокальної техніки відповідно до жанру та композиторського стилю), а також відмінного (у структурі репертуару та акустичних умовах його виконання, інструментальному супроводі, виражальних засобах та способах емоційного впливу на публіку, у формуванні камерного співака як концертного виконавця). Тому у фаховій підготовці студентів-вокалістів, які здобувають камерну або оперну спеціалізацію, є відмінності у формуванні навчального репертуару та специфіці проходження виконавської практики. Про це свідчить зміст освітньо-професійних та навчальних програм, розроблених у вітчизняних закладах вищої музичної освіти.

Базова фахова підготовка студентів спеціалізації «Камерний спів» здійснюється на заняттях із сольного співу протягом усього терміну навчання в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. У силабусі цього навчального курсу (розробленому доктором культурології, народною артисткою України, завідувачем кафедри камерного співу означеного вишу, професором В. Антонюк) визначено мету його викладання, яка полягає у: вивченні та засвоєнні студентами практичних основ камерного співу; формуванні всебічно розвиненої особистості студента-вокаліста як виконавця та викладача; формуванні навичок самостійного розвитку голосу, роботи над репертуаром та всебічного аналізу творів навчальної програми. Дидактичною метою цього навчального курсу є систематизація й узагальнення знань і вмінь студентів у галузі камерного співу та формування на цій основі професійних виконавських умінь, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній виконавській та педагогічній діяльності (Антонюк, URL).

Основними завданнями викладання сольного співу як профілюючої дисципліни для студентів спеціалізації «Камерний спів» В. Антонюк визначила:

- розвиток фахової спроможності, музичної та інтелектуальної розвиненості студента-вокаліста у процесі індивідуальних занять із педагогом і концертмейстером;

- систематичне керівництво навчальною і творчою роботою студента в умовах авторської школи викладача відповідно до виробленої кафедрою концепції;

- формування у студентів різноманітних вокально-технічних навичок та здатності комбінувати і застосовувати їх у практичній діяльності;

- сприяння розвитку музично-вокальної та загально-естетичної ерудиції студентів;

- виховання дбайливого ставлення до свого голосу;

- засвоєння навичок роботи з вокально-педагогічним репертуаром (читання нот з аркуша та вміння виконувати вокальні твори мовами оригіналу);

- прогнозування та визначення стратегії розвитку творчої особистості (виявлення і максимальний розвиток індивідуальних здібностей кожного студента-вокаліста);

- формування у студента здатності підбору якісного репертуару, його теоретичного усвідомлення та практичного засвоєння;

- виховування студентів у кращих традиціях української та провідних світових вокальних шкіл;

- виховання у майбутніх співаків самоконтролю, самоаналізу, творчої волі, художнього смаку, чуття стилю, прагнення до самовдосконалення (Антонюк, URL).

Фахові знання й уміння студенти бакалаврату закріплюють на заняттях з основ вокальної методики, вокального ансамблю, сольфеджіо, роботи з концертмейстером (опановуючи методи розвитку музичного слуху, вокальної техніки, інтонаційної виразності, ансамблевої комунікації), а також їх реалізують у процесі проходження виконавської та педагогічної практик, набуваючи досвіду вокально-сценічної та вокально-педагогічної діяльності.

Концептуальні засади фахової підготовки студентів у класі камерного співу ґрунтуються на теоретико-методичних положеннях, розроблених В. Антонюк та викладених у підручнику «Вокальна педагогіка (сольний спів)». До методичних завдань педагога камерного співу В. Антонюк відносить:

- планування роботи студента на перспективу його розвитку як камерно-концертного виконавця (складання індивідуального плану та програм концертних виступів, участі в конкурсах, фестивалях тощо);

- перевірку домашнього завдання;

- роботу над емоційно-образним змістом виконавського образу;

- роботу над артистизмом та здобуттям навичок концертного виконавця;

- використання аудіо- чи відеозапису для штучного створення відчуття аудиторії, подолання страху та вироблення готовності до концертного виступу на бездоганному рівні;

- навчання специфічних вокально-технічних прийомів і способів вокальної фонації та їх координованість;

- прищеплення навичок читання нот з листа, транспонування та запам'ятовування нового музичного матеріалу як засобів розвитку музично-вокальних здібностей студента;

- варіантний спосіб опанування вокального твору в різнобічних площинах його складності (попереднє ознайомлення, співування окремих фрагментів, спів у повільному темпі й точному ритмі, з повною зосередженістю на логіці інтонування, необхідному емоційному стані тощо) з метою координації усіх елементів вокальної техніки;

- оперування свідомістю і підсвідомістю художньої уяви та вироблення керованого автоматизму музично-вокального процесу;

- опанування різними стилями співу, як повторюваністю виражальних засобів, узгоджених зі стильовими та жанровими особливостями репертуару (Антонюк, 2017).

Саме різножанровий репертуар є професійно значущим навчальним матеріалом для підготовки студентів до вокально-сценічної діяльності. Викладачі камерного співу структурують його за історичними епохами, композиторськими школами, вокальними жанрами та формою. Так, приміром, у навчальній програмі з концертно-камерного співу, розробленій Л. Кострубою, репертуар та завдання щодо його опанування структуровано у такий спосіб:

1) камерна вокальна музика докласичного періоду (засвоєння стильових особливостей відповідної епохи та індивідуального композиторського стилю в кантатно-ораторіальному жанрі; робота над аріями, арієтами, канцонами композиторів А. Скарлатті, Г. Паїзіелло, С. Чезаріні, А. Вівальді, Й. Баха, Г. Генделя; подолання технічних труднощів у виконанні штрихів, мелізматики, динаміки, фразування, каденцій);

2) віденська класика та камерна вокальна музика композиторів-романтиків (робота над стилістикою в аріях і піснях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та різноплановість їх виконавської інтерпретації; особливості

динаміки, звукоутворення та стильових концепцій на прикладі пісень Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Вольфа, Й. Брамса, С. Монюшка; робота над оригінальною вимовою у виконанні творів німецькою, англійською, французькою мовою);

3) українська вокальна камерна музика XIX – XX століть (розвиток асоціативного мислення та інтерпретаційних умінь у процесі вивчення камерної музики М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, солоспівів та романсів Д. Січинського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, В. Барвінського, В. Сільвестрова та інших вітчизняних композиторів);

4) робота над вокальними творами циклічної форми зарубіжних композиторів («Вісім віршів для голосу з фортепіано» Р. Штрауса, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, «Любов поета» Р. Шумана; сольні номери із кантат, мес, *Requiem, Stabat Mater, Magnificat* тощо) та українських авторів («Весільні пісні» М. Скорика, «Калина міряє коралі» Б. Фільц, «Сім струн» О. Козаренка тощо);

5) вокально-камерна музика українських та зарубіжних композиторів (Б. Лятошинського, М. Скорика, В. Сільвестрова, Р. Штрауса, Ф. Пуленка, С. Барбера, К. Дебюссі, Б. Бріттена та інших);

6) робота над вокальними творами сучасних композиторів Польщі, Франції, Іспанії, Англії, США, Південної Америки (Коструба, 2021).

Особливого значення у професійному розвитку камерних співаків викладачі надають роботі над українськими народними піснями та романсами українських композиторів, що сприяє засвоєнню студентами неповторного пісенного мелосу нашого народу (в оригінальних композиторських обробках з професійно аранжованим фортепіанним акомпанементом) та ознайомленню з вокальною творчістю вітчизняних композиторів. Навчальним матеріалом для цього слугують:

1) збірки українських народних пісень з репертуару відомих українських співаків минулого й сучасності (С. Крушельницької, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, Б. Гмирі, О. Петрусенко, Д. Петриненко, З. Гайдай, Л. Остапенко, М. Кондратюка, Д. Гнатюка, А. Мокренка, Б. Руденко та інших);

2) збірки солоспівів, романсів і пісень українських композиторів (В. Барвінського, О. Білаша, М. Вериківського, К. Данькевича, М. Дремлюги, М. Жербіна, М. Завалішиної, Д. Задора, М. Колеси, Л. Колодуб, Ж. Колодуб, А. Кос-Анатольського, І. Карабиця, В. Косенка, О. Левицького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, Л. Ревуцького, Ю. Рожавської, Б. Фільц, І. Шамо та інших);

3) вокальні твори українських композиторів для різних типів голосів («Доля», «Айстри», «Садок вишневий», «Мені однаково», «Не забудь юних днів», «Чого мені тяжко», «Безмежнеє поле» М. Лисенка; «Тайна», «Спи, дитинко», «Піду, втечу» С. Людкевича; «Верніться, сни мої», «О, не забудь» О. Нижанківського; «Розвійтеся вітром», «Ах, скільки струн» Я. Лопатинського; «Як почувеш вночі», «У гаю», «Бабине літо» Д. Січинського; вокальний цикл «Образ коханої» М. Вериківського; «За думою дума», «Сонце заходить», «Зацвіла в долині» Я. Степового; «Дивлюсь я на яснії зорі», «Ой чого ти, дубе» К. Стеценка; «Ксеня», «Водопад» Ю. Мейтуса; «Пастелі», «Колискова» К. Данькевича; «Три гуцульські пісні» М. Скорика; «Запливай же, руженько» Г. Майбороди; «Білі каштани» П. Майбороди; «Нічка тиха», «У човні», «Яблунька», «Земле моя», триптих «Казка» Л. Дичко; цикл «Срібні струни» Б. Фільц; «Дніпровський вальс», «Києве мій» І. Шамота інші).

Подальший професійний розвиток студентів-вокалістів камерно-концертного профілю здійснюється у процесі навчання в магістратурі, основною метою якого є «... підготовка висококваліфікованих фахівців у сфері камерного виконавства, здатних створювати та презентувати на сцені оригінальні інтерпретації вокально-сценічних образів у камерних виставах, на концертній естраді, застосовуючи творчі здобутки в педагогічній діяльності» (Антонюк, Кононова, 2018, с. 4).

Аналіз навчально-методичних матеріалів дає підстави стверджувати, що формування навчального репертуару студента у класі камерного співу здійснюється з дотриманням принципів історичної послідовності розвитку цього виду вокального виконавства, жанрово-стилістичної відповідності у

творах різних музичних форм, поступового ускладнення музично-аналітичних та вокально-виконавських завдань, що забезпечує професійний розвиток і творче самовдосконалення студента. Отже, в системі фахової підготовки студентів-вокалістів у закладах вищої музичної освіти камерний спів виконує навчальну, виховну та розвивальну функції, які визначають його освітнє значення.

Проведене дослідження уможливило визначення основних напрямів професійного розвитку студентів засобами камерного співу, а саме:

1) вокально-технічний напрям забезпечує вдосконалення вокальної техніки студента (розвиток співацького дихання, розширення робочого діапазону, формування рухливості голосу, покращення його тембрових якостей, опанування навичок кантиленного співу тощо);

2) інтелектуальний напрям спрямований на розвиток загальної музичної ерудиції, аналітичних здібностей та професійного мислення студента, на формування здатності до музично-теоретичного й виконавського аналізу вокального твору та вміння визначити ефективні методи роботи над вокальним репертуаром;

3) художньо-творчий напрям забезпечує розвиток творчої уяви й образного мислення студента-вокаліста, емоційної, духовної та естетичної сфер його вокальної творчості, що сприяє достовірному втіленню художнього образу твору відповідно до творчого задуму композитора та є підґрунтям для формування творчого іміджу співака;

4) сценічно-діяльнісний напрям полягає в умінні студента реалізувати в концертно-виконавській практиці набутий у камерно-вокальних класах досвід, а також передбачає формування навичок творчої комунікації в репетиційному та концертно-виконавському процесі, забезпечує формування позитивних емоційно-психологічних якостей співака, його сценічної майстерності й артистизму.

Узагальнюючи результати проведеного дослідження, можемо стверджувати, що камерний спів є:

мистецьким і соціокультурним феноменом, який інтегрує різні жанри, стилі й форми вокального виконавства;

- предметом навчальної та концертно-виконавської діяльності студента, що потребує залучення інтелектуальних, духовних і творчих сил в опануванні вокального репертуару;

- засобом розвитку музичних здібностей, виконавської майстерності, творчого потенціалу та сценічної культури студента-вокаліста;

- метою і результатом професійного розвитку та самовдосконалення майбутнього співака.

### **Висновки.**

1. Специфіка камерного співу обумовлена такими чинниками, як: спеціальний репертуар (сольний або ансамблевий, з інструментальним супроводом або без нього); сила звучання й темброве забарвлення голосу співака; акустичні особливості концертного приміщення. Камерне вокальне виконавство класифікують за видами (вокальне, вокально-інструментальне), формою (сольне, ансамблеве), жанрами (моножанрове, поліжанрове), стилем (традиційний класичний, сучасний полістилістичний), кількісним (дуети, тріо, квартети тощо) та якісним (однорідні, мішані) складом.

2. Аналіз освітньо-професійних програм та силабусів дисциплін камерно-вокального циклу надає змогу визначити мету, завдання та зміст фахової підготовки студентів у класі сольного співу, його взаємозв'язок з іншими навчальними курсами (вокальним ансамблем, фаховими методиками, виконавською та педагогічною практиками); освітнє значення камерного співу, його навчальну, виховну та розвивальну функції у фаховій підготовці студентів-вокалістів; структуру, жанрово-стилістичні особливості та професійне значення навчального репертуару студента у класі камерного співу.

3. Комплексна реалізація основних напрямів професійного розвитку камерних співаків у процесі фахової підготовки в музичному виші (вокально-технічного, інтелектуального, художньо-творчого, сценічно-діяльнісного) забезпечує вдосконалення музичних здібностей, вокально-виконавських умінь,



аналітичного мислення, індивідуальних творчих якостей, навичок вокально-сценічної діяльності, а також різнобічної підготовки студентів до вокально-виконавської та вокально-педагогічної діяльності.

**Перспективи подальших розвідок...** Теоретичний матеріал, викладений у статті, не вичерпує усіх можливих аспектів порушеної проблеми. Предметом нашого подальшого наукового пошуку є творча синергія співака і концертмейстера в роботі над камерно-вокальним репертуаром різних епох.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Антонюк, В. Г. *Сольний спів (фах): силабус навчального курсу ОС бакалавр*. [ebook] Київ: Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Режим доступу: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OK-16-Solnii-spiv-Fah-Silabus.pdf>> [дата звернення: 12.12.2023].
2. Антонюк, В. Г. та Кононова, Н. В., 2018. *Освітньо-наукова програма «Академічний спів» спеціалізації «Камерний спів» другого рівня вищої освіти*. Київ: Національна музична академія імені П. І. Чайковського.
3. Антонюк, В. Г., 2017. *Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник*. 3-тє вид. Київ: Видавець Бихун Ю. В.
4. Баланко, О. М., 2017. *Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – поч. ХХІ ст. як виконавський феномен*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
5. Гаврилець, Г., Принц, Г. та Цимбаліста, Н., 2003. *Виконавський геній Бориса Гмирі*. У кн.: *Романси та українські народні пісні з репертуару Бориса Гмирі*. Київ: Музична Україна, сс.3–6.
6. Гребенюк, Н. Є., 2000. *Вокально-виконавська творчість*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Київ.
7. Коструба, Л. О., 2021. *Робоча програма навчальної дисципліни «Концертно-камерний спів» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти*. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
8. Міляевич, А., 2020. *Стильовий слух студента-вокаліста: до проблеми опанування камерного репертуару ХХ ст. Актуальні питання гуманітарних наук*, 34(3), сс.44–50.
9. Полканов, А. А., 2021. *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
10. Самогос, М., 2013. *Концертно-камерне вокальне виконавство в аспекті теоретичного обґрунтування. Виконавське мистецтво*, 27, сс.184–197.
11. Стахевич, О. Г., 2002. *Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу: курс лекцій*. Харків-Суми.
12. Хань, Кай, 2017. *Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
13. Яковенко, В. Г., 2023. *Формування професійної компетенції майбутніх фахівців вокального мистецтва в жанрі камерного співу*. In: *Modernization of science and its influence on global processes, IV International scientific and theoretical conference, Bern, Switzerland, November 3 2023*. Bern: International Center of Scientific Research, pp.178–179.

14. Winchester, B. and Dunlap, K., 2007. *Vocal chamber music: a performer's guide*. 2nd ed. New York–London: Taylor & Francis Group.

### References

1. Antoniuk, V. H. *Solnyi spiv (fakh): sylabus navchalnoho kursu OS bakalavr* [Solo singing (specialty): syllabus of the bachelor's degree course]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia imeni P. I. Chaikovskoho. Available at: <<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/OK-16-Solnii-spiv-Fah-Silabus.pdf>> [accessed 12 December 2023].
2. Antoniuk, V. H. and Kononova, N. V., 2018. *Osvitno-naukova prohrama «Akademichnyi spiv» spetsializatsii "Kamernyi spiv" druhoho rivnia vyshchoi osvity* [Educational-scientific program "Academic Singing" of specialization "Chamber Singing" of the second level of higher education]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia imeni P. I. Chaikovskoho.
3. Antoniuk, V. H., 2017. *Vokalna pedahohika (solnyi spiv): pidruchnyk* [Vocal pedagogy (solo singing): a textbook]. 3rd ed. Kyiv: Vydavets Bykhun Yu. V.
4. Balanko, O. M., 2017. *Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th – early 21st centuries as a performing phenomenon*. Ph.D. in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
5. Havrylets, H., Prynts, H. and Tsymbalista, N., 2003. *Vykonavskyi henii Borysa Hmyri*. In: *Romansy ta ukrainski narodni pisni z repertuaru Borysa Hmyri* [Romances and Ukrainian folk songs from the repertoire of Borys Hmyra]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.3–6.
6. Hrebenuk, N. Ye., 2000. *Vocal and performing creativity*. Doctor of Art History. Thesis. Kyiv.
7. Kostruba, L. O., 2021. *Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny "Kontsertno-kamernyi spiv" pershoho (bakalavrskoho) rivnia vyshchoi osvity* [Work program of the study discipline "Concert and chamber singing" of the first (bachelor) level of higher education]. Lviv: Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka.
8. Miliasevych, A., 2020. *Stylovyi slukh studenta-vokalista: do problemy opanuvannia kamernoho repertuaru XX st.* [The student vocalist's stylistic ear: Toward the problem of mastering the 20th century chamber repertoire]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 34(3), pp.44–50.
9. Polkanov, A. A., 2021. *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.
10. Samotos, M., 2013. *Kontsertno-kamerne vokalne vykonavstvo v aspekti teoretychnoho obgruntuvannia* [Concert and chamber vocal performance in the aspect of theoretical substantiation]. *Vykonavske mystetstvo*, 27, pp.184–197.
11. Stakhevych, O. H., 2002. *Osnovy vokalnoi pedahohiky. P. 1: Pryrodno-naukovi teorii solnoho spivu: kurs lektsii* [Basics of vocal pedagogy. Part 1: Natural and scientific theories of solo singing: a course of lectures]. Kharkiv-Sumy.
12. Khan, Kai, 2017. *The phenomenon of chamber vocal performance in the interaction of Ukrainian and Chinese national schools: historical and theoretical aspects*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
13. Yakovenko, V. H., 2023. *Formuvannia profesiinoi kompetentsii maibutnikh fakhivtsiv vokalnoho mystetstva v zhanri kamernoho spivu* [Formation of professional competence of future specialists in vocal art in the genre of chamber singing]. In: *Modernization of science and its influence on global processes, IV International scientific and theoretical conference*, Bern, Switzerland, November 3 2023. Bern: International Center of Scientific Research, pp.178–179.
14. Winchester, B. and Dunlap, K., 2007. *Vocal chamber music: a performer's guide*. 2nd ed. New York–London: Taylor & Francis Group.

**YELIZAVETA LIPITIUK**

ORCID iD: 0009-0009-8526-5465

Honored Artist of Ukraine,

Lecturer at the Department of Chamber Singing

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

lev00572@gmail.com

## CHAMBER SINGING AS A MEANS OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF VOCAL STUDENTS

*The artistic foundations of chamber singing are studied as a type of vocal performance. The author paid attention to its specificity, stylistic and genre features, common and distinctive features with opera singing. The obvious importance of chamber singing is of great significance in the professional training of student vocalists studying at institutions of higher musical education. Chamber singing has an educational and developmental function in the system of training in the disciplines of the chamber-vocal cycle and performing practice. Chamber singing is characterized by the following factors: an artistic and socio-cultural phenomenon that integrates various genres, styles and forms of vocal performance; the subject of the student's educational and concert performance activities, which requires the involvement of intellectual, spiritual and creative forces in mastering the vocal repertoire; a means of developing musical abilities, performance skills, creative potential and stage culture of a student-vocalist; the purpose and result of professional development and self-improvement of the future singer. The author gives the main areas of professional development of students by means of chamber singing: 1) vocal and technical (development of singing breathing, expansion of the working range, formation of voice mobility, improvement of its timbre qualities, improvement of cantilene singing skills, etc.); 2) intellectual (development of the student's general musical erudition and professional thinking, formation of the ability to musical-theoretical and performance analysis of a vocal work, the ability to determine effective methods of working on a vocal repertoire); 3) artistic and creative (development of creative imagination and figurative thinking, emotional, spiritual and aesthetic spheres of vocal creativity, necessary for the realization of the artistic image of the work and the composer's idea, as well as the formation of the creative image of the future singer); 4) stage performance (implementation of the experience gained in vocal classes in concert performance practice, formation of creative communication skills, positive emotional and psychological qualities, stage skills and artistry in the student-vocalist).*

**Keywords:** vocal performance, chamber singing, student vocalist, professional training, professional development.

*Стаття надійшла до редакції 14.12.2023 р.*

# МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

---

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 378.147:793.32:792.07(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304971

**ОЛЕНА КАСЬЯНОВА**

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

заслужена діячка мистецтв України,

кандидатка мистецтвознавства,

професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

### РОЛЬ ІНСТИТУТУ РИТМУ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА У СТАНОВЛЕННІ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ЗАСАД МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ

Розглянуто феномен становлення основоположних засад музичної режисури на підґрунті застосування авторських систем Ф. Дельсарта й Е. Жака-Далькроза в музично-театральній діяльності Інституту ритму в Хеллерау. Обґрунтовано необхідність проведення наукових розвідок означених явищ доби модерну в соціокультурних реаліях сьогодення. Встановлено подібність мистецьких пошуків та експериментів у втіленні музично-театральних творів на початку ХХ та ХХІ століть. З'ясовано сутність відкриття Дельсарта у сфері сценічної виразності оперного співака зі встановленням кодових зв'язків між жестом і емоціями. Виявлено контент авторської системи митця з її поділом на 9 основних видів рухів та 243 різновиди жесту і положень тіла відповідно до зовнішніх проявів емоцій людини, їх сили і швидкості з обумовленням логіки вчинків персонажів, їх художньої образності. Проаналізовано переосмислення Далькрозом системи сценічної виразності Дельсарта у ритміко-пластичному форматі із тілесним проживанням та перетворенням у русі емоційного характеру й образного змісту музичного твору. Визначено органічне злиття пластично-пантомімічних, вокально-інструментальних, художньо-сценографічних, просторово-мізансценічних засобів виразності в оперних експериментах митця. Досліджено вплив музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау на становлення базових принципів постановки оперних вистав та методології виховання універсального виконавця. Доведено формування основоположних засад музичної режисури, актуальних і сьогоденні: єдиний концептуальний підхід усіх постановників до інтерпретації оперного твору; сполучення традиційних і новітніх засобів виразності з досягненнями науково-технічного прогресу; співвідношення драматургічної та видовищної компонент спектаклю; універсальність актора у виконанні синтезованих завдань. Окреслено вплив педагогічної і постановочної співпраці міжнародної команди митців у рамках проведення Свят (фестивалів) ритмічних ігор у Хеллерау на формування середньої та вищої музичної, хореографічної, театральної освіти у різних країнах, на становлення своєрідних режисерських шкіл і систем. Спрогнозовано необхідність подальших розвідок тематики, що обумовлена подібністю мистецьких процесів доби модерну і сьогодення під впливом досягнень науково-технічного прогресу.

*Ключові слова:* система сценічної виразності Франсуа Дельсарта, система ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза, музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау, Свята (фестивалі) ритмічних ігор, основоположні засади музичної режисури, універсальна (синтезована) підготовка виконавця, мистецька (музична, хореографічна, театральна) освіта.

**Постановка проблеми...** Доба інноваційних технологій та інформаційного суспільства, що впливає на метаморфози світового і українського музичного театру, сприяє різновекторним режисерським підходам у створенні вистав на підґрунті сучасних досягнень сценічного мистецтва. Застосування в сценографічному оформленні спектаклів мультимедійних та арт-технологій; досягнень цифрового театру з віртуальною, доповненою, змішаною, розширеною реальністю часто-густо призводять до переважання в інтерпретаціях музично-театральних творів видовищної компоненти над змістовною драматургією. Як наслідок, у глядача виробляється гедоністично-розважальний погляд на сприйняття будь-яких творів навіть із драматичною і трагедійною тематикою. Це позначається на поступовій атрофії аналітичних здібностей особистості, несформованості об'єктивного ставлення до вчинків персонажів театральних творів; прогалинах у вихованні етико-естетичних запитів, смаків, уподобань; зміщенні акцентів ціннісних орієнтирів; виробленні хибної життєвої позиції.

Подібні прорахунки зустрічаються у випадках, коли члени постановочної групи — режисер, диригент, сценограф/художник, хормейстер і балетмейстер мають різні погляди на інтерпретацію вистави. Як правило, хтось із них (найбільш авторитетний чи фінансово спроможний забезпечити її реалізацію) домінує над іншими співтворцями, що призводить до проявів ознак театру режисера, диригента, сценографа чи хореографа. Неузгодженість позицій постановників позначається на відході від композиторського задуму твору-оригіналу, спотворенню його ідейно-тематичної спрямованості.

Водночас, серед співавторів оперного спектаклю зустрічаються митці, які вдало підпорядковують інноваційний сценографічний інструментарій повноцінному розкриттю вузлових моментів драматургії твору, психологічному

поглибленню вокально-сценічних образів персонажів. Така єдність форми і змісту музично-театральної вистави досягається завдяки узгодженню концептуального бачення на трактування твору-оригіналу всіма членами постановочної групи, плідна співпраця яких дозволяє забезпечити художню цілісність усіх компонент сценічного синтезу.

У цьому контексті значуща роль належить Інституту ритму Еміля Жака-Далькроза, пошуки та експерименти якого у 10-х роках ХХ століття заклали підґрунтя сучасної музичної режисури із подальшим утворенням у різних європейських країнах своєрідних режисерських шкіл і систем. Важливість вивчення мистецької практики Інституту ритму крізь призму злагодженої взаємодії команди постановників музично-театральних творів у виявленні оригінального синтезу новітніх засобів виразності, співзвучних процесам сьогодення, актуалізує наукові розвідки обраної теми.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** На формування мистецького доробку Інституту ритму, що здійснив революційний прорив у сценічному вирішенні оперних і хореографічних творів, важливу роль відіграли авторські системи Еміля Жака-Далькроза — «ритмічне виховання» та його попередника Франсуа Дельсарта — «виразність людини». У зарубіжній науковій думці аналіз творчого методу Дельсарта, виявлення сутності його системи сценічної виразності виконавця здійснив у своєму дослідженні Б. Готьє (*Gauthier, 2011*), який визначив внесок митця у пластичне відображення акторами різних емоційних станів персонажів, становлення базових основ танцю модерн. Вагомий фактологічний матеріал, який шляхом спостереження й експериментів із означених аспектів зібрав та систематизував за певними класифікаційними угрупованнями Дельсарт, упорядкував А. Порте (*Porte, 1992*). Виокремленню основоположних принципів творчого методу Е. Жака-Далькроза, переосмисленню ним поглядів Ріхарда Вагнера на сукупний твір мистецтва («*Gesamtkunstwerk*») в ритміко-пластичній формі вияву, співпраці Далькроза з Адольфом Аппія в оперних експериментах Інституту ритму в Хеллерау присвячена наукова праця Г. Герца (*Giertz, 1975*). Сутність технічної

(Дельсартівської) та художньої (Станіславського) систем у вихованні акторської виразності в різних театральних жанрах проаналізована Г. Вільсоном (*Wilson, 2002*). У вітчизняному мистецтвознавстві концепт системи сценічної виразності Дельсарта в органічному синтезі тіла — емоції — думки виявлений у дисертаційному дослідженні М. Шкарабана (2006). Водночас науковцем здійснені скорочені переклади «Системи виразності людини» Ф. Дельсарта (1998) та «Евритмії» Е. Жака-Далькроза (1998) з викладом сутності й специфіки застосування відкриттів цих митців у музично-театральному мистецтві. Використання ідейних принципів систем Дельсарта-Далькроза у формуванні теоретичного підґрунтя нової техніки театрального танцю ХХ століття відображено в монографіях М. Погребняк (2015, 2020). Вплив творчих знахідок Дельсарта й Далькроза на мистецьку практику Інституту ритму в Хеллерау в умовах співпраці знакових постатей різних країн — режисерів, сценографів, хореографів, акторів окреслений у монографії О. Чепалова (2007).

Запровадження українським режисером-новатором відкриттів Дельсарта-Далькроза в процес універсальної підготовки акторів до виконання синтезованих завдань партій-ролей персонажів у різновекторних сценічних версіях театральних вистав дослідили Г. Веселовська (2007), Д. Лабінська (2022), Н. Чечель (1993). Аналіз означених публікацій допоміг з'ясувати внесок систем Дельсарта-Далькроза в експериментальну музично-театральну діяльність Інституту ритму, основоположні принципи якої продовжують свій розвиток і вдосконалення в реаліях сьогодення.

**Мета дослідження** — визначити формат оригінального синтезу традиційних та інноваційних засобів художньої виразності в умовах експериментальних постановок музично-театральних творів Інституту ритму в Хеллерау, суголосний сучасній мистецькій практиці.

**Завдання дослідження:**

1) розглянути сутність відкриття Ф. Дельсарта у напрямку сценічної виразності людини зі з'ясуванням основних компонентів його авторської системи;

2) проаналізувати переосмислення Е. Жаком-Далькросом вчення Дельсарта в ритміко-пластичних модифікаціях з окресленням їх прояву в музично-театральному мистецтві;

3) дослідити контент експериментальної музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау з виявлення способів взаємодії постановників-інтерпретаторів у створенні художньої цілісності оперної вистави;

4) окреслити вплив Інституту ритму на розповсюдження його досвіду постановочної та педагогічної діяльності у різних країнах світу.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Художні знахідки Інституту ритму у новаторських підходах до сценічних прочитань оперних творів тісно пов'язані з оригінальним поєднанням відкриттів двох видатних майстрів музичної культури — Дельсарта і Далькроза, чий доробок вплинув на розвиток різних видів мистецтва й спорту, залишаючись затіненим у сфері театральної діяльності. Найбільший вплив на кардинальні метаморфози естетичних принципів музично-театрального мистецтва у бік природності й достовірності акторського виконавства здійснило вчення Дельсарта, чия постать досі залишається малодослідженою та недооціненою у вітчизняній науці.

Дельсарт Франсуа Олександр Нікола Шері (1811–1871) — французький оперний співак, педагог, композитор, теоретик сценічного руху й вокалу ще протягом навчання в Паризькій консерваторії, а пізніше, працюючи в Опера-комік, неодноразово стикався із ситуацією неприродної, штучної акторської гри при створенні художнього образу персонажа. Тогочасна система умовних знаків-символів погано поєднувалася з технологічними особливостями вокального виконавства, не дозволяючи оперному співакові у пластиці та міміці відтворити реальний емоційний стан героя відповідно до розвитку музичної драматургії твору. Це спонукало митця до виявлення зв'язку жестів і голосу, звернувшись до вивчення основ анатомії, психології, філософії. З цією метою він проводить спостереження за пластичною виразністю дітей, дорослих, душевнохворих у звичайних та екстремальних ситуаціях; аналізує різноманітні



емоційні стани, внутрішні прагнення людини, їх мотивацію та зовнішні прояви. Узагальнюючи зібрані матеріали, Дельсарт встановлює кодові зв'язки між жестом і емоціями. У результаті ним була вироблена система з класифікацією поз, жестів, рухів за смисловим призначенням залежно від емоційного стану людини з характерними зовнішніми проявами почуттів.

У процесі пошуку нового методу виховання співака-актора, Дельсарт вивів формулу виразності людини із тріадою: тіла-життя (тілесний прояв — жест), душі (емоційний прояв — голос) і розуму (духовний прояв — артикульоване слово та спів). За його твердженням, усі складові тріади проявляються по-різному залежно від напрямків/векторів діяльності людини: від себе — рух від центру до периферії, до себе — від периферії до центру і в собі — стан рівноваги. Надаючи технічні терміни для цих рухів, він зазначив, що тіло-життя — ексцентричне (екстравертивне), розум — концентричний (інтравертивний), а душа — нормальна (перебуває у стані рівноваги). Подальший поділ кожного елемента тріади ще на три складових із ознаками двох інших і самих себе дозволив Дельсарту визначити дев'ять основних видів рухів та двісті сорок три різновиди жесту і положень тіла, які відповідали певному емоційному стану людини, співвідношенню його сили і швидкості. Таким чином, митець першим науково обґрунтував сценічну виразність людини, надавши кожному руху назву й встановивши його відповідність художній образності дій персонажа. Авторський метод Дельсарта знайшов широке застосування у підготовці митців — художників, скульпторів, музикантів, співаків, акторів, у інших видах діяльності — лікарів, священників, архітекторів тощо.

Ідеї Дельсарта отримали свій подальший розвиток у творчості його послідовника — швейцарського педагога, композитора, музикознавця Еміля Жака-Далькроза (1865–1950), чия організаторська, педагогічна та мистецька діяльність відіграла вагомую роль у становленні базових основ музичної режисури і танцю модерн. Після навчання в консерваторії Женеві, стажування у Відні та Парижі діяч був запрошений викладати до Женевської консерваторії,

де досліджував вплив ритму на формування психіки співаків. Спираючись на систему сценічної виразності свого попередника, митець органічно поєднав її з музикою і ритмом, який вважав сполучною ланкою між тілесним рухом і безтілесною музикою. Ритм розглядався Далькромом як можливий принцип об'єднання часових і просторових видів мистецтв. «За допомогою ритму він намагався досягти контакту між мозком і тілом, причому, контакту не рефлексорного, а вольового, подібно тому, як у старовину при первинному синкретизмі мистецтв музика і спів обов'язково супроводжувалися рухами та мімікою співаків. Наприклад, у стародавній Греції музика, слово і танець утворювали гармонійну єдність. У більш стародавніх культурах (єгипетській, етрусській) музика виражалася і фіксувалася рухами пальців — хірономією. Знавці-хірономісти руками підказували музичний текст співакам та музикантам, це можна побачити на єгипетських зображеннях» (Погребняк, 2015, с.41).

В умовах розвитку науково-технічного прогресу на початку ХХ століття з пріоритетом підготовки фахівця у порівнянні з формуванням особистості Далькром звертається до античного ідеалу гармонійно розвиненого індивідууму з поєднанням за давньогрецькими канонами духовної і тілесної краси. Водночас, як колись члени Флорентійської камерати порубіжжя XVI-XVII століть та чимало видатних постатей культури і мистецтва доби модерну, він намагався відродити синтетичні театральні видовища античного світу за аналогом «орхестрики». У давній Греції цей термін означав найвище танцювальне мистецтво з органічним поєднанням різних видів пластики (пантоміми, міміки, танцю), музики (вокальної та інструментальної) та інших виразних засобів, що нині складають драматургічну та художньо-сценографічну компоненти вистави. У творчому переосмисленні Далькроза це поняття було ідеальним утіленням синтезу мистецтв, чиє функціональне призначення розповсюдилося не тільки на художньо-естетичну, а й на етичну, виховну, соціальну, гігієнічну та інші сторони життєдіяльності людини.

Як прихильник поглядів Вагнера на сукупний твір мистецтва, Далькром

переосмислив їх у ритміко-пластичному форматі, намагаючись досягти органічного злиття слова, музики і танцю у їх внутрішній мотивації та зовнішніх проявах. Митець вважав музику основою людської емоції впродовж усього періоду становлення цивілізації суспільства, яка може бути передана не тільки звуком і гармонією, а й рухами та ритмом. З метою повноцінного оволодіння ритмом, емоційним характером і образним змістом музичного твору він пропонував своїм учням «тілесно прожити» його і перетворити у русі. Як прихильник ідеї «зримої музики» Далькроз розглядав тіло як звучний інструмент, чия виразність обумовлена не образністю музичного твору, а елементами музичної тканини.

Експериментальна діяльність Далькроза у створенні рухомо-пластичної лексики задля візуального втілення музики сприяла широкому розповсюдженню нового музично-танцювально-театрального методу навчання, який від початку ХХ століття існував під різними назвами: ритмічне виховання, ритмопластика, ритмічний рух, евритмія, ритмічна гімнастика, ритміка (з 20-х років ХХ століття і донині). Хоча первісне призначення методу полягало лише у навчанні музикантів і співаків, але сфера його застосування поступово розповсюдилася й на танцюристів, балетмейстерів, акторів, режисерів, фахівців інших професій — медиків, психологів, педагогів, вихователів тощо.

Далькрозівська система «одухотворених тілесних вправ» у царині самопізнання людиною своїх сил і творчих можливостей, позбавлення її від фізичних і психологічних комплексів і затиснень, досягнення радощів життя отримала найбільш повний прояв у мистецько-педагогічній діяльності Інституту ритму. Після успішної демонстрації Далькрозом нового методу підготовки митців у берлінській Вищій школі музики (1909) присутній там співзасновник німецької ліги праці доктор Вольф Дорн запропонував педагогу співпрацю. За його сприяння на території «міста-саду» Хеллерау поблизу Дрездена впродовж кількох місяців був побудований Інститут ритму Еміля Жака-Далькроза з великою глядацькою залюю, навчальними і допоміжними приміщеннями, в оточенні цілого архітектурно-ландшафтного комплексу, що

використовувався не тільки для відпочинку, а й для занять та сценічних демонстрацій просто неба. Цей грандіозний проєкт Генріха Тессенова за своїми масштабами можна порівняти хіба що із відкриттям театру Ріхарда Штрауса в Байройті за підтримки Людвіга Баварського. У своїй структурі Інститут ритму мав три відділення, де за авторським методом Далькроза впродовж трьох років навчалися майбутні музиканти, викладачі ритмічної гімнастики (з видачею дипломів) та актори музично-театральних жанрів. Навчальний план театального відділення у 1910/1911 навчальному році передбачав опанування дисциплінами: ритмічною гімнастикою, сольфеджіо, хором, шведською гімнастикою, танцем, пластикою, анатомією і фізіологією, дихальною гімнастикою. Обов'язковою була й так звана «пасивна педагогічна практика» з відвідуванням занять інших відділень, що сприяло швидшому оволодінню далькрозівською системою. У 1913/1914 навчальному році був розширений цикл музичних дисциплін, до яких додалися: історія та теорія музики, гармонія, аналіз музичних форм, фортепіано. З квітня 1914 року розпочав свою роботу піврічний Підготовчий курс.

Викладацький склад і студентство Інституту були інтернаціональними та презентували митців із різних країн європейського, азійського, американського континентів. Навчання майбутніх акторів відбувалося у доброзичливих, сприятливих умовах співдружності між викладачами і студентами та проходило німецькою й французькою мовами. Далькроз і його колеги-однодумці намагалися знайти до кожного студента індивідуальний підхід, розвиваючи його особистісні якості як професійні, так і людські. За відгуками сучасників, феномен Хеллерау полягав у його функціонуванні на стику різних сфер: театру, музики, музичного виховання та гімнастики.

Знаковою подією в педагогічно-мистецькій діяльності Інституту стало проведення влітку 1912 року першого Свята ритмічних ігор фестивального зразка за участю без будь-якого відбору всіх студентів, котрі навчалися в закладі на той час. Програма двотижневого Свята була презентована трьома серіями музично-театральних видовищ по три покази в кожному. У ній були

заявлені: друга та третя дії опери Х.В. Глюка «Орфей», пантоміма Далькроза «Нарцис і Ехо», *Allegretto* із Сьомої симфонії Л. Бетховена, фуґи та інтенції Й. С. Баха та інші номери зі спеціально створеним звуковим оформленням. Особливу увагу глядача привернули до себе пластичні вирішення «недансантичних» жанрів поліфонічної музики з «рідким сполученням пантоміми, гімнастики, балету і опери».

Значною мірою оригінальній візуалізації вокально-інструментальної музики сприяли оформлення глядацької зали в Хеллерау та новітні підходи до вирішення світлової партитури видовищних показів. Глядацька зала була оснащена системою переносних кубів, широких та вузьких драбин, сходів і колон, які відповідно до концептуального задуму презентованих номерів швидко змінювали сценографічне вирішення демонстраційного простору, щоразу утворюючи новий художній образ видовища. Оформлення сцени під час проведення свят складалося з однотонних, щільних або просвічуваних драпірувань-задників, які знаходилися на різнорівневих сценічних платформах і сходах, доповнюючи оригінальність утілення пластично-просторового образу. За необхідності застосовувалися діорама — напівкругла живописна картина з переднім планом у вигляді споруд, реальних чи бутафорських предметів та стереоскоп — оптичний пристрій із наданням об'ємного зображення предмету, що відбувалося за рахунок суміщення двох точок зору на об'єкт.

Важливого значення в демонстрації видовищ Далькроза надавав світловій партитурі, яку називав «оркестровою руху». Концепція освітлення глядацької зали передбачала застосування рівномірного, прямого, розсіяного світла без тіней. Під час звучання музики відповідно до підйомів, прискорення чи уповільнення темпів рухів тіла світло могло підсилюватися або послаблюватися як в усьому залі одразу, так і в різних його локаціях. Таким чином досягалося інтерактивне об'єднання глядача і виконавця, а світло перевтілювалося в різноманітні за силою наповнення формоутворення, відповідні ритму індивідуального та масового руху. Винахідник світлового оформлення показів у Хеллерау Олександр фон Зальцман перетворив усі чотири стіни і стелю

глядацької зали в єдине освітлене ціле. Він розмістив лампи рядами в нішах та закрити їх фрагментами просвічуваної тканини. У результаті він перетворив освітлений простір у такий, що світиться та впливає на певну атмосферу видовища. Шляхом експериментування Зальцман вирішив проблему тонального світла, яке органічно синтезувало колір, площину, лінію, тіло та рух.

Створюючи свої вокально-пластичні композиції, Далькроз повною мірою використав тогочасне технологічне оснащення сцени та світловий інструментарій. Композиційна побудова його номеру «Нагору!» передбачала пластичну візуалізацію звукоряду гами *C-dur*: його виконавиці, лежачи на різних рівнях сходів, поступово «прокидалися» та зі співом сольфеджійного канону «до, ре, мі...» піднімалися догори. Їх пластичне сходження та збільшення інтенсивності світла відбувалося відповідно до звукового, висотного, фактурного і динамічного *crescendo*, досягаючи при первинній простоті засобів найвищого ефекту виразності. У номері «Квіти, що співають», виконавицями був застосований ритмопластичний прийом «дихання в колі». Кожна з них проспівувала свій звук у динаміці *crescendo/diminuendo*, то підводячись із трави, то спадаючи додолу, ніби квіти, що розпускаються чи закриваються.

Натомість, найбільшу зацікавленість глядача викликали сцени із глюківського «Орфея», неординарне новаторське вирішення яких привернуло до себе увагу театральних діячів із різних країн світу. Далькроз зумів нерозривно поєднати піднесену музику Глюка, емоційно-смісловий спів, виразноритмічну пластику із суворою простотою сценографічного оформлення Аппія, оригінальним освітленням Зальцмана, власноруч розробленими різнорівневими мізансценами. Увесь цей синтез перманентно видозмінювався у чіткій відповідності з музичною партитурою, що за тих часів здавалося незвично новим й перспективним у сценічному трактуванні оперного твору. За відгуками сучасників (Жак-Далькроз, 1998), у вирішенні сценічного простору Аппія були задіяні завіси сірого і синього кольору, які на різних планах звисали

над драбинами, сходами й майданчиками. Костюми персонажів, на відміну від «багатих» тогочасних оперних постановок, також були спрощеними: декілька «плакальниць» зодягнені в старогрецькі хітони, Орфей — у хітоні та пов'язкою на голові, решта — у звичайних гімнастичних костюмах, фурії та демони — в тріко, «скорботні душі» — в халатах. Вочевидь, сувора простота сценографічного оформлення повинна була відтінити ритмопластичну візуалізацію вокально-інструментальних фрагментів із різноплановим мізансценуванням та оригінальним освітленням відповідно до розвитку вузлових моментів музичної драматургії. Завдяки участі у мистецьких проєктах Інституту ритму маловідомий на той час художник і декоратор А. Аппія став загально визнаним реформатором театральної сценографії, чії ідеї мали багато спільного з режисерськими знахідками видатного режисера Гордона Крега.

Незвичною та відмінною від традиційних версій була вирішена й партія-роль Амура як провісника волі богів. Як правило, цей персонаж з'являвся на сцені у білосніжному одязі з такими ж білими припасованими крилами. У концептуальному вирішенні Далькроза — Аппія — Зальцмана герой був відсутній на сцені. Його партія була втілена виразним світловим оформленням: невидима для глядача співачка знаходилася за лаштунками, а на сцені поміж двома завісами з'являвся промінь світла, яскравість якого посилювалася під час співу. Оригінальністю відрізнявся й фінал опери: коридор із темно-синіх завіс на вершині сходів, що ведуть у глибину сцени, несподівано розчинявся та в яскравій світловій щілині, ритмічно піднімаючись догори, із простягненими руками виходив із п'ятми земних скорбот до нового життя Орфей. На відміну від традиційного балетно-дивертисментного фіналу Далькроза задіяв, як і на початку, спів невидимого ламентозного хору із скорботними фігурами двох плакальниць на сцені.

Наступного, 1913 року, на другому Святі (фестивалі) ритмічних ігор опера Глюка вже була презентована повністю. До участі у постановці були запрошені симфонічний оркестр та солістка Дрезденської опери, яка виконувала партію головної героїні, в усіх інших партіях — вокальних, хорових

та пластичних були залучені вихованці Інституту ритму. Театральні критики та митці-професіонали різних країн світу, які відвідали Свято, високо оцінили оригінальний синтез традиційних і новітніх засобів виразності у сценічному прочитанні твору Глюка, запропонували можливість обміну досягненнями. За результатами повноцінної версії опери планувався повтор далькрозівської постановки «Орфея» в Парижі до 200-річчя від дня народження Глюка, але ці плани зірвала Перша світова війна.

Свята в Хелларау фактично стали експериментальною лабораторією, де здійснювався пошук та впровадження нових вокально-інструментальних, пластично-хореографічних, режисерських, сценографічних, світлових та інших технологічних прийомів і засобів виразності, їх новітніх та оригінальних методів сполучення задля створення цілісного художнього синтезу оперної вистави. Зі всього світу сюди приїжджали тисячі гостей, серед яких більшість — діячі театральної сфери. Свята в Хелларау відвідали відомі драматурги — Бернард Шоу, Поль Клодель, Гуго фон Гофмансталь; режисери — Макс Рейнгардт, Костянтин Станіславський; композитор Сергій Рахманінов; антрепренер «Руських сезонів» у Парижі Сергій Дягілев; танцівники — Анна Павлова, Вацлав Ніжинський; майбутній винахідник системи запису танцю — кінетографії Рудольф фон Лабан та багато інших представників різних сфер діяльності музично-театрального мистецтва. Після перегляду театралізованих програм і оперних вистав серед митців — організаторів-постановників і діячів із різних країн світу відбувався своєрідний «круглий стіл», де проходив обмін думками з приводу побачених відкриттів і знахідок. Тут обговорювалися можливі перспективи новітніх засобів виразності різних видів мистецтв, що утворюють оперний синтез; висловлювалися пропозиції щодо вдосконалення методів сценічного виконавства при підготовці співаків-акторів; пропонувалися способи урізноманітнення мізансценічного вирішення музично-театральних творів та інших дійств; рекомендувалися форми синтезування тогочасних досягнень музичного і драматичного театрів; застосовувалися відкриття психоаналізу для поглиблення вирішення образів



персонажів. На жаль, цей цікавий і перспективний досвід міжнародного співробітництва в постановці оперних творів Інститутом ритму Далькроза був припинений у 1914 році у зв'язку з неможливістю спілкування театральних діячів ворогуючих сторін в умовах воєнного конфлікту. Переведений у 1915 році у Женеву Інститут поступово втратив свою популярність через обмеження культурного обміну між країнами у сфері музично-театрального мистецтва. Він змінив профіль своєї діяльності та став центром Міжнародного науково-дослідницького товариства викладачів-ритмістів (нині — Міжнародної федерації викладачів ритміки — *FIER*).

Завдяки широкій популярності у світі експериментальної музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау авторські системи Дельсарта-Далькроза стали знаходити нових прихильників і послідовників із розповсюдженням країнами світу. Їх викладання вводилося в навчальні плани спеціалізованих освітніх закладів; застосовувалося в роботі з акторами драматичних і музичних театрів. Курси ритмічної гімнастики та Інститути ритму, подібні Хеллерау, почали відкриватися на території Європи, а саме: в Австро-Угорщині, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Німеччині, Польщі, Швеції, Швейцарії, Росії, на теренах України, а пізніше — на американському, азійському, австралійському континентах.

Лише в Німеччині, спираючись на досвід Інституту ритму в Хеллерау, опанування базовими основами ритмічної гімнастики відбувалося у восьми гімназіях та двадцяти п'яти консерваторіях. Водночас системи Дельсарта-Далькроза стали впроваджуватися і в театральні інституції задля вдосконалення акторської майстерності, оволодіння новітніми засобами сценічної виразності та їх доцільного використання у створенні художніх образів персонажів. Не залишився осторонь і постановочний досвід сценічної практики Інституту ритму, який разом із авторськими системами знаних відкривачів став застосовуватися в Німецькому театрі М. Рейгарда, Берлінській опері, Королівській опері Штутгарта, Драматичному театрі Гамбурга, Майнгеймській і Дрезденській опері, Німецькому театрі Праги. У Росії постановочні та

виконавські відкриття Інституту ритму Хеллерау почали реалізовуватися в театрах Є. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таїрова, оперній студії Станіславського при московській консерваторії, тож із часом кількість прихильників цієї практики серед мистецьких установ і навчальних закладів лише зростала. Інститути ритму були створені у Москві й Петрограді (пізніше — Ленінграді), програми яких у перші роки радянської влади почали зміщувати акценти з ритмічної підготовки на виховання людини нової політичної і соціалістичної системи. До програм цих освітніх установ входили дисципліни: ритміка, пластика, дихальна гімнастика, імпровізація, гармонія, фортепіано, анатомія і фізіологія, психологія, педагогіка з обов'язковим відвідуванням занять із ритміки у дитячих групах при Інститутах.

На жаль, на початку 1920-х років ці установи були закриті у зв'язку з тяжким економічним становищем у країні. Пізніше, зі стабілізацією обставин у державі, ритмічна пластика, ритміка (системи Дельсарта-Далькроза час від часу змінювали свої назви, шукаючи більш точне визначення) стала впроваджуватися у дитячих садках, школах, середніх та вищих начальних закладах із орієнтацією не лише на підготовку майбутнього митця, а й на виховання нової радянської особистості, підсилюючи ідеологічну складову програм.

Педагогічний і постановочний досвід Інституту ритму в Хеллерау не оминув й український театр, одним із яскравих представників якого став режисер-новатор Лесь Курбас, добре обізнаний із європейськими ідеями оновлення мистецької інституції. «Український режисер прагнув створити театр, де б у стрункому ансамблі “зазвучали” усі “інструменти” театральної “партитури” — слово, пластика, музика, світло, декорації, грим. Він мислив “як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи все зайве, даючи виразні об'ємні, просторові вирішення; як художник — накреслюючи якусь деталь одним мазком; як композитор — організовуючи голосоведення виконавиць в гармонійні акорди і контрапункти; як хореограф — примушуючи актрис передавати окремими рухами ... найрізноманітніші стани”» (Лабінська,

2022, с. 851). Як і його попередник Далькроз, Курбас глибоко усвідомлював сутність ритму як принципу гармонії у побудові художнього часу, підкреслюючи його роль у творенні на сцені театру «триєдності» слова, музики та руху. Опановуючи мистецтво оперної режисури, він прагнув до створення синтетичного видовища, пройнятого музичним ритмом, збагаченого новітніми досягненнями театральної сценографії й світлового оформлення спектаклю, оригінальними вирішеннями мізансцен.

Важливим чинником у процесі втілення своїх ідей Лесь Курбас вважав виховання універсального актора-інтелектуала, «розумного арлекіна», спроможного знаходити точну й неординарну образну форму для вирішення рольових завдань. Із цією метою вихованці Незалежної студії, створеної Курбасом при київському Молодому театрі, опановували виразність сценічного жесту за Дельсартом; техніку ритмічного руху (рухомої пластики) за Далькрозом; вивчали основи різних танцювальних систем під керівництвом соліста і хореографа «Руських сезонів» у Парижі М. Мордкіна; займалися фехтуванням та акробатикою; набували навичок із індивідуального та хорового співу, читання партитур і гри на музичних інструментах; працювали над мовним апаратом, удосконаленням артикуляції й техніки дихання. Завдяки власній експериментальній педагогічній та режисерській діяльності Курбас створив нову модель театру, де органічно об'єдналися слово, музика й рух із набуттям концептуального значення музично-ритмічного начала.

На початку 1930-х років у зв'язку із політико-економічною нестабільністю та напругою в більшості країн світу зростає протистояння між ними та Радянським Союзом в ідеологічній сфері, що спонукало формування у ньому негативного ставлення до зарубіжного досвіду в гуманітарній та художньо-мистецькій сферах діяльності. Як наслідок, ритміку прибрати із навчальних програм середніх освітніх закладів, у дошкільних установах дисципліну перепрофілювали на підготовку дитячих ранків і свят, а прізвища Дельсарта і Далькроза видалили із усіх посібників і методичних збірників. У спеціалізованих мистецьких закладах назва дисципліни була замінена на

«Сценічний рух», яка залишається й донині. Натомість, творчі знахідки двох видатних діячів світової музично-театральної культури, хоча і без належного визнання авторства, досі залишаються в програмах музичних, хореографічних, театральних закладів освіти, сприяючи підготовці музикантів, співаків, танцюристів, балетмейстерів, режисерів, акторів театру й кіно.

Досвід музично-театральної діяльності Інституту ритму, розповсюджений по всьому світу завдяки міжнародному співробітництву й промоції митців різних країн під час Свят ритмічних ігор в Хеллерау, здійснив вагомий вплив на методи постановки оперних творів у музичних театрах майже усіх континентів. Застосування прийомів злагодженої роботи в єдиному концептуальному баченні вистави усіма постановниками, гармонійне поєднання традиційних і новітніх засобів виразності різних видів мистецтв із досягненнями науково-технічного прогресу, оптимізація драматургічної та видовищної компонент, універсальна підготовка виконавців — ці основоположні принципи реалізації оперних творів у Хеллерау були сприйняті світовою мистецькою спільнотою як базові. Водночас у кожній країні на підставі власних культурних традицій, особливостей психології та ментальності етносу, різноманітних підходів до сприйняття творів мистецтва, етико-естетичних уподобань і запитів глядача, особистісних якостей постановника впродовж ХХ століття сформувалися своєрідні режисерські школи і системи, які нині презентують широку палітру жанрово-стильових формоутворень із активним упровадженням в інтерпретацію вистав новітніх досягнень мистецтва і високих технологій.

### **Висновки.**

1. У процесі пошуку прийомів виразності дій оперного співака при створенні цілісного вокально-сценічного образу персонажа Ф. Дельсарт першим вияв та науково обґрунтував кодові зв'язки між жестом і емоціями. Ним було сформовано авторську систему із розгорнутою класифікацією поз, жестів, рухів за смисловим призначенням відповідно до емоційного настрою людини із характерним зовнішніми проявами почуттів. Система сценічної виразності Дельсарта увібрала в себе дев'ять основних видів рухів та двісті

сорок три різновиди жесту й положень тіла, що характеризували певні емоції людини, їх силу та швидкість. Його відкриття сприяло обґрунтуванню логіки вчинків персонажа, їх художній образності.

2. Спираючись на систему сценічної виразності Дельсарта, керуючись необхідністю оволодіння емоційним характером і образним змістом музичного твору, Е. Жак-Далькроз запропонував його «тілесно прожити» та перетворити в русі. Приділяючи увагу винятковому значенню ритму для досягнення сценічної виразності, він вважав його сполучною ланкою між тілесним рухом і безтілесною музикою. Прихильність митця до давньогрецьких канонів синтетичних театральних видовищ та до поглядів Р. Вагнера на сукупний твір мистецтва проявилася в органічному злитті різних видів пластики (пантоміми, міміки, танцю), музики (вокальної та інструментальної) й інших засобів виразності, що склали драматургічну та художньо-сценографічну компоненти його оперних експериментів.

3. Музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау на підґрунті відкриттів Дельсарта-Далькроза сприяла становленню базових принципів постановочного процесу та методології синтетичної підготовки виконавців. На підставі тогочасних технологічних можливостей глядацької зали і сцени, завдяки міжнародному співробітництву митців різних країн світу були сформовані основоположні засади музичної режисури, які не втратили своєї актуальності й донині. Серед них можна виділити:

- єдине концептуальне бачення усіх постановників на спосіб інтерпретації оперного твору;

- органічне поєднання традиційних і новітніх засобів виразності різних видів мистецтв із можливістю залучення досягнень науково-технічного прогресу;

- оптимізація драматургічної і видовищної складових вистав;

- універсальна підготовка виконавців, здатних втілювати складні синтезовані рольові завдання.

4. Педагогічний і постановочний доробок Інституту ритму розповсюдився по різних країнах світу, асимілюючись із національними освітніми та мистецькими традиціями. У педагогічному аспекті була сформована універсальна система середньої та вищої музичної, хореографічної, театральної освіти з підготовкою постановників і виконавців оперних творів. У музичних театрах різних країн світу на загальному мистецькому підґрунті в контексті національних традицій виникли своєрідні режисерські школи й системи, що відображають широкий спектр пошуків і експериментів у сценічному прочитанні оперних творів.

**Перспективи подальших розвідок...** Авторські системи Дельсарта-Далькроза, музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау залишаються донині малодослідженими та невинувато забутими, хоча мають великий позачасовий мистецько-педагогічний потенціал. Подібність процесів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу з художньою практикою музичного театру доби модерну й сьогодення спонукає до необхідності дослідження обраної проблематики в умовах впливу на реалізацію сучасних вистав інноваційних технологій та цифровізації мистецтва.

#### Список використаної літератури і джерел

2. Веселовська, Г., 2007. Фінал. Жвавіше, ніж алегро. У кн.: Г. Веселовська, ред. *Театральні перехрестя Києва 1900-1916-х рр.: Київський театральний модернізм*: монографія. 2-ге вид. Київ, сс.219–295.
3. Дельсарт, Ф., 1998. *Система виразності людини*. Скорочений переклад з французької та російської мов М. Шкарабана. Київ.
4. Жак-Далькроз, Е., 1998. *Евритмія*. Скорочений переклад з англійської М. Шкарабана. Київ.
5. Лабінська, Д., 2022. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. У кн.: *Леся Курбас. Філософія театру*. Харків–Київ: Основи; видавець О. Савчук, сс.851–859.
6. Погребняк, М., 2015. Танець «модерн»: естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття (системи Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза). У кн.: М. Погребняк, ред. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція*: монографія. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, сс.34–55.
7. Погребняк, М., 2020. Історико-культурні передумови виникнення нових напрямків театрального танцю ХХ ст. (системи Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза). У кн.: М. Погребняк, ред. *Нові напрямки театрального танцю ХХ–початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, кроскультурні зв'язки, стильова типологія*: монографія. Київ, сс.52–62.

8. Чепалов, О. І., 2007. Передумови створення пластичної мови ХХ ст. У кн.: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури, сс.10–18.
9. Чечель, Н., 1993. Саксаганський і Курбас у Києві 1918 року. У кн.: Н. Чечель, ред. *Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920-1930х років. Проблеми трагедійної вистави)*. Київ, сс.21–46.
10. Шкарабан, М. М., 2006. *Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
11. Gauthier, B. C., 2011. *Gauthier, B. C., 2011. Édition critique de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*. Du doctorat en études et pratiques des arts. Thèse. Université du Québec à Montréal.
12. Giertz, G., 1975. *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik*. München: Kitzinger.
13. Porte, A., 1992. *Francois Delsarte, une antologie*. Paris: IPMC.
14. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists: Butterflies and Bouquets*. 2nd ed. London: Wiley & Sons.

### References

1. Veselovska, H., 2007. Final. Zhvavishe, nizm alehro. In: H. Veselovska, ed. *Teatralni perekhrestia Kyieva 1900-1916-kh rr.: Kyivskiy teatralnyi modernizm: monohrafiia* [Theatrical intersections of Kyiv 1900-1916: Kyiv theatrical modernism: a monograph]. 2nd ed. Kyiv, pp.219–295.
2. Delsart, F., 1998. *Systema vyraznosti liudyny* [System of human expressiveness]. Abridged translation from French and Russian by M. Shkaraban. Kyiv.
3. Zhak-Dalkroz, E., 1998. *Evrhythmia* [Eurythmia]. Abridged translation from English by M. Shkaraban. Kyiv.
4. Labinska, D., 2022. «Muzychne» v teatri Lesia Kurbasa. In: *Les Kurbas. Filosofiia teatru* [Kurbas Forest. Theater philosophy]. Kharkiv–Kyiv: Osnovy; vydavets O. Savchuk, pp.851–859.
5. Pohrebniak, M., 2015. Tanets «modern»: estetyko-teoretychne pidgruntia ta vyznachennia poniattia (systemy F. Delsarta, E. Zhaka-Dalkroza). In: M. Pohrebniak, ed. *Tanets «modern» ХХ ст.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia: monohrafiia* ["Modern" dance of the 20th century: origins, stylistic typology, panorama of the historical course, evolution: a monograph]. Poltava: Poltavskiy natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. V. H. Korolenka, pp.34–55.
6. Pohrebniak, M., 2020. Istoryko-kulturni peredumovy vynyknennia novykh napriamkiv teatralnogo tantsiu ХХ ст. (systemy F. Delsarta, E. Zhaka-Dalkroza). In: M. Pohrebniak, ed. *Novi napriamky teatralnogo tantsiu ХХ–pochatku ХХІ stolittia: istoryko-kulturni peredumovy, kroskulturni zv'iazky, stylova typolohiia: monohrafiia* [New directions of theatrical dance of the 20th–beginning of the 21st century: historical and cultural prerequisites, cross-cultural connections, stylistic typology: a monograph]. Kyiv, pp.52–62.
7. Чепалов, О. І., 2007. Передумови створення пластичної мови ХХ ст. In: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century: a monograph]. Харків: Харківська державна академія культури, сс.10–18.
8. Чечель, Н., 1993. Саксаганський і Курбас у Києві 1918 року. In: Н. Чечель, ред. *Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920-1930х років. Проблеми трагедійної вистави)* [Ukrainian theatrical revival (Western classics on the Ukrainian stage in the 1920s-1930s. Problems of the tragic performance)]. Київ, сс.21–46.

9. Shkaraban, M. M., 2006. *Francois Delsart's expressive system in the context of world performing arts*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.
10. Gauthier, B. C., 2011. *Gauthier, B. C., 2011. Édition critique de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*. Du doctorat en études et pratiques des arts. Thèse. Université du Québec à Montréal.
11. Giertz, G., 1975. *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik*. München: Kitzinger.
12. Porte, A., 1992. *Francois Delsarte, une antologie*. Paris: IPMC.
13. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists: Butterflies and Bouquets*. 2nd ed. London: Wiley & Sons.

**OLENA KASYANOVA**

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Honored Art Worker of Ukraine, Professor,  
Professor at the Department of Opera Training and Music Direction  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
elenakasyanova2205@gmail.com*

## **THE ROLE OF EMILE JAQUES-DALCROZE'S SCHOOL OF RHYTHM IN THE FORMATION OF FUNDAMENTAL PRINCIPLES IN MUSIC DIRECTION**

*The author examines the phenomenon of the formation of the fundamental principles of musical direction on the basis of the application of the author's systems developed by François Delsart and Émile Jaques-Dalcroze in the music and theater activities of the Institute of Rhythm in Hellerau. Attention was paid to the necessity of carrying out certain scientific investigations of the modern specified elements in the socio-cultural realities of today. The similarity of artistic searches and experiments in the embodiment of musical and theatrical works was established both at the beginning of the 20th and during the 21st centuries. The essence of François Delsarte's discovery in the field of the bodily expression of emotions and stage expressiveness of an opera singer is related to the establishment of code meanings between gesture and emotions. The content of the author's system of the artist consists of its division into 9 main types of movements and 243 types of gestures and body positions according to the external manifestations of human emotions, their strength and speed, which is determined by the logic of the actions of the characters, their artistic imagery. Émile Jaques-Dalcroze's reinterpretation of Delsart's system of scenic expressiveness was analyzed from the point of view of the rhythmic-plastic format, when the emotional character and figurative content of the musical work is transformed into emotions bodily experiencing by the character of the plot. The organic fusion of plastic-pantomime, vocal-instrumental, artistic-scenographic, spatial-mise-en-scenic means of expressiveness is defined in the artist's operatic experiments. The article notes the impact of the musical and theatrical activities of the Institute of Rhythm in Hellerau on the formation of the basic principles of producing opera performances and the methodology of educating a universal performer. The formation of the fundamental principles of musical direction, which are relevant even today, has been proven: a single conceptual approach of all directors to the interpretation of an opera work; combination of traditional and modern means of expression with the achievements of scientific and technical progress; the ratio of dramatic and spectacular components of the performance; versatility of the actor in performing synthesized tasks. The influence of the pedagogical and production cooperation of the international team of artists*



*within the framework of the Rhythmic Games Festivals (festivals) in Hellerau on the formation of secondary and higher musical, choreographic, theater education in different countries, on the formation of peculiar directing schools and systems is outlined. As a conclusion, the author emphasizes the need for further exploration of the subject, which is due to the similarity of the artistic processes of the modern era and the present under the influence of the achievements of scientific and technological progress.*

**Keywords:** *François Delsart's system of the bodily stage expression of emotions., Emile Jacques-Dalcroze's system of rhythmic education, musical and theatrical activities of the Institute of Rhythm in Hellerau, Festivals (festivals) of rhythmic games, fundamental principles of musical direction, universal (synthesized) training of a performer, artistic (musical, choreographic, theatrical) education.*

*Стаття надійшла до редакції 16.11.2023 р.*

УДК 782.1:78.071.1Глюк+82-343(38)]792.02:792.054(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304974

**ЛАРИСА ЛЕВАНОВА**

ORCID iD: 0009-0005-6685-744X

заслужена діячка мистецтв України, головна режисерка Оперної студії,  
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(Київ, Україна)  
levanova\_lv@ukr.net

## СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ Х. В. ГЛЮКА «ОРФЕЙ І ЄВРІДІКА» В УМОВАХ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Розглянуто феномен немеркнучої популярності давньогрецького міфу про Орфея і Еврідіку як уособлення вічного кохання та безмежної відданості. Схарактеризовано звернення митців різних історичних епох до нетлінного сюжету з інтерпретацією прекрасного й трагічного кохання у ліричній поезії, драматургії, живописі, скульптурі, музиці, театрі. Обґрунтовано вибір реформаторської опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» як класичного зразку для сценічного втілення в умовах навчального музично-театрального комплексу — Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виявлено основоположні принципи оперної реформи композитора, більшість яких була втілена в «Орфеї і Еврідіці». Установлено технологічні можливості і творчий потенціал Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського як унікального експериментального майданчика, де у співпраці з митцями набуває професійної майстерності талановита студентська молодь: співаки, артисти оркестру, диригенти, хормейстери, режисери музичного театру. Змодельовано концептуальне бачення вистави із відображенням вокально-інструментальної, режисерсько-сценографічної, пластично-хореографічної компонент у контексті розвитку сюжетної лінії. Спроектовано алгоритм поетапних дій в реалізації спектаклю: формування постановочної трупи з узгодженням єдиного концептуального бачення твору, підбір виконавського складу із визначенням рольових завдань, організація постановочно-репетиційного процесу та випуск вистави. Доведено втілення більшості реформаторських принципів композитора в опері із визначенням концептуальних підходів до вирішення арій/ансамблів, масових хорових і балетних сцен завдяки режисерському аналізу твору. Зроблено корективи до композиційної побудови твору (замість трьох дій — дві) з купюрами деяких балетних номерів при збереженні оригінальних вокальних партій у контексті режисерського задуму вистави з урахуванням потенціалу Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Аргументовано якісне набуття професійних компетентностей завдяки співпраці талановитої студентської молоді з митцями під час реалізації вистави і презентації її на глядача. Спрогнозовано подальші наукові розвідки, обумовлені необхідністю застосування в музичному театрі інноваційних технологій, сучасних досягнень мистецької науки і практики.

**Ключові слова:** грецький міф у мистецтві, оперна реформа Х. В. Глюка, опера «Орфей і Еврідіка», сценічне прочитання/інтерпретація твору, потенціал Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

**Постановка проблеми...** В екстремальних умовах сьогодення, коли людство вчергове зазнає тяжких випробувань, спокус і перепон, знову набуває актуальності звернення до міфологічної, біблійної, притчової тематики у творах мистецтва, де головні герої проявляють чесноти всупереч життєвим обставинам. Одним із таких всесвітньо відомих творів, чия історія символізує вічне кохання та безмежну відданість, став давньогрецький міф про Орфея і Еврідіку. Трагічна оповідь про двох закоханих у цілісно-завершеному вигляді постала в «Метаморфозах» давньоримського поета Публія Овідія Назона. Митці різних історичних епох зверталися до нетлінного сюжету, аби у власних творах інтерпретувати силу любові, яка, попри випробування, перемагає смерть.

Сюжет про прекрасне й водночас трагічне кохання Орфея і Еврідіки найбільш піднесено і натхненно оспіваний у ліричній поезії Валерія Брюсова, Поля Валері, Віктора Гюго, Рене Марія Рільке, Володимира Соловйова, Марини Цвєтаєвої та інших; оригінальне трактування міфу знайдено драматургами Генріхом Ібсеном і Теннесі Уільямсом.

В образотворчому мистецтві античний міф про Орфея і Еврідіку набув яскравих художніх утілень у полотнах визначних живописців: Нікколо дель Аббате, Яна Брейгеля Старшого, Джованні Белліні, Джона Ватерхауса, Тіціана Вечелліо, Гюстава Доре, Альбрехта Дюрера, Каміля Коро, Христіана Кратценштейна, Фредеріка Лейтона, Франсуа Перье, Ніколя Пуссена, Пітера Пауля Рубенса, Якопо дель Салайо, Якопо Тинторетто та ін.. Фрагменти сюжетів означеного міфу зображені в мозаїках, фресках, на стародавніх амфорах, вазах, декоративних виробах тощо. За мотивами античної історії про кохання Орфея і Еврідіки створені скульптури Рауля Верле, Антоніо Канова, Ольги Мар'яновської, Огюста Родена та ін.

Різновекторні модифікації давньогрецького міфу вирішені у пасторальній драмі Анджело Поліціано; в операх Якопо Пері, Клаудіо Монтеверді, Луїджі Россі, Христофа Віллібальда Глюка, Йозефа Гайдна, Ернеста Кшенека; у симфонічній поемі Ференца Ліста; в опереті Жака Оффенбаха; в балеті Ігоря

Стравінського; в рок/зонг-опері Олександра Журбіна. Сценічні прочитання стародавньої легенди були здійснені у форматах оперної вистави, опері-балеті, хореографічній кантаті, танц-, рок-, зонг-, теле-, мультимедійній опері в контексті художньої реконструкції, традиційному класичному й модерновому трактуваннях.

І нині поетичні образи Орфея і Еврідіки привертають до себе увагу митців, мистецтвознавців, наших сучасників із бажанням доторкнутися до цього великого, чистого, відданого кохання, що актуалізує обрану проблематику. Із всього багатоманіття творів вбачається за доцільне спрямувати увагу на дослідження реформаторської опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» як класичного зразку для сценічного прочитання в навчальному театрі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Міфологічне підґрунтя музично-театральних утілень теми Орфея і Еврідіки відображене в лібрето Х. В. Глюка (1985), у монографії М. Черкашиної-Губаренко (2015), у статтях О. Касьянкової (2013, 2023).

Режисерське бачення сценічної реалізації оперного твору розглянуто М. Нестьєвою (2012), С. Шутьком (2010), П. Ільченком (2020), М. Кондратьєвою (2010). Співпраця режисера й диригента у формуванні єдиного концептуального вирішення оперної вистави окреслена П. Походзеєм (2017), А. Солов'яненком (2009). Роль диригента в комунікативній системі створення художньо-цілісного спектаклю визначена В. Панасюком (2011).

Сценографічний аспект у вирішенні пластично-просторового компоненту вистави проаналізований А. Алішер (2021), О. Ковальчук (2019), В. Пацуновим (2018), С. Шутьком (2022), співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук, Ю. Чубуковою (2019).

Утілення цілісного вокально-сценічного образу героїні у світлі реформаторських поглядів Х. В. Глюка з'ясоване Є. Колесник (2021). Інтерпретаційні підходи в роботі над масовими хоровими сценами, їх

театралізації в комунікативній системі «режисер — диригент — актор» класифіковані Н. Михайловою (2010, 2011) та Ю. Мостовою (2003).

Технологічні можливості й творчий потенціал Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у сценічних утіленнях музично-театральних вистав виявлені В. Рожком (2010, 2018), П. Походзеєм (2017), О. Касьяною (2014).

Огляд означених публікацій дозволяє констатувати необхідність проведення комплексних наукових розвідок обраної проблематики.

**Мета дослідження** — визначити режисерський концепт сценічного прочитання опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» крізь призму технологічних і творчих можливостей Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як навчального музично-театрального комплексу.

**Завдання дослідження:**

1) здійснити режисерський аналіз оперного твору в контексті реформаторського бачення Х. В. Глюка;

2) розробити концепцію режисерського задуму музично-театральної вистави із врахуванням потенціалу Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

3) окреслити алгоритм утілення художньо-цілісного спектаклю в умовах взаємодії постановочної групи, виконавського складу, театральних цехів і технічних служб з урахуванням його презентації глядачеві.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** 7 липня 2024 року відзначатиметься 310 років від дня народження Хрістофа Віллібальда Глюка. Творчість композитора важко переоцінити в історії світової музичної культури. Вона є прикладом досконалого прояву естетики класицизму, про що свідчить її позачасова актуальність і затребуваність у глядача різних країн і епох. Кращі опери Х. В. Глюка донині посідають почесне місце в оперному репертуарі, його музика підкорює слухачів та глядачів своєю витонченістю і виразністю. Завдяки оперній реформі композитор визначив вектор подальшого розвитку європейського музично-театрального мистецтва, здійснив вагомий вплив на

творчість таких музичних геніїв як Людвиг ван Бетховен, Гектор Берліоз, Ріхард Вагнер. Глюк заклав підґрунтя оперної драматургії і впродовж чверті століття створив п'ять реформаторських шедеврів, кожен із яких неповторний за художнім утіленням задуму композитора.

Оперна реформа Х. В. Глюка є своєрідним переосмисленням жанру у XVIII столітті. Метою реформи стала докорінна видозміна традиційної для *opera seria* структури, що полягала в послідовному чергуванні арій *da capo* і «сухих» речитативів у супроводі клавесину. Передмова до партитури опери «Альцеста» містить у собі основні принципи реформи Х. В. Глюка. Опера — мистецтво, пройняте ідеями простоти, правди та природності. Тому лібрето як основа опери має бути зрозумілим за сюжетом, що послідовно розвивається. Єдність музики і драматичної дії є підґрунтям для створення художньо-цілісної вистави. Композитору слід відмовитися від номерів, якщо вони не розкривають музичну драматургію твору та сповільнюють розвиток дії. Арія не має бути концертним номером, адже вона характеризує душевний стан героїв, їх переживання, обґрунтовує логіку вчинків і намірів. Речитативи мають пояснювати дію, стати своєрідним поштовхом для розвитку сюжетної лінії та пов'язувати арії. Спираючись на традиції акомпанованого речитативу, Х. В. Глюк створює його мелодизований аналог, за формою наближуючи до арії. Ємність фабули, оптимальна кількість персонажів викристалізували дієвість сюжету, що вимагало дотичності вирішення масових сцен — хорових і балетних. Арії, речитативи, хори та балетні номери мають об'єднуватися в єдину художньо-композиційну компоненту, яка підпорядковується наскрізній дії твору та поступово розвивається.

Увертюра має узагальнювати основну ідею твору та налаштовувати глядачів на атмосферу вистави. Шляхом переосмислення ідейно-тематичних засад жанру композитору вдалося закласти глибокий моральний зміст опери із розкриттям справжніх людських почуттів. Так, наприклад, в «Іфігенії в Авліді» висвітлено тему особистої жертвності заради суспільного благополуччя; в «Альцесті» — задля коханої, а в «Орфеї і Еврідіці» — в ім'я любові.

Більшість означених реформаторських принципів було втілено в опері «Орфей і Еврідіка». Її увертюра не має лейтмотивів, індивідуальних музичних характеристик, але ніби передбачає щасливий фінал. Заради динамічного розвитку дії лібрето не містить зайвих сюжетних ліній, не пов'язаних із музичною драматургією твору. За Х. В. Глюком історія включає лише три головні дійові особи: Орфея, Еврідіку та Амура. Партія Орфея характеризується вокальною виразністю, Еврідіки — витонченістю; образ Амура є втіленням романтичних ідеалів та безумовної віри в кохання. Музичні номери опери не є самостійними «концертними номерами», вони чітко визначають емоційний стан героїв, їх почуття та утворюють єдність наскрізної дії. У музичній драматургії опери можна простежити тональні арки арій Орфея та фіналу твору.

Для практики студентів в якості навчального музичного матеріалу художнім керівництвом Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського було прийнято рішення включити до поточного репертуару театрального сезону 2009-2010 років оперу Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» за редакцією Г. Берліоза (1859). Постановку вистави доручили молодій випускниці кафедри оперної підготовки та музичної режисури, а нині — головному режисеру Оперної студії та викладачу кафедри Ларисі Левановій — автору цього дослідження.

Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є своєрідним унікальним експериментальним майданчиком, де навчаються, удосконалюють свою професійну майстерність та практикуються майбутні співаки, артисти оркестру, диригенти, хормейстери, режисери музичного театру. Її тогочасний репертуар включав понад 20 оперних вистав зарубіжної і вітчизняної класики, утілення творів сучасних композиторів, експериментальні роботи молодих режисерів кафедри оперної підготовки та музичної режисури.

Враховуючи першочергове призначення студії як навчального оперного театру, постановниками було прийнято рішення переопрацювати композиційну

побудову твору та зробити із трьох дій дві. Деякі балетні номери зазнали купюр, однак усі вокальні партії були презентовані у їх оригінальному вигляді.

За задумом композитора, партію Орфея виконує меццо-сопрано. Примітно, що третя редакція містить доволі технічну арію, дописану самим Берліозом у стилі Глюка, як і фінальний хор за участі солістів. Першою виконавицею цієї партії в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського стала Мирослава Гаврилюк — випускниця академії, а нині солістка Кошицького державного театру (Словаччина).

Відповідно до художнього задуму постановниками було переосмислено композиційну побудову вистави та зосереджено увагу на ключових моментах розвитку сценічної дії.

**Перша дія.** *Перша картина.* Хор і речитативи Орфея. Танець-пантоміма. Орфей втратив Еврідіку. Нещастя вже відбулося. Її оплакують. Музика насичена інтонаціями зітхань хору та характерною для жалю і скорботи пластикою пантоміми. Чотири дівчини в масках втішають Орфея, перебуваючи біля входу до гробниці з алюзією на головну Маску, яка є дієвим символом вистави.

За участі балету і хору відбувається ритуал приношення квітів дівчатами на прохання Орфея. До них згодом приєднуються плакальниці, які страждають і переживають разом із Орфеєм, поки не попросив їх піти. Він тричі виконує арію з речитативами, однак її супровід щоразу змінюється. Орфей звертається до богів із проханням або повернути кохану, або забрати його в інший світ. На звернення з'являється посланець богів — Амур, який передає їх волю та проголошує умови повернення Еврідіки. У фіналі першої картини головний герой приймає рішення врятувати та повернути кохану.

*Друга картина.* Аїд. Дія розпочинається танцем фурій, завдання яких — збентежити та заплутати Орфея. Але його прекрасний спів зачаровує фурій та змушує їх змінити гнів на милість. Арії Орфея і хор. Другий танець фурій.

**Друга дія.** Сцена в Єлісейських полях. Тема флейти провіщує появу Еврідіки, яку зустрічають блаженні тіні у виконанні чотирьох пар балету



такількох пар хору. Оточуючі її світло й блаженство відволікають дівчину від думок про Орфея. Арія Еввідіки супроводжується хором, танцем чоловіків, а після — жінок. Її смуток зникає. По завершенню арії чоловіки залишають сцену, а дівчата переходять на станки. Так з'являється алея грецьких скульптур. Поява Орфея ознаменована його арією, під час якої він по черзі наближається до кожної жіночої скульптури у пошуку Еввідіки. Фігури поступово оживають, тим самим змінюють малюнок сцени. Орфей благає світлі тіні повернути йому Еввідіку, після чого відбувається ритуал її появи та повернення.

*Річка Стікс.* Річка смерті та річка кохання уособлена виходом дівчат на сцену, які тримають у руках полотно — «річку». Чоловіки виводять Еввідіку, огорнуту шаликом, після чого слідує ритуальний танець «Сіртакі» із поверненням героїні до життя. Дію продовжує танець блаженних тіней, які поєднують краями шалика руки закоханих. Тіні зникають, а за ним слідує дует Орфея та Еввідіки.

У кожного персонажа в голові вирують різні думки, які вони намагаються відігнати від себе. Боги надали можливість Орфею врятувати Еввідіку та забрати її з собою, але за однієї умови: під маскою мовчання йому заборонено поглянути на неї, інакше — втратить її назавжди.

Речитатив Еввідіки і поява балету, що уособлює «темні думки» героїв. Думки Орфея постійно підштовхують його оглянутися, чи слідує за ним кохана. Збентежена ймовірною байдужістю коханого Еввідіка просить Орфея подивитися на неї, інакше вона залишиться назавжди в царстві темряви. Думки підштовхують Орфея здійснити її прохання. Щойно герой обернувся, та невидима нитка — шалик, що пов'язував закоханих, рветься. Героїня помирає, а їхні думки перетворюються на злих тіней, які забирають Еввідіку. Після втрати коханої Орфей у розпачі і горі співає свою завершальну арію, в якій відчувається особистісна трагедія і психологічний злам героя. Але фінал опери — ідилічний. Боги змилювалися над героєм та через посланця-Амура повернули йому Еввідіку. Любовний Терцет. Поява жінок із квітами. Танець радості й надії. Звучить ода кохання та мистецтву.

Як навчальна модель професійного оперного театру студія академії має повноцінну виробничу інфраструктуру з виробничими цехами та допоміжними технічними підрозділами, які забезпечують реалізацію вистави від художнього задуму до випуску. До роботи над спектаклем були залучені наступні учасники та структурні компоненти:

- команда постановників у складі режисера, асистентів та помічників режисера, диригента, художника, хормейстера, балетмейстера, викладачів з вокалу, концертмейстерів;

- виконавський склад під керівництвом завідувача оперною трупю — солісти, оркестр, хор, балет, міманс;

- працівники цехів під орудою завідувача художньо-постановочною частиною — художньо-декораційного, бутафорського, реквізиторського, гримерного, пошивочного, взуттєвого, костюмерного, освітлювального, столярного, машинно-декораційного.

Після прослуховування солістів, артистів-вокалістів наказом Оперної студії було призначено постановочну групу та три склади виконавців на прем'єру з окресленням їм рольових завдань. Концертмейстери студії, закріплені за студентами та солістами, вивчили музичний матеріал і партії виконавців були прийняті диригентом та/або диригентом-постановником. Наступний етап — робота режисера зі співаками над мізансценами із паралельними співанки під орудою диригента та окремі коректурні репетиції з оркестром. Після них було узгоджено графік оркестрових репетицій. У процесі роботи над виставою режисер працював із цехами, контролював усі творчі та виробничі етапи. Обов'язковою була робота вокалістів із коучем мов. Оскільки навчальний план передбачає заняття з італійської мови, яку студенти опановували протягом декількох років, то французька мова «Орфея і Еврідіки» виявилася для них складною та потребувала додаткових зусиль й індивідуальних уроків.

Разом із диригентом-постановником вистави В. Сіренко було проведено низку творчих зустрічей і бесід стосовно музичного втілення та режисерського

задуму вистави. Для створення стереоефекту у залі до постановки був залучений студентський хор (художній керівник та головний диригент Є. Савчук, хормейстер — О. Нікітюк) та хор Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (головний хормейстер Д. Кравченко). На сцені учасниками були артисти хору студії, у залі — студентський хор. Частина хору була розташована у ложах, біля сцени. Артисти студентського хору були в масках. Згідно з музичною партитурою була розроблена й пластична компонента. На мізансценічних репетиціях із балетмейстером-постановником вистави (В. Вітковським) була опрацьована пластика зі студентами. Окрім підсилення хорового звучання, студентському хору була відведена роль коментатора подій. Вони співчували Орфею, закликали його до боротьби, підтримували героїв та раділи разом із ними, коли усі випробування залишилися позаду.

Друга частина студентського хору була розташована у глядацькій залі на третьому ярусі та підсилювала звучання хору фурій і демонів (друга картина першої дії) та фіналу другої дії (ода кохання). Оркестр не виконував коментуючу функцію, а своєрідно уособлював друге «я» Орфея. Звідси — психологічна драма й наскрізний характер. Флейта відображала сферу елегійної скорботи, а інші дерев'яно-духові інструменти — людські почуття: гобої — супутники відчаю, болю та трагедії; валторни — провісники підземного царства; мідні — божественні сили.

Важливу роль у сценічній драматургії відіграли знайдені символи з уособленням мотивів відродження життя та переходу смерті у життя. А лейтмотивом цієї «музично-пластичної симфонії» стала надія на відродження. Головним завданням, що постало перед виконавцями, була необхідність проживати музику у русі. На мізансценічних репетиціях із солістами та артистами балету працювали над технікою дихання під час дії та шукали пластичну форму для створення цілісних вокально-сценічних образів.

Хор — хода життя та смерті. Масові сцени вирішені у формі «ритуалу», такими стали: поховання Еврідіки, її повернення Орфею, обрядові дійства

світливих тіней, темних демонів та фурій, ода коханню. Маски на сцені теж символ. Уперше глядач бачить маски на обличчях артистів студентського хору. Під час увертюри на закритій завісі артисти хору вже пластично «коментують» атмосферу дійства. Головна Маска на сцені уособлює вхід до гробниці Еввідіки, а пізніше — до Аїду. Згодом Амур дарує маску Орфею, аби він гідно пройшов випробування. «Під маскою мовчання» Орфей має вивести Еввідіку із темного царства, і єдиний спосіб до неї наблизитись — відвернутися від неї. У другій дії Орфей з'являється на сцені в масці, але одягнена вона на потилицю. Еввідіка не бачить обличчя Орфея, тільки маску «мовчання». У другій дії вона служить переходу із царства Аїда до царства світливих тіней, а потім — на землю.

Завдяки молодим виконавцям вистава була вирішена в історичному достовірному контексті, де молодь утілювала справжнє кохання із притаманними їй віку емоційними переживаннями у пластиці. Залучення студентів інших факультетів стало своєрідним досвідом для усіх учасників вистави та мистецької практики в умовах навчального театру.

Слід зауважити, що до вистави були залучені випускники-диригенти. Студенти кафедри оперної підготовки та музичної режисури отримали необхідні навички роботи зі світловою партитурою, хором, масовими сценами, вчилися працювати із солістами — професійними виконавцями та студентами під час мізансценічних репетицій.

Після п'ятнадцяти років сценічного життя вистави, як і в будь-якому театрі, виникає потреба в її оновленні відповідно до сучасних можливостей мистецької науки і практики. Особливої уваги потребують відновлення декорації і костюми як важливої візуальної компоненти художнього образу видовища. Останнім часом до сценографічного оформлення спектаклів стали залучатися інноваційні арт-технології, які значно розширюють художню палітру прийомів і засобів для пошуку оригінальних режисерських рішень. Їх застосування в оновленій версії «Орфея і Еввідіки» в умовах Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського сприятиме

підвищенню рівня та універсалізму підготовки молодих виконавців і постановників, відповідатиме запитам сучасного глядача.

### **Висновки.**

1. Режисерський аналіз опери Х.В. Глюка «Орфей і Еввідіка» дозволив констатувати втілення у ньому більшості реформаторських принципів композитора, окреслити концептуальні підходи до вирішення арій/ансамблів, масових хорових і балетних сцен.

2. Режисерський задум музично-театральної вистави з урахуванням потенціалу Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського вніс корективи до композиційної побудови твору, зробивши із трьох дій дві з купюрами деяких балетних номерів при збереженні цілісності вокальних партій.

3. Під час утілення вистави були задіяні як професійні виконавці, так і студенти різних спеціальностей, які мали змогу набувати фахових компетентностей у співпраці з митцями. Розміщення артистів хору в традиційній (на сцені) та нетрадиційній (в ложах біля сцени та на третьому ярусі глядацької зали) локаціях створювало своєрідний стереоефект звучання. Органічна взаємодія постановочної групи, виконавського складу, театральних цехів і технічних служб дозволило створити художньо-цілісну виставу, яка й донині перебуває в поточному репертуарі Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

**Перспективи подальших розвідок...** Інтенсивний розвиток музичного театру початку XXI століття спонукає до врахування естетичних потреб і запитів глядача доби інформаційного суспільства. Застосування у втіленні оперних вистав інноваційних арт-технологій, досягнень цифрового театру, мистецької науки і практики вимагає проведення подальших досліджень у сценічному прочитанні давньогрецького міфу задля поглиблення драматургії твору, емоційного впливу на глядача, формування у нього позачасових ціннісних орієнтирів, закладених в історії кохання Орфея і Еввідіки.

## Список використаної літератури і джерел

1. Алішер, А. В., 2021. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.170–175.
2. Глюк, Х., 1985. *Орфей і Еврідіка*. [Опера на 2 дії. Лібрето А. Кальцабіджі за античним міфом. Переклад з італійської Б. Тена] (Київ: Академічний театр опери і балету ім. Т. Г. Шевченка).
3. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
4. Касьянова, О. В., 2013. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(10), сс.100–106.
5. Касьянова, О. В., 2014. Хореографічні інтерпретації репертуару в Оперній студії. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(22), сс.95–100.
6. Касьянова, О. В., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
7. Ковальчук, О. В., 2021. *Сценографічна практика у просторі ХХ століття і київські реалії*. Київ: Фенікс.
8. Колесник, Є., 2021. Інтерпретація образу головної героїні опери Хрістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.146–159.
9. Кондратьєва, М., 2010. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення. *Сучасне мистецтво*, 7, сс.111–114.
10. Михайлова, Н. М., 2010. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(7), сс.91–95.
11. Михайлова, Н. М., 2011. *Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століття)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
12. Мостова, Ю. В., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
13. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
14. Панасюк, В. Ю., 2011. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(12), сс.96–101.
15. Пацунов, В., 2018. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 36, сс.374–382.
16. Походзей, П. І., 2017. Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю (на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.173–178.
17. Рожок, В., 2010. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського: сторінки історії і сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 89, сс.21–46.
18. Рожок, В., 2018. Оперна студія Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: історія, сучасність, погляд у майбутнє. *Музика*, 3, сс.15–23.
19. 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.

20. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Опера і грецький міф, міф та історія на оперній сцені. У кн.: М. Черкашина-Губаренко, ред. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.26–29.

21. Шутько, С., 2021. Сучасна музична режисура новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

22. Шутько, С., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу вистави. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.212–224.

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

### References

1. Alisher, A. V., 2021. Mystetstvoznavcha dynamika teatralnoi stsenohrafiï [Artistic dynamics of theater scenography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.170–175.

2. Gluk, H., 1985. *Orpheus and Eurydice*. [Opera in 2 acts. Libretto by A. Calzabigi based on an ancient myth. Translated from the Italian by B. Tena] (Kyiv: Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater).

3. Ilchenko, P. I., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryzmu suchasnoi teatralnoi estetyky [The director's idea of an opera performance through the prism of modern theater aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.45–57.

4. Kasianova, O. V., 2013. Mif pro Orfeia ta Evridiku v khoreohrafichnykh interpretatsiïakh muzychnoho teatru [The myth of Orpheus and Eurydice in choreographic interpretations of musical theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(10), pp.100–106.

5. Kasianova, O. V., 2014. Khoreohrafichni interpretatsii repertuaru v Opernii studii [Choreographic interpretations of the repertoire at the Opera Studio]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(22), pp.95–100.

6. Kasianova, O. V., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.

7. Kovalchuk, O. V., 2021. *Stsenohrafichna praktyka u prostori XX stolittia i kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century and Kyiv realities]. Kyiv: Feniks.

8. Kolesnyk, Ye., 2021. Interpretatsiïa obrazu holovnoi heroini opery Khristofa Villibalda Hliuka "Ifiheniia v Tavrydi" [Interpretation of the image of the main character of the opera "Iphigenia in Tauride" by Christoph Willibald Gluck]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.146–159.

9. Kondrateva, M., 2010. Mizanstsena yak zasib vtivlennia rezhyserskoho bachennia [Mise-en-scene as a means of realizing the director's vision]. *Suchasne mystetstvo*, 7, pp.111–114.

10. Mykhailova, N. M., 2010. Tvorchist i spivtvorchist u komunikativnii systemi rezhyser – khormeister – aktor [Creativity and co-creation in the director – choirmaster – actor communicative system]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.91–95.

11. Mykhailova, N. M., 2011. *Transformation of the role function of the choir in a musical performance (on the example of theatrical practice of the last third of the 20th - beginning of the 21st century)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts.

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

13. Nestieva, M. I., 2012. Rezhysyer i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Are the director and the composer like-minded or adversaries?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.
14. Panasiuk, V. Yu., 2011. Spetsyfika funktsionuvannia 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 im. P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.96–101.
15. Patsunov, V., 2018. Stsenohrafiia yak potuzhnyi instrument stvorennia stsenichnykh metafor [Scenography as a powerful tool for creating stage metaphors]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 36, pp.374–382.
16. Pokhodzei, P. I., 2017. Syntez dyryhentsko-rezhyserskoi interpretatsii u vtilenni opernoho spektakliu (na prykladi Opernoi studii NMAU im. P. I. Chaikovskoho) [Synthesis of conducting and directorial interpretation in the embodiment of an opera performance (on the example of the Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.173–178.
17. Rozhok, V., 2010. Opera studii NMAU im. P. I. Chaikovskoho: storinky istorii i suchasnist [The Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM: pages of history and modernity]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.21–46.
18. Rozhok, V., 2018. Opera studii Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: istoriia, suchasnist, pohliad u maibutnie [The Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM: history, modernity, look into the future]. *Muzyka*, 3, pp.15–23.
19. Solovianenko, 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 kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.73–77.
20. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Opera i hretskyi mif, mif ta istoriia na opernii stseni. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostorii* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv: Akta, pp.26–29.
21. Shutko, S., 2021. Suchasna muzychna rezhysura novatorstvo chy avantiuryzm? [Is modern music direction innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–216.
22. Shutko, S., 2022. Rol teatralnogo kostiuma u stvorenni khudozhnogo obrazu vystavy [The role of theatrical costume in creating an artistic image of a performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.212–224.
23. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski inovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directing innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 1(2), pp.52–72.

**LARISA LEVANOVA**

ORCID iD: 0009-0005-6685-744X

*Honored Art Worker of Ukraine, Chief Director of Opera Studio,  
Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction  
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(Kyiv, Ukraine)  
levanova\_lv@ukr.net*

## **STAGE READING OF CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK'S OPERA "ORPHEUS AND EURYDICE" IN THE CONDITIONS OF AN OPERA**



---

**STUDIO OF THE P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF  
UKRAINE**

*The phenomenon of enduring popularity of the ancient Greek myth about Orpheus and Eurydice is considered as the personification of eternal love and boundless devotion. Artists of different historical eras turned to the imperishable plot with the interpretation of beautiful and tragic love in lyrical poetry, drama, painting, sculpture, music, theater. It was the choice of the reformist opera by H.V. Glyuk's "Orpheus and Eurydice" is presented as a classic example for a stage performance in the conditions of an educational music and theater complex — the Opera Studio. The fundamental principles of the composer's operatic reform, most of which were embodied in "Orpheus and Eurydice", became the subject of research. Thanks to the technological capabilities and creative potential of the Opera Studio, which is a unique experimental platform where talented student youth acquire professional skills in cooperation with artists: singers, orchestra artists, conductors, choirmasters, musical theater directors, this production became possible. The author created a model of the conceptual vision of the performance with a reflection of the vocal-instrumental, directing-scenographic, plastic-choreographic component in the context of the development of the storyline. An algorithm of step-by-step actions in the production of the play was developed: the formation of the production troupe with the agreement of a single conceptual vision of the work, the casting of the executive team with the definition of role tasks, the organization of the production and rehearsal process and the release of the play. Thanks to the director's analysis of the work, the implementation of several composer's reforming principles in the opera has been proven, with the definition of conceptual approaches to solving arias/ensembles, mass choral and ballet scenes. Corrections were made to the compositional structure of the work (instead of three acts — two) with notes of some ballet numbers while preserving the original vocal parts in the context of the director's idea of the performance, taking into account the potential of the Opera Studio. Arguing the qualitative acquisition of professional competences, the author emphasizes the close cooperation of talented student youth with experienced artists during the performance of the opera and its presentation to the audience. Calling for further scientific research, the article stipulates the necessary application in musical theater of innovative technologies, modern achievements of art science and practice.*

**Keywords:** *Greek myth in art, H. W. Gluk's opera reform, opera "Orpheus and Eurydice", stage reading/interpretation of the work, potential of the Opera Studio.*

*Стаття надійшла до редакції 16.11.2023 р.*

УДК 78.036(450+44):782:78.071.1Масканьї(045)  
DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304975

**ТАМАРА ФОРСЮК**

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

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

## **ОПЕРА П'ЕТРО МАСКАНЬЇ «СІЛЬСЬКА ЧЕСТЬ»:**

### **ІСТОРИГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ РЕЖИСЕРСЬКОГО АНАЛІЗУ**

*Розглянуто історичний контекст виникнення термінів «натуралізм» і «веризм». Встановлено започаткування французьким «натуралізмом» нової тенденції в італійському мистецтві; виховання на французькій літературі нового покоління італійських письменників — Дж. Вергі, Ф. Камероні, Л. Капуана, М. Серао. Здійснено спробу виявити відповідність смислового наповнення термінів «натуралізм» та «веризм», а також конкретних художніх рішень, традиційно зарахованих до «натуралістичного» напрямку музичного мистецтва. Встановлено, що «веристська» музична драма дала свої плоди у французькому музичному театрі. Аргументовано розвиток «натуралістичного» напрямку у європейських країнах з різною мірою інтенсивності. Виявлено найбільш значимі прояви «натуралізму» у Франції та «веризму» в Італії, що знайшли своє яскраве відображення в літературі. З'ясовано особливості оперної творчості П'єтро Масканьї, місце опери «Сільська честь» в його композиторському доробку. Визначено, що після «Сільської честі» повторити свій успіх П'єтро Масканьї не вдалося. З'ясовано головну причину його невдач, яка полягає у завершенні розвитку романтичної опери на межі XIX – XX століть. Відзначено вершинність розвитку романтичної опери в означеному історичному періоді створенням великої кількості творів, визнаних класичними, з використанням всієї палітри доступних засобів художньої виразності. Доведено, що для опер веристів характерна гранична простота сюжетів, взятих із повсякденного життя. Обґрунтовано стислий характер одноактної опери з напруженим сюжетом як передчуття катастрофи та різке переривання дії на кривавій розв'язці. Спрогнозовано необхідність подальших наукових розвідок означеної тематики, обумовлених подібністю соціокультурних викликів сьогодення та алюзіями актуальних подій.*

***Ключові слова:** П'єтро Масканьї, опера «Сільська честь», натуралізм, веристська музична драма, музична режисура, режисерський аналіз.*

**Постановка проблеми...** Опера довго вважалася елітарним мистецтвом, адресованим тим, хто добре освічений, розуміє музику; хто здатен сприймати твори з музею-архіву, адже «музейний» не означає поганий, хоча не всім одразу зрозумілий і доступний. Проте часто опера важка для сприйняття, іноді вона як театральний жанр виявляється навіть цікавішою за драму, і люди в залі стають не лише глядачами, а й слухачами. Вони бачать, що природа людина

залишається незмінною, як і її інстинкти; сучасні ревнощі не менш гострі, ніж кількасот років тому. Тільки з уточненням того, що кожен витвір мистецтва ґрунтується на екстраординарних подіях і переживаннях, які, можливо, не кожній людині в житті доведеться випробувати. Однак, саме це й цікавить сучасного глядача.

Коли пристрасті більше, ніж кохання, а ненависті більше, ніж віри — з таких емоцій створено оперу П'єтро Масканьї «Сільська честь», яка започаткувала веризм у музиці. Разом із тим, вона вивела на найбільші сцени світу селян, мандрівних комедіантів, жебраків та знедолених на протигагу традиційним оперним аристократам, історичним постатям чи героям легенд. Актуалізує вибір досліджуваної тематики те, що людські вади та слабкості вічні, а «Сільська честь» П'єтро Масканьї змушує нас співпереживати та проживати горе героїв як власне. Це дозволяє глядачеві продовжувати відчувати себе живими та людяними, попри жахи війни, які з часом змушують серця черствіти.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Питання становлення «музичного веризму» та його відмінності від «веризму» в літературі дослідив К. Дальгауз (*C. Dahlhaus, 1989*). Життєвий шлях П'єтро Масканьї та особливості перетворення новели Дж. Верґи в оперне лібрето окреслив М. Жирарді (*M. Girardi, 2001*). Феномен успіху опери «Сільська честь» та причини невдач наступних творів Масканьї розглянув М. Сансоне (*M. Sansone, 1990*). Інтерпретаційні прийоми режисерських та виконавських підходів розглянули А. Помпеева (2015) та В. Ревенко (2020). Особливості втілення опери крізь призму українського та європейського мистецьких контекстів проаналізували Ю. Станішевський (2012), М. Черкашина-Губаренко (2009а, 2009б). Базовими для авторки дослідження стали наукові розвідки К. Дальгауса, М. Жирарді та А. Помпеевої.

**Мета дослідження** — визначення концепту режисерських інтерпретацій та підходів у втіленні опери П'єтро Масканьї «Сільська честь».

**Завдання дослідження:**

- 1) розглянути історичний контекст виникнення термінів «натуралізм» і «веризм»;
- 2) проаналізувати особливості музичної драматургії опери П'єтро Масканьї «Сільська честь» з окресленням її місця в творчому доробку композитора;
- 3) визначити вектори знакових режисерських прочитань опери в реаліях сьогодення.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Веризм (в перекладі з італійської означає «істина», «правда») — явище специфічно італійське, отже, історико-регіональне. Його виникнення у літературі, музиці та образотворчому мистецтві Італії у другій половині XIX століття тісно пов'язано з глибокими регіональними мистецькими традиціями, які посідають важливе місце на етапі історичного розвитку Італії доби Пострисорджименто («після оновлення»), а саме у період 1870–1890-х років. Ці часи для Італії були нестабільними як у політичному, так і в економічному аспектах. Тривалі воєнні дії, пов'язані зі звільненням та об'єднанням країни, не зробили життя італійського народу кращим. Натомість, настав період протверезіння нації, коли героїчний пафос народної боротьби, вирішений у романтичному ключі, залишився вже позаду, а на зміну йому прийшло найбільш реальне усвідомлення життя. На перший план мистецтво веристів висуває майже документальний показ явищ дійсності; героєм стає людина з народу; велике значення надається обґрунтуванню та мотивації вчинків персонажів.

Інший аспект в естетиці веризму — фокусування на традиціях місцевих національних шкіл як наслідок потреби осмислення власної історії та художніх традицій як загалом, так і в межах окремого регіону.

Представники веризму прагнули найбільш достовірного відтворення подій і характерів персонажів. Письменники-веристи напрацювали прийоми, за допомогою яких оповідання мало вигляд, максимально наближений до життя. Один із таких прийомів полягав у відсутності в літературному тексті слів

автора (письменники також уникали давати власну оцінку тому, що відбувається, подаючи подію як побутовий факт чи документ); інший — передбачав використання у висловлюваннях персонажів різних діалектів, акцентування уваги на відображенні місцевого колориту.

Перевага надавалася літературі короткої форми викладу — новелі, а в скульптурі та живописі — жанровим сценкам. Прагнення до камерності втілення теми зумовлено бажанням авторів явити читачам, слухачам чи глядачам невеликий, а головне, достовірний «фрагмент життя». Що стосується музики, то й тут композитори надавали перевагу одноактним творам.

Естетичні принципи, що мали на увазі уважне вивчення реального життя, привели веристів до винаходу певної живописної техніки — «живопис плямою» (*pittura di macchia*). Ці принципи переносилися й на пластику. Майстер веризму, скульптор та живописець Адріано Чечоні у своїх роботах використовував ліплення так званими «плямами» — сильною світлотінню, намагаючись зафіксувати життєві колізії з акцентом на миттєвості тієї дії, що відбувається.

Часто-густо критика дорікала веристам за зайве соціальне забарвлення творів, за певну брутальність в тлумаченні образів. Проте злободенний соціальний аспект органічно поєднувався з бажанням розкрити психологічні риси образу. Варто зазначити, що розвиток веризму відбувався під сильним впливом психології, що у 1870–1880-х роках перетворювалася на повноцінну наукову дисципліну. Нові досягнення в галузі молодого галузі науки знаходили відображення у творах веристів та їхніх послідовників.

Термін «веризм» виник як відлуння естетичних ідей Франції того ж часу і, по суті, вживався італійськими мислителями як синонім французького «натуралізму». Гасла «натуралізму» та «веризму» стали основою нового актуального мистецтва, що розвивалося під стягом науково-технічного прогресу та позитивізму.

Ідеологічну платформу «веризму» розробив Л. Капуана в збірниках статей «Нариси сучасної літератури» (1880-1882) та «Заради мистецтва»

(1885). Вважають, що передмова до останньої статті і є маніфестом італійського «веризму». Однак, заклик влитися у «міжнародний» натуралістичний рух Капуана проголосив від імені Е. Золя і відверто відштовхувався від його ідей. Капуана був почутий новим поколінням письменників, серед яких були Дж. Верга, Ф. Камероні, М. Серао та інші.

Італійці намагалися знайти свій національний аналог французькому терміну «натуралізм» і цим покласти початок новим тенденціям у сучасному італійському мистецтві. Хоча вони й перейняли сам термін, проте тлумачення його у кожному окремому випадку виявлялося довільним та прагматичним. Так, поруч із «веризмом» у критиці того часу активно використовувалися французькі терміни «натуралізм» і «реалізм». Однак точного визначення поняттю «веризм», який так і не набув справжнього автора, сучасники надати не змогли.

Тим часом назви «натуралізм» та «веризм» є більш ніж умовними і не є синонімами. Особливо нерівноцінні вони стосовно музичного театру, доказом чого є різні музичні надбання обох течій. У Франції твори так званих «композиторів-натуралістів» А. Брюно та Г. Шарпантьє так і не стали відомими загалу. Вони не змогли виробити оригінальну систему художніх засобів відповідно до нової естетичної програми, що проголошувалася, та спиралися на стилістику пізньоромантичної епохи. Відмінну картину можна спостерігати в Італії. «Веризм» у музиці отримав право на існування завдяки появі нового жанру — «веристської» драми. «Веристська» опера, що має яскраво виражену стилістику, багато в чому передбачила майбутні тенденції у мистецтві: її жанровий канон став моделлю не лише італійських, але й деяких французьких авторів; «естетика крику» знайшла продовження у музичному театрі експресіонізму (Помпеева, 2015).

К. Дальгауз (*Dahlhaus*, 1989) застосував поняття «італійсько-французького» стилю до оперних творів першої половини XIX століття. Подібне визначення можна застосовувати й на прикладах творів наступної епохи. Творчість провідних італійських композиторів — Дж. Россіні,

В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді виявляється тісно пов'язаною із Францією, що не дивно, оскільки Париж стає лідером світових тенденцій у музичному театрі. Однак, чи можна використовувати запропоноване Дальгаузом поняття стосовно творів останнього десятиліття ХІХ століття? Адже незважаючи на те, що «натуралізм» та «веризм» в літературі виявилися близькими у своїх цілях та естетичних ідеалах, їх музичні зразки демонструють протилежне.

Згідно з хронологією першим твором, який відкрив на оперній сцені епоху натуралізму та веризму, стала «Сільська честь» П'єтро Масканьї. Це була перша опера, яка змусила говорити про себе як про «веристський» твір, незважаючи на те, що вербальний текст жодною мірою не відповідав естетиці заявленого спрямування. Лібретисти Дж. Торджоні-Тоцетті та Г. Менаші замінили «низький стиль» першоджерела Вергі, одного з чільних представників «веристської» літератури, чия мова відрізнялася використанням місцевих італійських діалектів, традиційно вишуканою мовою оперного лібрето (*Girardi, 2001*). Разом із тим зникла й соціально обумовлена мотивація вчинків персонажів, аби увага глядача була зосереджена винятково на любовній драмі Турідду, охопленого пристрастю до Лоли, і покинутої ним Сантуцци. Музична драматургія окреслює такий тип конфлікту введенням єдиної лейттеми ревності, що на тлі розквіту європейського «вагнеризму» говорить про відданість П'єтро Масканьї традиціям, запроваджених Верді. Про відомий консерватизм композитора свідчить і використання традиційної номерної структури, вписаної у сцени з наскрізним розвитком. Таким чином, літературний «веризм» не мав відношення до появи музичної «веристської» драми.

Після прем'єри критики сформулювали тезу про новизну твору П'єтро Масканьї, який відрізнявся від творів попередників наступними рисами: одноактна драматургія; історія з повсякденного життя, що вивисується до рівня трагедії; стрімка кривава розв'язка; балансує на межі співу та «крику» вокальна партія, що передбачає широку звукову амплітуду та наявність потужних голосів неодмінно з яскравим драматичним забарвленням (така

гіперемоційна манера інтонування виявляє специфічний «фізіологізм» вокальної манери), своєрідна «естетика крику»; посилення експресії оркестрової партії. Зростає роль струнно-смичкових інструментів, у кульмінаційних епізодах вокальну партію підсилює оркестр, дублюючи мелодичну лінію в унісон.

Веристи різко протиставляли власне мистецтво салонному та вважали його одним із засобів вирішення соціальних проблем. Неординарність веризму як методу відображення дійсності, його регіональна специфіка дозволив відкрити нові можливості перед митцями.

«Сільська честь» — це єдина опера у творчості П'єтро Масканьї, яку критики відносять до цього напрямку. Слова самого композитора справді підтверджують правомірність вживання терміну «веризм» лише щодо «Сільської честі»: «Я починав із веризму. Але веризм вбиває музику. Натомість натхнення поезії, романтизму допомагають знайти крила» (*Sansone*, 1990, с. 201). Ще за життя П'єтро Масканьї єдиною затребуваною на оперній сцені залишилася тільки рання і ненайулюбленіша ним «Сільська честь». Історія її появи добре відома — вона була створена за кілька місяців для участі у конкурсі. Дослідники стверджують, що «Сільська честь» не є докорінно «веристською», тобто їй не притаманне правдиве зображення реальності такої, якою вона є. П'єтро Масканьї вдалося поєднати романтизм та веризм. Опера як вид мистецтва не може змінити свою романтичну сутність, інакше вона втратить основні засоби своєї художньої виразності. Проте вона може запозичити натуралістичні та реалістичні прийоми, наповнивши їх романтичним змістом.

Повторити свій успіх П'єтро Масканьї не вдалося, хоча він міг (а пізніше і намагався) скористатися рецептом, який забезпечив визнання «Сільської честі». Головною причиною його невдач, ймовірно, було завершення розвитку романтичної опери на межі XIX–XX століть та втрата нею популярності. До цього часу вона досягла своїх вершин, створивши безліч творів, визнаних



класичними; використала та застосувала всі доступні їй засоби художньої виразності.

Проаналізуємо дві знакові вистави початку ХХІ століття. Перша з них — «Сільська честь» в опері *Льєжа* (2012), режисером-постановником якої став Х. Куро. У цій виставі на сцені відображено невеличку вуличку та вихід на площу в крихітному провінційному містечку століття тому.

Звертають на себе увагу продуманість мізансцен, рідкісна пропорційність сценічної дії відносно музики. Працює на сцені все, навіть найдрібніші деталі. Жоден ліхтар, урна, стілець у маленькому кафе не залишилися предметом декору, без ненав'язливої та акуратної участі у дії.

Безліч приватних історій із життя маленького містечка розгортаються перед очима глядачів, доки розігрується головна драма. Серед них жебрак, який копирсається в урні та вишукує залишки їжі, беззвучно сперечається з прибиральником; п'яний чоловік, який чергує біля церкви та послужливо кидається за монетку відчиняти всім двері; сільський священик, який засидівся за чаркою у кафе і ледве не спізнився до початку служби.

У кожного тут своя роль, ідеально вписана в загальну лінію вистави, тому стежити за сценічним рухом було надзвичайно цікаво, хоча жодних спецефектів не було.

Серед усіх виконавців найвиразнішою виявилася Лола, місцева красуня, єдина з усіх жінок на сцені з короткою стрижкою. Проходячи легкою ходою в церкву повз Сантуцу і Турідду, вона на секунду мовчки зупинялася, думаючи, чим би ще вразити і без того розбиту суперницю? Але продовжувала свій шлях, виразною спиною показуючи, що знає: вони продовжують на неї дивитися. І, дійшовши до місцевого добродушного п'яки, який чимскоріш кидається відчинити їй двері, вона демонстративно дістає пачку грошей і недбало кидає йому в капелюха. Цим Лола ще більше принижує нещасну Сантуцу.

Попри всі вдалі складові цієї вистави, неможливо не звернути увагу на невиправдану відміну традиційного жіночого крику наприкінці опери за лаштунками. Маємо на увазі момент кульмінації фіналу, коли жінки

несамовито кричать: «Убили, убили!» — глядач, завмираючи, чекає, чиє ім'я вимовлять? І раптом жіночий голос, що зривається, нарешті вигукує: «Убили, зарізали Турідду!». Натомість кричали за сценою чоловіки.

Другою виставою стала «Сільська честь» у постановці режисера Д. Мікелетто в *Royal Opera House* (2015). Деталі цієї вистави були ретельно продумані та надзвичайно виразні. Турідду в цій постановці не солдат, як в оригіналі, а старший син та власник сімейного бізнесу: вони печуть хліб для села і торгують вином. Починається вистава «застиглою» сценою. За лаштунками чути голос Турідду, який захоплено хвалиться перед своєю коханкою (Сициліана), тоді як жителі села вже завмерли в скорботі над його розкинутим закривавленим тілом у неоновому світлі самотнього ліхтаря. Потім сцена повертається протилежною стороною і перед глядачами постає зовсім інша, вже святкова ситуація — ті ж мешканці накривають столи на честь Великодня. Примітною сценою першого акту стала процесія хресної ходи із статуєю Діви Марії, яка раптом витягає руку і, звинувачуючи, пальцем вказує на грішну Сантуцу.

Декорація «Сільської честі» (П. Фантін) — скромний непоказний будиночок з облупленою штукатуркою і пожовклою розбитою плиткою із розміщенням на першому поверсі сімейної пекарні *Panificio*, яка періодично обертається, тому сюжет розгортається по обидва боки будинку.

А. Паппано, музичний керівник Королівської опери та диригент цієї постановки, зізнався, що «пропускає цю музику крізь свої південні італійські вени». Оркестр під орудою маестро майстерно поділилися зі слухачами цією чутливою, пристрасною, щедрою на ліризм, насиченою гнучкою, пристрасною кантиленною музикою.

Обидві вистави характеризуються ненав'язливою деталізацією сценічної дії, що слугує поглибленню психологізації образів персонажів та робить їх доступними для сприйняття сучасним глядачем.

### **Висновки.**

1. Французький «натуралізм» поклав початок новій тенденції в італійському мистецтві; французька література виховала нове покоління італійських письменників — Верга, Камероні, Капуана, Серао. Цілі, естетичні ідеали «натуралізму» та «веризму» в літературі виявилися близькими на відміну від їхніх аналогів у музиці. Натомість «веристська» музична драма дала свої плоди у французькому музичному театрі.

2. У «Сільській честі» П'єтро Масканьї зміг вдало поєднати романтизм та веризм, запозичивши натуралістичні та реалістичні прийоми, наповнивши їх романтичним змістом. Особливості музичної драматургії опери свідчать про наявні спільні риси, однак літературний «веризм» не має відношення до появи «веристської» музичної драми.

3. Аналіз двох знакових постановок опери П'єтро Масканьї «Сільська честь» доводить притаманність обом виставам поглибленої психологізації характерів персонажів. Це свідчить про незацікавленість сучасних постановників у безглуздому «епатуванні» публіки та дотриманню композиторського задуму.

**Перспективи подальших розвідок...** Нинішній етап розвитку музичного театру потребує від творців вистави переосмислення та осучаснення класичних оперних шедеврів, таких як «Сільська честь» П'єтро Масканьї; збагачення та оновлення підходів задля створення художньо цілісного видовища. Нова театральна естетика та можливості музичного театру сьогодення спонукають до необхідності подальших досліджень інтерпретації класичних творів відповідно за запитів сучасного глядача.

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

1. Помпеева, А., 2015. «Сільська честь» П. Масканьї: аспекти «веристської» вокальної стилістики. *Науковий збірник Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 36, сс.65–76.
2. Ревенко, В., 2020. «Сільська честь» П. Масканьї в європейському музично-культурному контексті: до проблеми виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 31, сс.262–272.
3. Станішевський, Ю., 2012. На сцені знову «Сільська честь». У кн.: Ю. Станішевський, ред. *Національна опера України. 2001-2011: монографія*. Київ: Музична Україна, сс.248–249.

4. Черкашина-Губаренко, М., 2009а. Структурний аналіз оперного твору (стаття перша). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(3), сс.58–76,
5. Черкашина-Губаренко, М., 2009б. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(5), сс.142–153.
6. Dahlhaus, C., 1989. *The Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press.
7. Girardi, M., 2001. *Mascagni P*. Oxford: The Grove Dictionary of Music & Musicians.
8. Sansone, M., 1990. Verga and Mascagni: the critics' response to "Cavalleria rusticana". *Music and Letters*, 2(71), pp.198–214.

### References

1. Pompieieva, A., 2015. "Sil'ska chest" P. Maskan'i: aspekty "verystskoi" vokalnoi stylystyky ["Cavalleria Rusticana" by P. Mascagni: aspects of "verist" vocal stylistics]. *Naukovyi zbirnyk Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 36, pp.65–76.
2. Revenko, V., 2020. "Sil'ska chest" P. Maskani v yevropeiskomu muzychno-kulturnomu konteksti: do problemy vykonavskoi interpretatsii ["Cavalleria Rusticana" by P. Mascagni in the European musical and cultural context: to the problem of performing interpretation]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 31, pp.262–272.
3. Stanishevskiy, Yu., 2012. Na stseni zнову "Sil'ska chest". In: Yu. Stanishevskiy, ed. *Natsionalna opera Ukrainy. 2001-2011: monohrafiia* [National Opera of Ukraine. 2001-2011: a monograph]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.248–249.
4. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2009а. Strukturnyi analiz opernoho tvor (stattia persha) [Structural analysis of an opera work (the first article)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(3), pp.58–76,
5. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2009b. Strukturnyi analiz opernoho tvor (stattia druha) [Structural analysis of an opera work (the second article)]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(5), pp.142–153.
6. Dahlhaus, C., 1989. *The Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press.
7. Girardi, M., 2001. *Mascagni P*. Oxford: The Grove Dictionary of Music & Musicians.
8. Sansone, M., 1990. Verga and Mascagni: the critics' response to "Cavalleria rusticana". *Music and Letters*, 2(71), pp.198–214.

**TAMARA FORSYUK**

ORCID iD: 0000-0002-1464-8524

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

## PIETRO MASCAGNI'S OPERA "CAVALLERIA RUSTICANA":

### ITS HISTORIOGRAPHICAL ASPECT OF THE DIRECTOR'S ANALYSIS

*The article reveals the historical context of the emergence of the terms "naturalism" and "verism". It is established that French "naturalism" initiated a new trend in Italian art. French literature itself exerted its influence on the upbringing of a new generation of Italian writers — J. Verga, F. Camerini, L. Capuana, M. Serrao. The author made an attempt to reveal the correspondence of the semantic content of the terms "naturalism" and "verism", as well as specific*

*artistic solutions traditionally included in the "naturalistic" direction of musical art. It is emphasized that the "verist" musical drama bore fruit in the French musical theater. The development of the "naturalistic" trend in European countries with varying degrees of intensity is argued. The most significant manifestations of "naturalism" in France and "verism" in Italy, which were vividly reflected in literature, were identified. The author investigated the peculiarities of the opera work by Pietro Mascagni, the place of the opera "Cavalleria rusticana" in his composer's legacy. It was determined that Pietro Mascagni failed to repeat his success after "Cavalleria rusticana". The main reason for this failure was clarified, which was the result of the fact that the development of romantic opera came to its end at the turn of the 19th and 20th centuries. Attention is drawn to the end of the era in the development of romantic opera in the specified historical period, during which a large number of works recognized as classics were created, using the entire palette of available means of artistic expression. It has been proven that verist operas are characterized by extreme simplicity of plots taken from everyday life. The concise nature of the one-act opera with a tense plot as a premonition of disaster and a sharp interruption of the action at the bloody denouement is well-founded. The need for further scientific exploration of the given topic is predicted, due to the similarity of the socio-cultural challenges of today and the allusions of current events.*

**Keywords:** *Pietro Mascagni, opera "Cavalleria rusticana", naturalism, verism musical drama, musical direction, director's analysis.*

*Стаття надійшла до редакції 29.11.2023 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**

**2024 № 1 (62)**

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 (print)

ISSN 2786-8869 (online)

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

